

# ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

205  
206

## ТЕАТРОЛОГИЈА

Свет позоришта:  
наслеђе дисциплине  
и развојне тенденције

### 69. СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ

Борисав Матић  
Потрага за идентитетом

### ДРАМА

Филип Вујошевић  
Месец дана у Лидлу



Нушићев свет није гогољевски кошмарно гротескан, али је превише истинит да би био само забаван. И смех који изазива, иако сам по себи „не може бити јемство моралне строгости“, доказ је гледаочевог просветљења, ништа мање катарзичног од оног које доноси трагичка спознаја. И зато, упркос данашњем „трагичном осећању света“ (а када оно није било трагично?), не ускраћујмо простор комедији и не умањујмо њену субверзивну снагу, присиљавајући је да се не огрешује о нове табуе.

Мирјана Миочиновић,  
*Догађа се свакад и свуда*

Фотографија на насловној страни:

*Било једном у Новом Саду,*  
режија Андраш Урбан,  
Новосадско позориште  
(фото: Срђан Дорошки)



# ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

205/206

ПРОЛЕЋЕ/ЛЕТО 2024

# ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност

Број 205-206

Година XLVIII

YU ISSN 0351 - 7500

## Одговорни уредник

Весна Буројевић

Музеј позоришне уметности Србије, Београд

## Главни уредник

Др Светислав Јованов, драматург и театролог, научни сарадник

## Редакција

Др Владислава Гордић Петковић, редовна професорка,  
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Др Јелица Стевановић, музејски саветник,  
Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Јелена Мијовић, драматург, Атеље 212, Београд

Мирјана Одавић, музејски саветник,  
Музеј позоришне уметности Србије, Београд

Андреј Чањи, мастер теоретичар уметности,  
ФДУ, Београд; позоришни критичар и театролог

Владимир Папић, мастер проф. језика и књижевности,  
демонстратор на Филозофском факултету у Новом Саду

## Секретар уредништва

Мирослав Антић

Музеј позоришне уметности Србије

## Лектура и коректура

Александра Јакшић

## Дизајн и прелом

Soft Graf

Милан М. Милошевић

## Штампа и повез

Службени гласник

Београд

Тираж 300 примерака

Штампање завршено септембра 2024.

## Издавач

МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ

Господар Јевремова 19

11000 Београд

e-mail: [office@mpus.org.rs](mailto:office@mpus.org.rs)

[www.mpus.org.rs](http://www.mpus.org.rs)

Часопис Театрон финансира

Министарство културе и информисања

Владе Републике Србије

Ово дело је лиценцирано  
Creative Commons лиценцом





# САДРЖАЈ CONTENTS

## РЕЧ ГЛАВНОГ УРЕДНИКА

Светислав Јованов: *Обнова питања* 5

## ЕСЕЈ

Мирјана Миочиновић: *Догађа се свакад и свуда* 7

## НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

Филип Вујошевић: *Месец дана у Лидлу* 11

Биографија Филипа Вујошевића 36

Јелена Мијовић: *Распродаја свемира* 37

## ИНТЕРВЈУ

Александра Милошевић: *Јунак нашег позоришног доба*  
интервју са Радомиром Путником 39

Андреј Чањи: *У потрази за сопственом причом*  
интервју са Соњом Петровић и Патриком Лазићем 59

## КРИТИКА

Борисав Матић: *Потрага за идентитетом*  
69. Стеријино позорје 69

## ТЕАТРОЛОГИЈА

Влатко Илић: *Свет позоришта: дисциплинарно наслеђе и*  
*развојне тенденције* 77

Vlatko Ilić: *The Theatre World: The Disciplinary Legacy and Development Tendencies* 86

Владимир Папић: „Ко и свака брату свом, па много и то“ Vladimir Papić: <i>The Thematization of Incest in the Dramatic Works of Momčilo Nastasijević</i>	87 105
Светислав Јованов: <i>Субјекат или пустиловина сећања</i> Svetislav Jovanov: <i>A Subject or and Adventure of Memory</i>	106 117
Радомир Путник: <i>Шегрт и грејно тело - демонолошко предсказање</i> Radomir Putnik: <i>The Apprentice and the Heater - Demonological Prediction</i>	118 127
Мина Милошевић: <i>Насиље, побуна и освета</i>	128
<b>ИЗАЗОВИ МОДЕРНЕ ДРАМАТУРГИЈЕ</b>	
Андреј Чањи: <i>Искусства младих драматурга</i>	135
<b>СЕЋАЊА</b>	
Марко Мисирача: <i>Маг духа (век од рођења Миодрaга Петровића Чкаље)</i>	145
Андреја Каргачин: <i>Зашто смо драмска врста из преписке с Едвардом Бондом</i>	153
<b>ИЗ РАДА МПУС</b>	
Јелица Стевановић: <i>Из позоришног албума</i>	161
<b>НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ</b>	
Зорица Ђерговић-Јоксимовић: <i>Кад дистопија ступи на сцену</i> Снежана Калинић: <i>Границе могућег и могуће границе у дистопијским драмама 20. века</i> , Универзитет у Београду – Филолошки факултет, Београд, 2023	163
Петар Грујичић: <i>Авангарде (не) умиру младе</i> Ксенија Радуловић: <i>Отварање граница: стручна рецепција Битефа у Србији</i> , Београд, ФДУ, 2023	166
Марија Миловановић: <i>Сусрет с реалном крвљу у естетичким огледима Влатка Илића</i> Влатко Илић: <i>Естетички огледи о савременој уметности: Театар привида и боли</i> , Естетичко друштво Србије, Београд, 2023	169
<b>IN MEMORIAM</b>	
Светислав Јованов: <i>Вајмарска игра Ивана Ивањија (1929–2024)</i>	172
<i>Унутство ауторима</i>	174

## ОБНОВА ПИТАЊА

Позориште се рађа у тренутку, али наставља да траје – кроз сећања гледалаца, инспирације наредних поколења стваралаца или сведочења стручних посматрача. Управо из тог разлога, позоришна традиција се не чува као изолована, непроменљива величина. Она опстаје првенствено кроз непрекидна обнављања и промене – које, у крајњој линији, представљају вид стваралачког сећања. Из истог разлога, стручно сведочење, било оно историја, студија или критика – попут Бењаминовог Ангелуса Новуса, којег бура из Раја носи према неизвесностима будућности – одржава оно што је витално у позоришној традицији тако што га сагледава, преиспитује и вреднује из противречне визуре садашњег тренутка.

У складу с тим, овај број започиње огледом Мирјане Миочиновић, најзначајнијег данашњег српског театролога, која, полазећи од примера Нушићеве *Ожалошћене породице*, насупрот слепилу политичке коректности и уштогљеној метафизици, истиче неокрњену субверзивност комедије, али и исцелитељску снагу игре која јој је својствена.

На граници хуморног и трагикомичног налази се и нови драмски текст који представљамо, комад *Месец дана у Лидлу* Филипа Вујошевића. Комбинујући привлачност традиционалних комичких типова и дистанцираност нових драмских техника, Вујошевић привидно ефемерну згоду о „мутљарошима“ суоченим са светом „мегамаркета“ претвара у – како каже Јелена Мијовић у пропратној белешци – „драму која поред друштвене критике нуди разумевање за људе“.

Соња Петровић и Патрик Лазиф, који спадају у најдаровитије редитеље млађе генерације, у разговору са Андрејем Чањијем износе своје уметничке преокупације и узоре, дотичући питања културних прилика и критичког ангажмана. Као својеврсну аналогију томе, драматург, песник и критичар Радомир Путник – иначе дугогодишњи уредник *Театрона* – кроз разговор с Александром Милошевић открива неке битне моменте и детаље из своје богате каријере.

У приказу 69. Стеријиног позорја, Борисав Матић процењује успешност представа које се баве проблематиком идентитета, с обзиром на хетерогеност ре-

дитељских поступака којима су реализоване, али и имајући у виду општа мерила фестивалске селекције.

У централни, теоријски сегмент броја уводи нас естетичко-театролошко разматрање Влатка Илића: реч је о анализи која, полазећи од проблематике „ширења граница“ театра, наспрам регресивних видова „враћања драмском“, успева да формулише начелна питања о слободи и односу театра и заједнице. Текст Владимира Папића отвара нови значењски угао, али делом и ново методолошко поље у испитивању драма Момчила Настасијевића, тумачећи их у светлу фолклорног наслеђа, али и са становишта проблематике инцеста. У огледу посвећеном комаду Тодора Манојловића *Центрифугални играч*, Светислав Јованов указује на одлике и мотиве које ово дело чине прекретничким импулсом српске драме према модернизму. Радомир Путник пак својом анализом драме *Шегрт и грејно тело* осветљава нову тематску област у опусу Александра Поповића, док Мина Милошевић, на примеру трију представа из још актуелног српског репертоара, испитује театарску критику насиља над женама пратећи развој мотива женске освете.

Настојећи да пружи пресек деловања нове генерације аутора која се налази у средишту актуелне позоришне продукције, наш уредник Андреј Чањи је суочио положаје, искуства и ставове шесторо младих драматурга (Тијана Грумић, Дивна Стојанов, Ђорђе

Косић, Мина Петрић, Мина Милошевић и Борисав Матић).

У рубрици „Сећања“, Марко Мисирача даје надахнут портрет култне фигуре наше комичке сцене – Миодрага Петровића Чкаље. Други прилог доноси одломке из ексклузивне имејл преписке коју је недавно преминулим Едвардом Бондом, једним од највећих и најконтроверзнијих драматичара нашег доба, водила наша млада редитељка Андреја Каргачин.

Број који је пред вама, поред записа Јелице Стевановић о збивањима из рада Музеја позоришне уметности Србије, као и опроштајног текста посвећеног недавно преминулом великану позоришног живота Ивану Ивањију, заокружују прикази нових књига Снежане Калинић, Ксеније Радуловић и Влатка Илића, чији су аутори Зорица Ђерговић-Јоксимовић, Петар Грујичић и Марија Миловановић.

Ово уредништво је убеђено да актуелно критичко сведочење о позоришту мора настојати да виталност традиције саобрази искушењима садашњег, али и изазовима будућег. Стога смо на самом почетку нове серије *Театрона* настојали да отворимо што више димензија креативног чувања, сагледавања и пропитивања традиције.

Светислав Јованов

Мирјана Миоциновић

## ДОГАЂА СЕ СВАКАД И СВУДА

о Нушићевој Ожалошћеној породици

Укњизи Катрин Ногрет *Опustoшени пејзажи*, читаво једно поглавље насловљено „Немогућ смех“, посвећено је „нестанку смеха у модерном западном позоришту“.<sup>1</sup> „Угашен је, рећи ће она, разоран смех једног Аристофана или једног Молијера, који је, осим развеселјавања гледалаца, имао и функцију разобличавања и борбе, у односу на друштвене неправде и људске пороке.“ Страх од смрти, индивидуалне и масовне, паника као преовлађујуће људско стање које диктира социјална ситуација, учинили су да се изгуби поверење у „исцелитељски и победнички смех“. Но, рекли бисмо да то нису једини разлози потискивању комичног са сцене. Оставимо ли по страни ауторитарне системе којима је добро позната субверзивна снага подсмеха и зато од њега највише и стрепе, остаје нам политичка коректност, као западњачка творевина, која прети да уништи не само искреност но и људску храброст. Страх од потенцијалне окрутности комичног тривијализује комичке теме, уводи нове кодове „доличности“, противи се уопштавању на којем је раније почивала комедиографска типологија и тако мења законе жанра који су почивали на огрешењу о устаљен ред ствари.

У *Лексици модерне и савремене драме*<sup>2</sup>, приручнику елементарне позоришне и драмске терминологије, не постоји реч *комедија* – доказ да она, као непостојећа у свом традиционалном облику, престаје да буде и предмет теоријских расправа. Значи ли то да ни гледаоца, опрхваног страхом и тугом, она више не занима, да

Мирјана Миоциновић  
mirjana.miocinovic935@gmail.com

Стручни рад  
примљено: 11. 3. 2024.  
прихваћено: 19. 3. 2024.

<sup>1</sup> Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, (Les éditions Circé, 2004), 34.

<sup>2</sup> *Leksika moderne i savremene drame*, s francuskog prevela Mirjana Mioćinović, priredio Žan-Pjer Sarazak (Vršac: KOV, 2009).



он није свестан њене моћи или да се ње и сам прибојава? (За ово последње доказ је нелагодност многих гледалаца у сусрету са Стеријиним *Родољупцима* у режији Андраша Урбана.)

Ниједна Нушићева комедија нема неумољиву жестину овог Стеријиног комада, чија садржина постићује (тачније, морала би да постићује) и кулпабилизује савременог српског гледаоца. Међутим, ниједна Нушићева комедија, нарочито оне настале у последњој деценији пишевог живота (1928–1938), није тек духовита и безазлена прича о „обичајима и наравима“ средине у којој је живео, а понајмање утешна слика људске природе. Тај свет је настањен надменим и окрутим богаташима; људима „од власти“ (додуше, претежно онима нижих редова), насилним, препреденим, подозривим, подмитљивим; онима који би да се докопају научних звања без личног труда и способности; онима чије су тежње до те мере изван њихових моћи и памети да их то доводи до понижења које сами не примећују; онима који своје личне интересе проглашавају интересима „целог друштва“ и „саме државе“ ... И најзад, супротно устаљеним мелодрамским представама о „честитим сиромасима“ (представама на којима богати граде своју подлу и за себе умирујућу опозицију) има у том свету и сиротиње лукаве и превртљиве, склоне лажима и преварама којима се служи као легитимним средством на свом тегабном путу самоодржања. Да ли би, „у уређеним приликама“, људи били бољи, да ли је свему крива „неуредна друштвена ситуација“, то су и за самог Нушића питања која он себи поставља, не налазећи одговора. Већ и с тога што му није намера да буде реформатор друштва, већ његов посматрач, један од оних који знају да је „овај живот лоше кројен и незаменљив“.

*Ожалошћена породица*, настала у већ поменутој последњој деценији Нушићевог живота, кад и *Госпођа министарка*, *Мистер долар*, *Др*, *Покојник...* и недовршена *Власт*, има све одлике комедије старог кова, што значи да „узима грађу из свакодневног живота“ (Хорације), али је истовремено и слика трајних „људских порока“, који су последица човекове природе (шта год да је обликује). Подлога јој је друштве-

на појава честих спорења око наследства што су га за собом остављали богати покојници. Била је то прилика за Нушића да десакрализује велику тему „оплакивања мртвих“ сводећи је на меру људске нискости.

Све започиње уласком свите „ожалошћених“ у покојникову кућу. Социјално, сви њени чланови налазе се негде на дну оног што се назива средњом класом: један пензионисани срески начелник, кога Нушић (можда из предострожности) сврстава у тип „предратних српских начелника које је ново доба бацило у заборав“, један трговац пред стечајем, један општински чиновник који се „тридесет година суши у општинској архиви“ (сваки од њих у пратњи својих супруга), један „незапослени грађанин“ одан коцки, један „отмени“ рођак, несвршени студент који је спискао очевину и једна удовица која је до тог часа већ сахранила два мужа. Сви они познају једни друге „као злу пару“, међу њима нема тајни ни о оном шта је било ни о оном шта смерају. С разлогом подозриви једни према другима, заједно крећу у обилазак покојникове куће и опчињени богатством које виде, тим силним сребром које је његова најочигледнија мера, одлучују да је не напуштају све док се не отвори тестамент. У два дана, колико трају њихове наде и њихово узнемирено очекивање отварања тестаamenta, они се споре око свог места у некаквом имагинарном родослову, у том спорењу беспрекорно портретишу себе и једни друге, скривају једни од других по неку украдену скупоченост и кад бивају ухваћени у крађи склапају „пакт о ненападњу“, јер чему сукоби, чему срам и стид, „кад смо сви своји“. Казна за пусте наде и похлепу долази у виду окрутног понижења које им је приредио богати покојник доделивши сваком ништавну своту. Тим чином он их је истовремено ослободио тешке обавезе захвалности и незаслуженог поштовања јер је покојни Мата Тодоровић до својих „дуђана на Теразијама“, до свог „винограда са вилом на Топчидеру“, до својих „акција Народне банке“ и имања на ободима града, дошао мутним начинима и углавном лихварењем. И то што је један део свог иметка оставио својој ванбрачној кћерци, а други „цркви и просвети“, типичан је искупитељски гест грешника илити „лопуже“ и „свиње“, речено речни-



Бранислав Нушић, *Ожалошћена породица*, режија Јосип Кулунџић, Народно позориште у Београду, 1934.

ком „ожалошћене породице“. И том и таквом свету никакву противтежу не представљају ни такозвани позитивни ликови (адвокат, Даница, тетка). Технички, они су ту тек да испуне празно време у смени сцена с главним ликовима, морално, они су из нушићевског мелодрамског фондуса, и гледано из данашње визууре, нису мање проблематични.

Целу ту причу Нушић ставља у своју уобичајену драматуршку схему са средишњим ликом, у овом случају Агатоном Арсићем, пензионисаним средским начелником, окруженим себи сроднима, онима сродних намера и очекивања на путу до замишљене среће. И као у свим његовим комедијама и овде су очекивања изневерена. Комички апарат пак служи

томе да покаже да су она с правом изневерена, јер су подла или, у најбољем случају, само незаслужена. Нушићев свет није гогољевски кошмарно гротескан, али је превише истинит да би био само забаван. И смех који изазива, иако сам по себи „не може бити јемство моралне строгости“, доказ је гледаочевог просветљења, ништа мање катарзичног од оног које доноси трагичка спознаја.

И зато, упркос данашњем „трагичном осећању света“ (а када оно није било трагично?), не ускраћујмо простор комедији и не умањујмо њену суберзивну снагу, присиљавајући је да се не огрешује о нове табуе.



Бранислав Нушић, *Ожалошћена породица*, режија Јосип Кулунџић, Народно позориште у Београду, 1934.

Нушићев комад *Ожалошћена породица* први пут је изведен 28. 11. 1934. у Народном позоришту у Београду. Режирао га је Јосип Кулунџић, а сценограф је био Станислав Беложански. Подела: Раденковић Душан – Агатон Арсић; Величковић Милорад – Танасије Димитријевић; Новаковић Фран – Прока Пурић; Маринковић Марко – Трифун Спасић; Петровић Драгутин – Мића Стахимировић; Дрнић Божидар – Др Петровић; Паранос Ана – Симкаж; Дворниковић Јованка – Вида; Златковић Зора – Гина; Стокић Жанка – Сарка; Поповић Марија – Тетка; Поповић Марица – Даница.

# НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

*Филип Вујошевић*

## МЕСЕЦ ДАНА У ЛИДЛУ

Филип Вујошевић  
pisemfilipu@gmail.com

Примљено: 27. 2. 2024.  
Прихваћено: 1. 5. 2024.

Београд, 2023. године

Лица

МИРЈАНА, има информације  
МАРКО, има аутомобил  
ВЕСНА, као богиња пролећа  
СТОЈАНКА, пензионерка



## 1.

<https://www.youtube.com/watch?v=UX3A6dTLMzY>

Полако клизимо преко површине тиркизноплавог планинског језера и улазимо у четинарску шуму. У подножју једног дрвета, гранчица нежно плеше на поветарцу, док се иза ње, у даљини, назире зубато сунце. А на језеру, почиње да пада киша. Кишне капи полако капљу низ лишће, док једна веверица проналази уточиште испод дебеле гране и посвећено једе свој лешник. Ливада мирује, нежно обасјана сунцем. Дубље у шуми, сунчеви зраци једва да допиру до неког места на земљи, правећи нестварну атмосферу. Шума више није зимзелена већ листопадна. Маховина је потпуно освојила шумско дно, стварајући величанствену површину на коју људска нога никада није крочила. Киша тако јако пада. Повија лишће, па и читаве гране. *Кева ти је курва*. Гле, у близини је и водопад. Остављамо га да постоји, јер журимо назад до шуме са танким стаблима. Иза ње је друго језеро. Велико. Иза њега је још једна шума, богата ниским растињем. Киша и даље пада. Овога пута, недовољно јако да би повијала лишће. Дивље, љубичасто шумско цвеће, можда дивљи јорговани. Они расту поред величанствене мочваре. Вода у мочвари није мутна, она је савршено прозирна. Већ у следећем тренутку, поново смо у шуми, али овога пута, земља је прекривена осушеним иглицама четинара. Прави правцати игличасти тепих од кога застаје дах. *Кева ти је курва*. Враћамо се до великог језера и тек сада схватамо да се у њега улива шумски поточић испресецан савршено обликованим сивим камењем. Полако напуштамо тај приказ, само да бисмо отишли високо, високо изнад шуме и захвално се дивили ономе што видимо. *Кева ти је курва*.

## 2.

Одлична забава. Разиграно промовише машту и креативност. Стабилна конструкција. Две плоче за кување на батерије са ЛЕД лампама за штедњак и

звучима кувања и печења. Ротирајуће контроле температуре уз звук кликтања. Аспиратор са светлом и звуком. Уграђена микроталасна пећница. Фрижидер са машином за лед, укључујући три коцкице леда и пластично стакло. Рерна са функцијом осветљења и плехом за печење. Судопер са окретном славином. Клизна врата са таблом и три креде. Сат са покретним казаљкама на леђима. Шест кука за качење, велика радна површина и једна полукружна полица за одлагање. Опсежна додатна опрема: тигањ, шерпа са компатибилним поклопцима и за тигањ и за шерпу, виљушка за месо, лопатица, мутилица за јаја, кецеља, кухињски пешкир и рукавица за рерну. Димензије: седамдесет седам пута деведесет седам пута тридесет.

## 3.

*Марко купује у Лидлу. Загледао се у декларацију на амбалажи чоколаде. Стојанка и Весна га неко време посматрају, потом му прилазе.*

СТОЈАНКА: Нисам баш сигурна у то.

*Марко се тргне.*

МАРКО: Извините?

СТОЈАНКА: То ти ништа не ваља. Ако хоћеш да се засладиш, имам нешто за тебе.

*Стојанка узима нешто са полице у близини.*

СТОЈАНКА: Ово је непревазиђено. Млевени кекс. Петсто грама. Мени је чак бољи од млевене плазме. Када упоредиш грамажу, пет пута је јефтинији од ње. Мало се теже умуља у млеко. Имаћеш џепове сувог кекса скроз на дну шоље. Мораш стрпљиво да га мешаш. Али, мимо тога, одличан је.

ВЕСНА: Нас две га у шали зовемо плузма кекс. Извини, нисмо се представиле. Ја сам Весна. Као богиња пролећа. Дендротерапеуткиња.

СТОЈАНКА: Ја сам Стојанка. Као Стојанка. Пензионерка.

МАРКО: Како могу да вам помогнем?

СТОЈАНКА: А не, не. Нисмо се добро разумели. Ми хоћемо теби да помогнемо, Марко.

МАРКО: Како знате моје име?

СТОЈАНКА: Посматрамо те већ неко време. Знамо све о теби.

ВЕСНА: Стојанка је хтела да каже да смо вас већ виђали у Лидлу. И ми смо исто овде редовне. Видели смо да возите и кола.

СТОЈАНКА: Јесте крнтија тридесет година стара, али је важно да је караван. Да ли си размишљао о томе да посетиш лимара?

ВЕСНА: Долазили сте неколико пута и са децом. Слатки су.

МАРКО: Зашто помињете моју децу?

ВЕСНА: Зашто не бих помињала вашу децу?

МАРКО: Да ли ви то претите мојој породици?

СТОЈАНКА: Ја сам одмах рекла да од овога нема вајде, али је Весна инсистирала.

ВЕСНА: Марко, хтели смо да вам предложимо нешто. Кад већ проводите толико времена у Лидлу, исто као и ми, могли бисте да извучете неку корист од тога. Видите, Стојанка и ја имамо једну пословну акцију. У питању је трговина робом. Нама треба... возач.

СТОЈАНКА: Идемо, Весна. Рекла сам ти, нема ништа од њега. Видиш да је сав метиљав.

ВЕСНА: Чекај... Марко, видели смо да возите нешто

старији аутомобил. Долазите овде искључиво радним даном пре подне, што значи да вероватно нисте ни запослени. Плус, највише времена проводите код производа на акцији.

СТОЈАНКА: Што нам даје за право да помислимо да ниси баш ни Рокфелер.

ВЕСНА: Све је чисто, потребно је превозити робу до нашег магацина. Стојанка и ја имамо до танчина разрађен пословни план, имамо и потребне конекције, једино нам фали превоз. Ту упадате ви. Наравно, за услуге превоза добијате хонорар што, признаћете, не може да шкоди на ову скупоћу.

МАРКО: Ако се одмах не склоните од мене, зваћу обезбеђење.

СТОЈАНКА: Зваће обезбеђење. Смешан си. Људи из обезбеђења су наши пријатељи. Идемо, Весна. Кад нећеш да ме слушаш.

ВЕСНА: Ја се извињавам на узнемиравању. Довиђења, Марко.

*Весна и Стојанка крећу.*

МАРКО: Станите.

*Весна и Стојанка стану.*

МАРКО: Тај хонорар. О ком реду величине причамо?

*Стојанка прилази Марку.*

СТОЈАНКА: У понедељак у једанаест у гаражи. Дођи сам.

4.

Ово се десило касније  
некад много после сцене која следи

ходали смо кроз продавницу  
 док нам је поглед клизио низ рафове  
 рафове са производима упакованим  
 сухомеснатим и сваким другим  
 и нисмо размишљали о томе како наш свет  
 више није исти после оног што се десило  
 а што никада раније није било  
 онога што не смемо ни да поменемо  
 весна је покренула тему и почела  
 да ли смо свесни  
 да ли мислимо на сисаре  
 да ли смо бар мало свесни  
 да деведесет шест процената  
 сисара који живе  
 деведесет шест процената чујете ли  
 чине људи, њихови кућни љубимци  
 и животиње које узгајају  
 људи узгајају ради сопствене прехране  
 то је један перверзни  
 веома перверзни систем  
 са робовима који су у бољем положају  
 то су наше куце и маце  
 ти робови су у бољем положају  
 (оне понекад куце чак понекад  
 добију име фифи и имају право на фризера)  
 од свиња које једемо  
 само четири посто сисара четири посто  
 на целом овом свету  
 су слободни грађани  
 а шта је са људима  
 ако су неки од њих исто слободни  
 да ли се овај проценат од четири посто  
 слободних сисара повећава и колико

## 5.

*Гаража Лидла. Стојанка и Весна стоје и причају.*

СТОЈАНКА: Шта је тачно рекао?

ВЕСНА: Нешто у вези са тим како је много уморан.  
 Ноћима не спава и много се нервира.

СТОЈАНКА: У вези са чим?

ВЕСНА: У вези са свиме што се дешава.

СТОЈАНКА: То није одговор, Весна. Још нешто?

ВЕСНА: Дуго је причао. Баш дуго. Рекао је нешто и о томе како је забринут и за своју безбедност. Записала сам ти.

*Весна вади папирче и чита.*

ВЕСНА: Рекао је: „Ако мене убију, иза мене остаје мој брат. Ако убију мога брата, остаје мој син. Ако убију мога сина, остаје моја ћерка. Ако убију и њу, моју ћерку, остаје мој млађи син. И гробови наши бориће се против усташа.“

СТОЈАНКА: Је л' си сигурна да си ти то добро записала?

ВЕСНА: Сигурна.

СТОЈАНКА: Дај ми то. Шта још?

*Весна даје папирић Стојанки.*

ВЕСНА: Престани да ме малтретираш. Могла си да гледаш и сама.

СТОЈАНКА: Нисам могла да гледам сама јер сам, као што добро знаш, синоћ била горе у продавници и чекала Мирјану да заврши са послом да потврдим да ли договор важи.

ВЕСНА: И је л' важи?

СТОЈАНКА: Немаш бриге.

ВЕСНА: И шта је уосталом толико битно да знаш шта је тачно рекао? Као да немамо преча посла.

СТОЈАНКА: Знаш ти добро зашто.

*У том моменту, долази Марко и прекида их.*

МАРКО: Стигао сам.

ВЕСНА: Драго нам је да си дошао, Марко.

СТОЈАНКА: Чиме се ти иначе бавиш? То нисмо успели да прокљувимо док смо те посматрали.

МАРКО: Тренутно сам између каријера. Дуго сам радио као наставник у школи. Је л' можемо одмах да пређемо на ствар? Мене прво занима да ли је у питању легална ствар.

СТОЈАНКА: Не. Оснивамо терористичку организацију, па смо звали тебе да нам будеш вођа.

ВЕСНА: Стојанка се, наравно, шали. Навићи ћеш већ на њу.

МАРКО: Јесте ли вас две мајка и ћерка?

ВЕСНА: Не. Упознале смо се у Лидлу. И некако смо се одмах препознале. А посао, наравно да је легалан. Ево о чему се ради. Стојанка и ја смо прилично верзиране у вези са свиме што се дешава у Лидлу. Ако ће ускоро бити неки попуст који не сме да се пропусти, ми то унапред знамо, много пре него што изађе у каталогу.

МАРКО: Ви сте они што се бију за ћевапе?

*Весна и Стојанка се погледају. Стојанка преврће очима.*

ВЕСНА: Не. Ми смо мало озбиљнији играчи. Већ сто година не користимо ни Лидл апликацију за попусте. Нас занимају веће ствари.

СТОЈАНКА: Као што је ово око чега смо се окупили. Дечје Лидл кухињице.

МАРКО: Дечје Лидл кухињице?

ВЕСНА: Нема бољих. Одлична забава за мале куваре. Разиграно промовише машту и креативност.

СТОЈАНКА: Јефтине су, деца их обожавају. Такве не постоје на тржишту. Мутилица за јаја је буквално оригинал, иако је мала. Можеш њоме стварно да умутиш јаје. Ја пробала.

ВЕСНА: Плус, шездесет посто играоница и рођендаоница у граду има по једну. Што значи да још четрдесет посто њих нема кухињицу и тек чека да њени мали посетиоци открију њене благодети.

МАРКО: У чему је ствар?

ВЕСНА: Цена је шест хиљада. Пет хиљада деветсто деvedесет девет.

СТОЈАНКА: Појављују се два пута годишње и разграбе се у року од одмах. Оно са ћевапима је ништа у односу на ову помаму. После освану на Купујем-продајем по цени од дванаест хиљада.

ВЕСНА: Ту упадамо ми и информације које поседујемо. Преко Мирјане смо дознали да кухињице ускоро стижу у продају. Цео један део складишта је испражњен само за њих.

МАРКО: Ко је Мирјана?

СТОЈАНКА: Наша конекција у Лидлу.

ВЕСНА: Да се вратимо на кухињице. У тренутку када уђу у продају, Мирјана ће средити да задрже већу количину у магацину. Ми купујемо све до којих можемо да дођемо у самој радњи, превозимо их у импровизовано складиште испод надстрешнице у Стојанкином дворишту и неколико дана касније оглашавамо на Купујем-продајем. Како завалимо све ове што смо купили, улажемо паре у ове кухињице што је Мирјана средила да остану у магацину. И тако укруг, док не дођемо до свих кухињица из магацина. Цела акција траје мање од месец дана.

МАРКО: Зашто одмах не купимо све кухињице из магацина?

ВЕСНА: Немамо толики почетни капитал. Прво морамо да завалимо ове да бисмо набавили нове.

СТОЈАНКА: Осим уколико ти немаш вишак милион и двеста хиљада динара за двеста кухињица.

*Пауза.*

СТОЈАНКА: Тако смо и мислили.

ВЕСНА: Зарада је шест хиљада динара по кухињици.

СТОЈАНКА: Ако успемо да набавимо и завалимо сто – рачунај сам. Двеста – опет рачунај сам.

ВЕСНА: Ту наступаш ти са превозом. Почетни капитал улажемо сви заједно, свако по трећину.

СТОЈАНКА: Надам се да негде можеш да нађеш петсто евра.

*Пауза.*

МАРКО: Могу.

СТОЈАНКА: Трошкови за бензин ће ти бити рефундирани. Плус нешто морамо да частимо и Мирјану. Када се одбију ти трошкови, остаје чист профит. Теби иде двадесет пет посто. Осталих седамдесет пет делимо Весна и ја, на равне части.

МАРКО: Зашто ви добијате више?

ВЕСНА: Ми смо донеле посао.

СТОЈАНКА: А и код нас ти је матријархат, лепи.

ВЕСНА: Може добро да се заради.

СТОЈАНКА: Хоћеш – нећеш.

МАРКО: Хоћу.

ВЕСНА: Хоћеш?

МАРКО: Хоћу.

ВЕСНА: Знала сам да можемо да рачунамо на тебе, Марко. Ја сад морам да идем, јер ми долази пацијент за пола сата. Сутра ујутру се налазимо да разрадиммо све детаље.

СТОЈАНКА: Ја не могу сутра. Идем на излет са месном заједницом.

ВЕСНА: Заборавили смо да ти испричамо. Стојанка је активна у месној заједници.

МАРКО: Нисам знао да месне заједнице још увек постоје.

СТОЈАНКА: И те како постоје. Не само да постоје него је главни разлог што уопште идем тамо то што понекад организују излете. Свуда се иде. До краја године, мислим да ће бити излет бродом до Кладова.

ВЕСНА: Стојанка, мислим да није у реду да се сутра не састанемо због твог излета. Ово је посао.

СТОЈАНКА: Ако је у реду да ти идеш да водаш идиоте у шуму да грле дрво и разговарају са њим и узмеш им двадесет евра, онда је у реду и да ја идем на излет.

ВЕСНА: Дендротерапија је мало компликованија од тога, Стојанка.

СТОЈАНКА: Важи, а је л' треба да се заврши неки факултет да би неко био дендротерапеут?

ВЕСНА: Знаш да си матора ко Библија, али сигурно си и ти чула за неформално образовање.

СТОЈАНКА: Јављају јој се очајници који су, пошто су испробали врачаре, хороскопе, биљне капи, дије-



те, пирамидалне шеме, видовиту Зорку, Клеопатру, Посејдона, Пигмалиона, центуриона, рододендрона – изгубили било какву наду у то да ће се решити којег год беде која их је задесила. И она их убеди да само треба да загре дрво и да ће све бити у реду. И узме им двадесет евра. Весна ти је најбољи доказ за то колико је овај свет отишао дођавола, ја да ти кажем.

ВЕСНА: Ја од тога живим, Стојанка.

СТОЈАНКА: Не занима ме, ја идем на излет.

МАРКО: Може прекосутра?

ВЕСНА: А шта ако Мирјана сутра увече јави да је роба стигла, шта онда? У питању су дани.

СТОЈАНКА: Увек можете да пођете са мнош. За овај излет нешто не влада велико интересовање. Мислим да могу да вас убацам.

ВЕСНА: Мислим да не би требало да напуштамо град у овом тренутку.

СТОЈАНКА: Бићемо назад до по подне. Таман можемо на миру све прецизно да се договоримо.

ВЕСНА: Куда се иде?

СТОЈАНКА: Негде у Војводину. Иза Руме нешто. Има и ручак. Шта кажете?

*Весна и Марко се погледају.*

## 6.

<https://www.youtube.com/watch?v=TwXilp2mUtE>

Врхови високих планина заиста изгледају невероватно. Као да су замрзнути у времену. Као да су одувек ту. Сенке врхова на нетакнутом снегу. Само они посебни врхови на неким местима побеђују снег и откривају

своје снажне стене. Нисмо стигли ни да их се нагледамо, а већ лебдимо изнад зимзелених шума, само да бисмо стигли до нестварног призора. Млаз вода пада успева да пронађе пут кроз санту леда. *Кева ти је курва.* Сада се врхови планина већ мешају са облацима који се уклапају у слику као да су нацртани. Ако бисмо успели да одемо много више и све ово посматрамо са још веће дистанце, све би изгледало као да смо на некој другој планети. Некој далекој, чије име не можемо ни да запамтимо. Могла би да се зове 51 Пегази Б, могла би да се зове Трапист 1Г, могла би да се зове Трапист Ху123, могла би да се зове Трапист Х123444422233С. Али не зове се. То је наша земља. *Кева ти је курва.* Враћамо се доле, баш на време да видимо залазак Сунца изнад залеђене реке. А тамо, мало даље, једна бела граница одолева ветру.

## 7.

*Стојанка, Весна и Марко стоје насред ауто-пута. Деле кишобран. Ћуте. Гледају испред себе. Из позадине са бине, чује се говор премијерке.*

ВЕСНА: Рекла си да идемо на излет.

СТОЈАНКА: Па, је л' смо с оне стране Руме или нисмо? Значи, излет.

ВЕСНА: Лагала си нас. Ово није излет. Ово је отварање ауто-пута.

СТОЈАНКА: Откуд сам ја знала да је данас излет на отварање ауто-пута? Нису нам ништа рекли. Уосталом, и јесте излет.

ВЕСНА: Могла си да питаш.

СТОЈАНКА: Биће после и ручак, значи – јесте излет.

МАРКО: Ја бих да идем кући.

СТОЈАНКА: То ти је због кише.

МАРКО: Када нас воде назад за Београд?

СТОЈАНКА: Ускоро. Ни за четири сата. Опустите се. Ако ти је досадно, размишљај о нечем лепом. Ево, ја мислим на Кладово.

ВЕСНА: Стојанка, у ствари, предлаже да ми снагом ума превазиђемо ову непријатну ситуацију и нелагоду због кише.

СТОЈАНКА: Управо то. Као да никад то нисте радили. Ако ти је тешко, размишљај о нечем лепом.

*Пауза.*

ВЕСНА: Ја уопште не знам шта ова тамо на бини прича.

СТОЈАНКА: Кад ниси концентрисана. Хоћемо ли ми причати о послу или губити време?

ВЕСНА: Како да причам о послу кад си нас довукао богу иза ногу да стојимо на киши?

СТОЈАНКА: Извини, молим те. Особо која стоји у шуми и тера људе да грле дрвеће како би се осећали мање бедно. Извини ако ти је ово све превише чудно.

ВЕСНА: Стојанка, можеш до сутра да нападаш и вређаш оно што не разумеш.

СТОЈАНКА: Само ти стављам до знања да си незахвална. Није да баш свако има прилику да сада стоји овде.

ВЕСНА: У праву си. Обично нема. Пошто стојимо на сред ауто-пута.

СТОЈАНКА: Ако већ нећеш да радимо, онда умукни и пусти ме бар да слушам говор, да после не морам да гледам на телевизији.

*Пауза.*

МАРКО: *(за себе)* Сада се врхови планина већ мешају

са облацима који се уклапају у слику као да су нацртани.

СТОЈАНКА: Шта сад овај мрмља...

МАРКО: *(за себе)*

Ако бисмо успели да одемо много више и све ово посматрамо са још веће дистанце, све би изгледало као да смо на некој другој планети.

СТОЈАНКА: Лепи, мораш да се сабереш. Ипак да причамо о послу.

ВЕСНА: Ја не могу да се концентришем на посао овде на овој кишурици.

СТОЈАНКА: То ти је, што ти је.

МАРКО: *(за себе)* 51 Пегази Б, Трапист 1Г, Трапист Ху123, Трапист Х123444422233С...

СТОЈАНКА: Овај баш исклизнуо из шина.

МАРКО: Кева ти је курва. Кева ти је курва. Кева ти је курва.

*Весна и Стојанка зачуђено гледају Марка.*

## 8.

*Стојанка, сама.*

СТОЈАНКА: Два конкретна догађаја су највише утицала на то да данас живим тако како живим. Две хиљаде треће сам отишла у пензију, што значи да од тада, практично, немам обавезе. Ако не рачунамо бригу о Трајку. Мада Трајко није био превише захтеван. Јео је шта му скуваш, носио је шта му опеглаш. Све док једног дана није умро. Две хиљаде дванаесте. Ни ту није компликовао. Отишао је на Аду Циганлију, тамо га стрефио инфаркт и – цап. То је било то. У тој синергији мог

одласка у пензију две хиљаде треће и Трајкове смрти две хиљаде дванаесте, испунили су се сви услови да живим апсолутно онако како ја желим и да никоме ни за шта не одговарам. Дакле, да будем слободна. Ћерка ми је одавно у Аустралији, још сам увелико радила кад је отишла. Ретко се јавља. Дајана једва да зна ко сам. Тако да ни са те стране немам обавезе. Ангажовање у месној заједници је мој простор слободе. А и организују излете. Кажу да ће до краја године бити излет до Кладова. Никад нисам била у Кладову. Не знам ни сама зашто ми се толико иде баш у Кладово. Гледала сам на сликама. Лепо је, морам да признам. Не знам, нисам паметна. Има оних места која изгледају као да, кад стигнеш, тамо те нешто чека. Не умем да објасним.

9.

*Гаража. Марко стоји испред Весне и Стојанке.*

МАРКО: Непријатно ми је што сам уопште дошао. И нећу да вас задржавам, одмах ћу ићи. Само сам још једном хтео да се извиним за своје понашање.

СТОЈАНКА: Него шта, него ћеш ићи. И то твоје *извини* ја могу да гурнем знаш већ где. Један из месне заједнице је чуо шта си причао. Знаш како ме је гледао. Једва сам се некако извукла.

МАРКО: Кажем, много ми је жао.

ВЕСНА: Треба да поразговарамо о свему, Марко.

СТОЈАНКА: Нема шта ту да се разговара. Ако ћемо радити ово, не можемо да дозволимо изненађења као што је, на пример, да Марко који делује овако релативно нормално, у једном тренутку само почне да виче *кева ти је курва. Аман, кева ти је курва!* Болесно.

ВЕСНА: Полако. Није викао него је изговарао. Равним тоном.

СТОЈАНКА: А извињавам се онда, моја грешка.

МАРКО: Понекад ми се то дешава. До сада ми се углавном није дешавало, овако у друштву.

ВЕСНА: Зашто причаш то што причаш?

МАРКО: То само изађе из мене. Не могу да контролишем.

ВЕСНА: Мислиш, као онај синдром? Не могу да се сетим.

МАРКО: Туретов. Да, али не. Туретов синдром је доста мистификован у медијима. Он је најчешћи код деце и адолесцената. Ово моје може да буде једна од манифестација, али не мора.

ВЕСНА: А то твоје је?

МАРКО: Зове се копролалија.

СТОЈАНКА: Као нека живуља.

МАРКО: Болест псовања.

ВЕСНА: Колико често ти се то дешава?

МАРКО: Не знам, често. У почетку се дешавало ретко, временом све чешће и чешће. Обично буде када сам сам. Некад буде и у друштву, али успем да замаскирам. Утишам пре краја или не изговорим до краја, па испадне да нешто мрмљам.

ВЕСНА: И увек та иста реченица?

МАРКО: Увек.

ВЕСНА: Зашто баш та?

МАРКО: Не знам.

ВЕСНА: Кад ти се дешава?

МАРКО: Углавном кад сам сам и кад размишљам. Кад

одлутам.

СТОЈАНКА: Је л' су те због тога избацили из школе, јер си псовао децу?

МАРКО: Не. То ми се никада није десило у школи. И нису ме избацили.

СТОЈАНКА: Чега си ти уопште био наставник?

МАРКО: Ликовног.

СТОЈАНКА: Знала сам да је нешто бедно.

ВЕСНА: Пустите човека да каже.

МАРКО: У последње време ми се најчешће дешава када размишљам. Само одлутам. И размишљам. И онда ми се деси. Оно на ауто-путу, Стојанка је рекла да размишљам о нечем лепом. И ја одлутао.

ВЕСНА: Је л' ти зна породица?

МАРКО: Виде да нешто мрмљам, али мислим да не знају све. Али убеђен сам да комшије знају. Када останем сам код куће, доста размишљам, па ми се деси да кажем, некада чак и доста гласно. Код нас у згради су баш танки зидови. Видео сам како ме гледају када се сретнемо на ходнику. Спусте поглед, једва кажу *добар дан* и заобиђу ме.

СТОЈАНКА: Паметни људи.

ВЕСНА: Колико дуго то све траје?

МАРКО: Почело је пре четири године када сам имао незгоду. Нешто сам повредио главу. Није ништа озбиљно, не рачунајући ово.

ВЕСНА: Па, је л' си ишао да поразговараш са неким о томе?

МАРКО: Не.

ВЕСНА: Зашто?

МАРКО: Само нисам. Ви сте прве особе са којима сам икада причао о овоме.

СТОЈАНКА: Је л' треба да се осећамо почастовано? И извини, све време хоћу да те питам. *Кева ти је курва?* Стварно? Је л' те није срамота да тако вређаш нечију мајку?

МАРКО: Ја то не говорим некоме лично, заиста.

СТОЈАНКА: Ти си од оних што мрзе жене, па тако говориш.

МАРКО: Не, заиста. Баш не мрзим жене. Баш их поштујем.

СТОЈАНКА: Сигурно бије и жену.

МАРКО: Не бијем. Зовите је, питајте.

СТОЈАНКА: Од почетка ти говорим да су ово ћорава посла.

ВЕСНА: Шта предлагеш?

СТОЈАНКА: Да лепо нађемо нормалног возача.

МАРКО: Ја ћу одмах кренути.

ВЕСНА: Не може тек тако да се нађе возач.

СТОЈАНКА: Може. Одзвонило ти је, лепи.

ВЕСНА: Добро, не можемо тако одмах да осуђујемо. Нисмо ни ми баш цвећке, Стојанка.

СТОЈАНКА: Како то мислиш?

ВЕСНА: Видиш да човек има проблем. За разлику од тебе која све радиш свесно.

СТОЈАНКА: Шта радим свесно? Је никоме не псујем мајку, ни свесно ни несвесно.

ВЕСНА: Знаш ти добро на шта ја мислим. То са месном заједницом.

СТОЈАНКА: Какве везе има моја месна заједница са *кева ти је курва?*

ВЕСНА: Идеш тамо и глумиш да је све у реду, иако знаш да је све то превара. Ко зна да ли ће уопште организовати тај излет у Кладово...

СТОЈАНКА: Хоће. Обећали су.

ВЕСНА: И та политика тебе уопште не занима.

СТОЈАНКА: Па, шта ако ме не занима!!! Занима ме! Наравно да ме занима. Занима ме да имам неки садржај. Занима ме да живим како ја хоћу. Коначно могу да живим како хоћу, нема посла, нема Трајка, нема ћерке, нема унуке.

ВЕСНА: Каква сад унука? Ти унуку ниси ни упознала, не знаш ни како се зове.

СТОЈАНКА: Дајана! Дајана се зове! Као принцеза, је л' разумеш? Само са акцентом на прво А. Зет је дао предлог, сви су се одмах сложили. Пустити ти Дајану на миру, ниси ти њен ниво.

ВЕСНА: Ја само хоћу да кажем да ти увек радиш како ти је лакше, без обзира на све.

СТОЈАНКА: Како ми је лакше??? Лакше??? Лакше? Ти мислиш да ти излети долазе тек тако? Ти мислиш да је мени лако да морам да будем у току са дешавањима да не би помислили да нисам активна?

ВЕСНА: Не мораш то да радиш!

СТОЈАНКА: Немој ти мени да причаш шта ја морам,

шта не морам, држи се ти дрвећа.

ВЕСНА: Мислим да сада није тренутак да понижаваш дендротерапију коју не разумеш, јер причамо о теби.

СТОЈАНКА: Не причам ја о дендротерапији, ја причам о теби. Ти узимаш Дајану у уста. Могла би нађеш неког мужа. За дете ти је касно, али за мужа није. Јеси оцвала, али знаш каквих све очајника има. Немој само, молим те, да почнеш да ми баљезгаш о оном твом Роналду.

ВЕСНА: Роланду.

СТОЈАНКА: Није шија него врат. Тај ионако није ни постојао.

ВЕСНА: Наравно да је постојао. Промени тему.

СТОЈАНКА: Ајде, молим те. Треба да ти верујемо да си доживела не знам какву љубав са тамо неким Швајцарцем, и то све, у кампу у Сутомору. Деведесетих. Немој, молим те.

ВЕСНА: Стојанка.

СТОЈАНКА: Откуд Швајцарац у Сутомору? И то деведесетих. У кампу? Усред санкција? То у старту делује толико небулозно да немам речи. Могла си нешто уверљивије да смислиш.

ВЕСНА: Стојанка.

СТОЈАНКА: Са'ћу отићи на интернет да проверим да ли у Сутомору уопште има камп. Кладим се да нема и да никада није ни постојао.

ВЕСНА: Стојанка!

*Пауза.*

СТОЈАНКА: Ево, опет ми није добро. Види шта сте ми урадили. Морам да попијем бенседин да се смирим.



*Стојанка вади бенседин и флашицу воде и попије. Пауза.*

МАРКО: Ја ћу ићи, у мени је проблем.

СТОЈАНКА: Немој, молим те, ти да идеш. Ево, ја ћу ићи. Само да ми проради лек. Ово је све којешта.

ВЕСНА: Ово је крај наше сарадње.

*Пауза. Свако гледа на своју страну. У једном тренутку, Стојанка звони мобилни телефон. Стојанка се јавља.*

СТОЈАНКА: *(прича телефоном)* Хало... Разумем... Разумем. Хвала.

*Стојанка завршава разговор.*

СТОЈАНКА: Мирјана. Каже да роба стиже прекосутра у складиште. Од наконсутра је у продаји.

## 10.

*Неколико дана касније. Марко утоварује картонске кутије са кухињицама у гепек аутомобила. Стојанка стоји са стране са блокчетом и нешто записује. Весна стоји поред Марка. Помало непријатна атмосфера. Ћуте. Марко одлази са стране по још неколико кутија и утоварује их. Затвара гепек.*

МАРКО: Последња тура убачена.

СТОЈАНКА: Тридесет кухињица утоварено.

ВЕСНА: Онда је то то. Идемо.

СТОЈАНКА: Није то то. Морамо да поразговарамо.

ВЕСНА: Ја сам увек за разговор.

СТОЈАНКА: Хоћу да склопимо пакт о ненападању.

ВЕСНА: Шта предлагеш?

СТОЈАНКА: Ја теби нећу да помињем Роналда.

ВЕСНА: Роланда.

СТОЈАНКА: Ја теби нећу да помињем Роналда, ти не узимај Дајану у та своја погана уста.

ВЕСНА: Договорено.

СТОЈАНКА: Договорено.

МАРКО: Како ја могу да допринесем?

СТОЈАНКА: Тако што ћеш што више ћутати. Преживећемо те некако.

*Пауза.*

МАРКО: Мени и даље није најјаснија рачуница.

СТОЈАНКА: Кад предајеш ликовно. Једноставно је. Ако продаш тридесет кухињица по дупло већој цени од оне по којој их пазариш, онда тим парама можеш да купиш шездесет. Кад продаш шездесет, купиш сто двадесет. Кад њих продаш, укупно си на сваки уложени динар извукао осам. И нема шта да ти буде јасно, довољно је да утоварујеш и возиш. Идемо.

*Стојанка одлази у кола и седа на сувозачево седиште.*

ВЕСНА: Како си ти?

МАРКО: Кева ти је курва... Извињавам се. Дешава ми се и када сам баш уморан.

ВЕСНА: Разумем те, Марко. Не треба да ми се извињаваш. Сад неколико дана немамо посла док не почне продаја на Купујем-продајем. Можеш да се одмориш. Да проведеш мало времена са породицом.

*Стојанка све време добацује са сувозачевог седишта.*

СТОЈАНКА: Хоћемо ли? Да ово истоваримо, па да се растајемо. Имам посла.

МАРКО: И мало ме глава боли.

ВЕСНА: Никада ми ниси испричао како си ударио главу.

МАРКО: Несрећан случај. Пао сам низ степенице у школи.

ВЕСНА: Па, како, човече?

МАРКО: Разговарао сам са оцем једног ученика петог разреда на ходнику. Расправљали смо се око оцене његовог сина.

СТОЈАНКА: Знаш колико ме занима прича о томе како ниси хтео да закључиш петицу неком малом билмезу! Имам посла.

МАРКО: Четворку. Нисам хтео да му закључим четворку.

СТОЈАНКА: Тај мали сигурно неће далеко догурати у животу са тројком из ликовног у петом разреду. Полазите.

ВЕСНА: Чекај, Стојанка.

МАРКО: Уопште се нисам разумео са оцем ученика. Растали смо се лоше, пале су и тешке речи са његове стране. Он је кренуо и успут ме онако нервозан оче-шао, али не намерно. И ја сам се спотакао и пао.

ВЕСНА: Па, он је тебе гурнуо!

МАРКО: Више је био несрећан случај. Инсистирао је на томе да није имао намеру. Тако је и школа закључила.

ВЕСНА: Је л' си тад одлучио да одеш из школе?

МАРКО: Недуго после тога. Нешто више нисам мислио да има смисла.

ВЕСНА: Па, од чега живиш?

МАРКО: Дајем приватне часове, сналазим се.

СТОЈАНКА: Полазите!

ВЕСНА: Стојанка, Марко је претрпео насиље. Смири се.

СТОЈАНКА: Ако се не створи овде и не упали ауто у року од четири секунде, претрпеће га поново. Морам кући да попијем бенседин, одгледам шта треба да одгледам и наспавам се ко човек.

МАРКО: Идемо, да не чека.

ВЕСНА: Чекај. Стани.

СТОЈАНКА: Аман, заман!

ВЕСНА: Хтела сам нешто да ти предложим. Пошто ових дана немамо много посла, мислила сам да теби одржим једну дендротерапијску сеансу. Уверена сам да дендротерапија може много да помогне са твојим проблемом.

СТОЈАНКА: Сад хоћеш и њему да узмеш двадесет евра!

ВЕСНА: Не. Њему ћу радити бесплатно.

МАРКО: Не мора.

СТОЈАНКА: Нема сад – не мора. Ето, Весна ти поклања да бесплатно грлиш дрво у шуми, такав предлог се не одбија. Све смо се договорили. Је л' можемо сада, молим вас, да кренемо?

МАРКО: Идемо.

ВЕСНА: Сутра предвече. Биће лепо време. Можемо тада.

*Марко и Весна улазе у кола.*

СТОЈАНКА: Захваљујем!

## 11.

Дендро(дрво) терапија је део природне, народне медицине и врста вибрационог исцељивања. Све у свету емитује енергију електромагнетних вибрирајућих таласа, па и дрвеће делује својим енергетским фреквенцијама повољно на биохемијске процесе ћелија живих бића. Дрвеће има способност да акумулира велику количину космичке енергије у себи, природни су донори, дариваоци позитивне енергије (а и узимачи негативне) чиме помажу при лечењу многих здравствених, психолошких и емоционалних поремећаја (попут нервних болести, концентracије, АДХД, депресије, неурозе, главобоље, као и зубобоље, ангине, гастритиса, кардиоваскуларних и разних других тежих или лакших здравствених стања).

## 12.

*Весна и Марко стоје у шуми.*

ВЕСНА: Сад прво треба да се препустиш. И да изабеш дрво које ти се допада.

МАРКО: Оно тамо.

ВЕСНА: Сјајно. То је твоје дрво. Ти си бреза, Марко.

МАРКО: Шта треба да радим?

ВЕСНА: Само треба да му приђеш.

*Марко прилази дрвету. Весна га прати.*

ВЕСНА: Сада га само чврсто загрлиш.

МАРКО: Јеси ли сигурна?

ВЕСНА: Веруј ми.

*Марко загрли дрво.*

МАРКО: И шта сад?

ВЕСНА: Сада одлучи да му верујеш.

*Марко грли дрво и одлучује да му верује. Онда га пусти.*

ВЕСНА: Је л' можемо?

МАРКО: Можемо.

*Марко поново загрли дрво.*

ВЕСНА: Јеси ли одлучио да му верујеш?

МАРКО: Јесам.

ВЕСНА: Ја ћу се сада мало склонити, а ти причај са њим.

МАРКО: О чему?

ВЕСНА: О чему год ти желиш. О свему што те мучи.

МАРКО: Мало ми је непријатно у овом тренутку да причам о својим проблемима овако.

ВЕСНА: Онда причај о било чему. Важно је да причаш. Причај о нечему што те занима и окупира. Не мора да буде нешто богзна шта. Можеш да причаш и о томе како си био на пијаци. Није важно. Све док комуницираш са њим.

МАРКО: Свемир. Свемир ме окупира. Доста размишљао о њему.

ВЕСНА: Ето, причај му о свемиру. Ја ћу се склонити мало назад.

*Весна се склони неколико корака уназад.*

ВЕСНА: Ослови га како хоћеш. Само је важно да се опуститиш. Као да ми нисмо ту.

*Весна се склони још неколико корака уназад.*

МАРКО: Дрво, желим да причам са тобом о свемиру. Зато што је свемир тако диван, зар не мислиш? Бескрајан. Чудесан. Све те планете и ти сателити. Све је тако невероватно. Па, онда друге звезде. Па њихове планете. Па њихови сателити. Све те галаксије. Па, свемирска маглина. Па, цела та раздаљина. Понекад замишљам да путујем свемиром. И знаш шта ми се највише свиђа? То што је тако мирно. Путујеш, путујеш, путујеш. А све време неки мир. А ми људи, ми смо тако мали, знаш? И тако смо, некако, не знам. И нама време истиче, знаш? Волео бих када бисмо били мало бољи једни према другима. Знаш, дрво? Некако смо, не знам. И кад бисмо схватили да нам време истиче. Знаш шта би био мој предлог? Мој предлог би био да све што створимо, све што направимо, сви људи на свету, све што настане, да се уложи у истраживање свемира. Знаш колико бих волео да могу да кажем детету, жао ми је, не можеш да добијеш нове патике, тај новац иде у фонд за истраживање свемира и тачка. Расправа је завршена, иди у своју собу да учиш. О свемиру. Јер када би било тако, онда бисмо, пре или касније, нашли начин и да се населимо на још неком месту. Јер овде нам време неумитно истиче. Ако не уништимо сами себе и избегнемо све метеоре, на крају ће нас Сунце спржити. Ако бисмо успели да се населимо још негде, купили бисмо још мало времена. Када бисмо то урадили, онда бисмо имали времена да застанемо. И да размислимо шта и куда даље. Да направимо неки план. Овде нам време истиче, дрво. Није нам још тако много остало. Неколико милијарди година за ову планету, у најбољем случају. Неко би рекао да је то много, али шта је то у поређењу са не знам колико трилиона година колико ће проћи пре

него што се и последња звезда на небу угаси... Ето, то сам хтео да ти испричам. Извини ако није нека прича, али ја о томе размишљам.

*Марко пушта дрво. Прилази Весни. Весна ухвати Марка за руку.*

ВЕСНА: Како се осећаш?

МАРКО: Не знам. Добро, ваљда. Доста сам испражњен.

ВЕСНА: Знам. Треба да се наспаваш.

МАРКО: Покушаћу.

ВЕСНА: Биће све у реду, Марко.

*Одлазе.*

### 13.

Поштовани, обраћам вам се поводом питања које сам више пута постављала усменим путем и добијала разна обећања, али до сада није изашло некакво званично обавештење. Ради се о излету за Кладово. Мене занима да ли ће тог излета бити, пошто, као што сам рекла, више пута је обећано да ће тај излет бити реализован до краја године. Не само ја него и многи други су изузетно заинтересовани за тај излет, па би било лепо да се то заиста деси, као и да ми званично то потврдите, како бих могла да организујем обавезе и одвојим датум за тај излет. У потпису, Стојанка.

### 14.

*Гаража. Неколико дана касније. Весна и Марко стоје поред аутомобила.*

ВЕСНА: Како се осећаш, Марко?

МАРКО: Морам да ти кажем, одлично. Некако ми све

одједном делује једноставније.

ВЕСНА: Колико ми је драго ако сам бар мало успела да ти помогнем.

МАРКО: На тренутак чак помислим... Ма, није важно.

ВЕСНА: Хоћу да те саслушам. Кажу.

МАРКО: На тренутак чак помислим да није све тако глупо и да бих можда могао да се вратим у школу да предајем. Можда то ипак има смисла.

ВЕСНА: Па, ти се врати!

МАРКО: Ма, ја то само овако. Не намеравам стварно да се вратим.

ВЕСНА: Зашто? Сигурно волиш да им предајеш.

МАРКО: Волим, али немој погрешно да ме схватиш. Није ни важно. Не мислим да ћу предавањем ликовног деци променити свет.

ВЕСНА: Можда баш хоћеш.

МАРКО: Мислим да је њима потребно неко веће чудо од тога да знају да цртају.

ВЕСНА: Па, ти им предај шта мислиш да треба. Ти им предај оно што мислиш да ће им помоћи. Шта те брига, можеш да им причаш о свемиру. Мало им предајеш ликовно, мало свемир. Ионако тој деци само свемир може да помогне.

МАРКО: Већ сам то радио док сам био у школи, па су се неки родитељи бунили, па ми је забрањено.

ВЕСНА: Покушај поново, шта те брига. Уосталом, не мораш ништа да им причаш. Само их терај да све време цртају само свемир, шта те брига. Тако нико ништа неће моћи да ти каже.

МАРКО: Ма, добро. О том – потом. Ово само размишљај онако. Чекај да завршимо прво ово што имамо.

*Долази Стојанка. Успут броји паре. Ставља паре у ташну, потом записује нешто у блокче.*

СТОЈАНКА: Ево га. Првих тридесет кухињица по цени од дванаест хиљада динара на Купујем-продајем отишло ко алва. Имамо за следећу туру од шездесет. Чула сам се са Мирјаном, роба је спремна.

ВЕСНА: Све иде по плану. Видиш, Марко?

СТОЈАНКА: Лепи, је л' си спреман да товариш?

МАРКО: Спреман.

ВЕСНА: Ово је друга фаза од три фазе нашег плана. Практично смо напола.

СТОЈАНКА: За две недеље, лова је наша. Шта гледате? Полазите горе по кухињице.

*Стојанка одлази.*

МАРКО: И још нешто. Већ два дана ниједном нисам рекао, знаш већ шта.

*Весна се озари.*

ВЕСНА: Па, то је дивно.

*Стојанка се враћа.*

СТОЈАНКА: То што два дана ниси рекао *кева ти је курва* не значи аутоматски да си нормалан. Зову те кухињице.

*Стојанка одлази. Марко и Весна иду за њом.*

15.

марко нам је причао о томе  
 И ми смо слушали  
 Причао је о томе колики је свемир  
 и колико има галаксија  
 да не бисмо размишљали о ономе  
 што никада раније није било  
 онога што не смемо ни да поменемо  
 глупо је о томе и да расправљамо  
 баш глупо чујете ли  
 колико лепо је небо  
 и колико има звезда на њему  
 потпуно фасцинантне ствари  
 ево не пример бетелгез  
 странци је зову битлџус  
 седамсто светлосних година далеко  
 у последње време се нешто дешава  
 звезда се чудно понаша  
 не само да се чудно понаша  
 него и мање сија  
 много мање него што ја раније чинила  
 то би могао да буде знак  
 прави знак чујете ли  
 да би звезда могла да експлодира  
 и да на небу буде најлепши ватромет  
 тврде астрономи  
 прво су тврдили да ће се то догодити  
 сигурно ће се догодити чујете ли  
 у наредних двеста или триста  
 не милиона него хиљада година  
 онда сада тврде да постоје  
 некакви нови подаци  
 подаци који упућују на то  
 да би могла да експлодира  
 у наредних неколико десетина  
 неколико десетина не милиона  
 не хиљада  
 неколико десетина година  
 неки од нас ће можда бити живи  
 да виде најлепши ватромет  
 једино што то што буду гледали  
 неће се дешавати тада

дешаваће се много раније  
 још пре косовског боја  
 зато што је светлост путовала  
 дуго је путовала седамсто година  
 толико је велик свемир  
 и како је леп када га деца цртају  
 када не цртају ништа друго  
 само њега стално њега  
 тако све има више смисла  
 и за децу и за свемир чујете ли

16.

*Гаража. Недељу дана касније. Марко завршава са утоваривањем кухињица у генек. Стојанка и Весна стоје поред аутомобила. Стојанка, са блокчетом, води евиденцију. Марко затвара генек.*

МАРКО: Готово. То је то. Сто двадесет утоварено.

СТОЈАНКА: Сад само треба да чекамо да почну да се јављају и купимо наше паре. Сто двадесет пута два-наест хиљада, не смем ни да изговорим.

МАРКО: У животу нисам био овако уморан.

ВЕСНА: Ипак, није ти пало на памет да кажеш знаш већ шта.

СТОЈАНКА: Осећам мирис пара.

ВЕСНА: Шта ћете урадити са парама?

СТОЈАНКА: Ја ћу прво вратити петсто евра што сам позајмила од комшинице. А онда ћу се бахатити под старе дане. Размишљам о неколико опција. Можда се одределим за све.

ВЕСНА: Ја знам тачно шта ћу. Уложићу сав новац у рекламу за своје дендротерапеутске терапије на друштвеним мрежама. Тако ће много људи моћи да сазна за дендротерапију. Онда ће доћи код мене и



биће им боље.

17.

СТОЈАНКА: Шта је? Планираш да опељешиш пола града за по двадесет евра?

*Марко, сам.*

ВЕСНА: Кад узмемо паре, биће ме баш брига. Ко нема да плати, радићу му бесплатно. Шта ћеш ти радити са парама, Марко?

МАРКО: Нешто са породицом. Давно нисмо нешто радили заједно.

ВЕСНА: Отуђили сте се?

МАРКО: Ма, не. Него, деца ускоро завршавају основну школу. Не занимамо их жена и ја више.

ВЕСНА: Треба да проводите време заједно.

МАРКО: Знам. Већ сам размишљао да их одведем на неко лепо летовање.

СТОЈАНКА: Ја сам већ размишљала да одведем себе на неко лепо летовање.

ВЕСНА: Шта ће ти летовање, кад ће те водити у то Кладово?

СТОЈАНКА: Уф, не знам.

ВЕСНА: Је л' те воде?

СТОЈАНКА: Не знам, борим се. Покушавам, али они нешто врдају.

ВЕСНА: Немој да се нервираш око тога.

СТОЈАНКА: Што бих се нервирала? Имам преча посла.

МАРКО: Волим своју породицу. Мислим да и они воле мене. Само су се нешто у последње време повукли, не знам шта им је. Жена још и најмање. Али деца. Они ускоро завршавају основну школу, сад су у тој фази, нормално је да ми на све одговарају са *да* и *не*. Затварају се у собу. Позивају се на своју приватност. Стално имам осећај да им нешто дугујем. Пре неког времена, возим старије дете у школу. Пошто сам одлучио да поступим онако како су тражили, поштујем њихову приватност и нећу открити идентитет свог старијег детета. За потребе овог монолога, зваћемо га Стеван, иако се он не зове тако. Возим аутомобил, док такозвани Стеван седи на сувозачевом седишту и гледа кроз прозор. Ћутимо. Ја бих могао и нешто да причам, али се плашим да започнем. Тако да ћутање односи превагу. Стижемо близу школе, одмах је ту иза угла. Замоли ме да зауставим кола. Зашто, питам. Само заустави. Заустављам кола. Он каже, ја ћу овде изаћи. Мени није јасно, кажем, али одвешћу те до улаза у школу. Не треба, каже. Овде ћу изаћи. Зашто те не бих одвео кроз до школе? Не мораш, каже он. Шта кријеш од мене? Не кријем ништа, не кријем ништа. Стварно, каже он. Само хоћу овде да изађем. Ја га питам, је л' сам ја проблем? О чему се ради? Је л' ти то нећеш да те оставим испред школе јер ме се стидиш, такозвани Стеване? Он више не гледа кроз прозор, него у под. Не стидим те се, што бих те се стидео. Па, шта је онда? Само хоћу да се прошетам. Добро, кажем. Ако ти се шета, ти прошетај. Леп је дан и ваздух је данас чист. Видимо се, тата. Такозвани Стеван излази из аутомобила, ставља ранац на леђа и одлази. Ја остајем да седим. Ћутим. Дишем. Ћутим. Дишем. Покрећем кола. Дишем. Пада ми на памет да можда зовем тог лимара за ауто, можда је то неко решење.

18.

Драга Стојанка. Престани да правиш проблеме. Нема никакве потребе да нам шаљеш допис у вези са излетом у Кладово. Никада званично нисмо рекли да ће бити излет у Кладово, о томе се само причало. Тренутно не можемо да организујемо тај излет. Ако ти се не свиђају излети на које тренутно водимо пензионере, можда треба да размислиш о томе да ли ти уопште волиш своју земљу. И још једна ствар. Ми не волимо оне који превише воле да постављају питања. Немој више да долазиш. У потпису, месна заједница.

19.

*Шума. Весна и Стојанка стоје, Марко седи са стране.*

СТОЈАНКА: Шта ме гледаш?

ВЕСНА: Разумем те, Стојанка. Зато смо и дошли овде. Да бисмо ти помогли да се смириш.

СТОЈАНКА: Ја нисам узнемирена!

ВЕСНА: Јеси. Прилично си се узнемирила.

СТОЈАНКА: Нисам. Баш ме брига и за њих и за Кладово. Једини разлог што хоћу с њима у Кладово је да не идем сама као неки лудак. Има да купим и њих и Кладово кад дођем до пара. Има да идем приватним хеликоптером у Кладово.

ВЕСНА: Узнемирила си се.

СТОЈАНКА: Нисам.

ВЕСНА: Јеси.

СТОЈАНКА: Набијем их на курац.

ВЕСНА: Хоћу да знаш да ти не требају они да би ишла у Кладово са неким. Имаш нас.

СТОЈАНКА: Е, баш ти хвала.

*Пауза.*

ВЕСНА: Треба да избациш фрустрацију из себе. Ја мислим да ће ти ово помоћи.

СТОЈАНКА: Ја мислим да неће, али ипак сам ту. И само те молим да обавимо да могу да идем кући да организујем поруцбине.

МАРКО: Мени је дендротерапија баш помогла.

СТОЈАНКА: Ти ћути тамо, немој да се мешаш и слободно настави да размишљаш о Јупитеру.

ВЕСНА: Добро. Само се опусти. И изабери дрво које ти се допада.

*У том тренутку, Стојанки звони мобилни телефон.*

ВЕСНА: Стојанка, искључи мобилни.

*Стојанка преврне очима и искључи тон на мобилном телефону.*

СТОЈАНКА: Ево, искључила сам.

ВЕСНА: Добро. Сада ми реци да ли видиш неко дрво које ти се допада?

СТОЈАНКА: Које дрво ми се допада?

ВЕСНА: Мораш да изабереш дрво.

СТОЈАНКА: Ово овде.

ВЕСНА: Сјајно. То је твоје дрво. Ти си храст, Стојанка. Приђи му.

*Стојанка прилази дрвету. Весна је прати.*

ВЕСНА: Сад можеш да га загрлиш.

*Стојанка загрли дрво.*

ВЕСНА: Сада одлучи да му верујеш.

*Стојанка пусти дрво.*

СТОЈАНКА: Извини, не могу ја ово. Стварно. Ево, покушала сам, али не иде. Не могу да причам са дрветом.

ВЕСНА: Али почели смо.

СТОЈАНКА: Аман, жено. Ако не иде, не иде. А ово баш не иде. Не осећам никакву хемију, нема вајде. Не можеш да ме присиљаваш ако не иде.

ВЕСНА: Немам намеру да те присиљавам, али знаш. Није у реду. Незгодна је ситуација. Не ваља да се крене, па да се стане.

СТОЈАНКА: Због урока или шта?

ВЕСНА: Због дрвета.

СТОЈАНКА: Да му не повредимо осећања или шта?

ВЕСНА: Тако кад га срочиш, звучи као да ја нисам нормална.

СТОЈАНКА: Је л'?

ВЕСНА: То је живо биће. Никад се не зна. Требало је да му се обратиш.

СТОЈАНКА: Ја бих ипак радије да се обратим старом добром бенседину.

ВЕСНА: Стојанка!

СТОЈАНКА: Добро, Весна. Дошла сам, испоштовала сам те, дала сам све од себе, сад идем кући. Осим у случају да ти и дрво не желите да ме узмете за таоца.

ВЕСНА: Не желимо.

СТОЈАНКА: Молим лепо. Одох кући. Видимо се сутра.

*Стојанка одлази. Весна и Марко остају сами.*

ВЕСНА: Ти хоћеш да јој помогнеш, она те још вређа.

МАРКО: Није јој лако.

ВЕСНА: Ко ме је лако. Је л' теби лако? Није. Је л' мени лако? Није.

МАРКО: Па, није.

*Пауза.*

МАРКО: Весна?

ВЕСНА: Молим.

МАРКО: Тај Роланд.

ВЕСНА: Шта с њим?

МАРКО: Је л' он постојао?

## 20.

*Весна, сама.*

ВЕСНА: Када ме питају да ли је Роланд постојао, они у ствари хоће да знају зашто сам остала сама. Да су осетили оно што сам ја осетила са Роландом, било би их срамота што су сумњали. Било је пре тридесет година, а ја и у овом тренутку, ево док причам, још увек као да сам тамо. Када те Роланд погледа, као да те је погледао неки пагански бог. Леп, висок, плав. Када ти се Роланд насмеши, као да ти се бог насмешио. Када те Роланд воли, то је као да те воле сви људи на свету и још више. Када те Роланд загрли, то је као да су те вратили у мајчину утробу. Рукама оним својим. Алпским. Прстима сам му пролазила кроз косу неговану на свежем ваздуху. Дивила сам се његовим костима

ојачалим искључиво од алпског млека. Када смо се растали, обећали смо једно другом да ћемо поново бити заједно. После смо се дописивали, звао је неколико пута. Онда више није звао. Прошло је неко време док нисам прихватила чињеницу да се више неће јавити. Онда је још времена прошло. Ја сам се посветила каријери. После сам се мало и угојила. Е сад, ја немам намеру да вам доказујем да је он постојао. Можда је постојао, можда није постојао. Можда сам ја све ово управо одглумила. Можда нисам. Како ћемо знати? Никако. А што се тиче тога зашто сам остала сама. Не знам. Можда. Не знам. Можда сам само превише спиритуална за овдашње мушкарце.

21.

*Гаража. Марко и Весна. Неколико дана касније.*

МАРКО: Како то мислиш, нико се није јавио на оглас?

ВЕСНА: Јуче су се јављали, али данас цео дан ништа. И ти што су се јуче јављали нису дошли по робу. Ено је Стојанка горе, покушава да види са Мирјаном да није можда роба са грешком или нешто.

*Улази Стојанка. Бледа као крпа.*

ВЕСНА: Стојанка?

*Стојанка не одговара.*

МАРКО: Шта јој је?

ВЕСНА: Да није претерала са лековима... Стојанка?

*Стојанка седа на зидић.*

СТОЈАНКА: Звала ме је Мирјана јуче да ми јави. Али каже да се нисам јавила. Рекла сам јој да нисам могла. Била сам на терапији.

ВЕСНА: Шта да ти јави?

СТОЈАНКА: Дошла је нова тура кухињица у магацин. Десет пута више него прошли пут. Од јутрос су већ у продаји. По цени од три хиљаде динара. Две хиљаде деветсто деведесет девет. Ником нису јавили, ово је била пословна тајна. Прво су пустили мању количину по цени од шест хиљада да зараде. Ово што смо ми обртали. Онда су пустили остале. Све које имају. На попусту. Хоће да их се отарасе. Spreмају нови модел кухињице, па ове само хоће да увале. Мирјана се куне да је јавила чим је сазнала.

ВЕСНА: Шта сад то значи?

СТОЈАНКА: То значи да је разлог што нам се нико не јавља на оглас то што нико нормалан неће да купи кухињицу од нас по цени од дванаест хиљада динара кад може исту ту кухињицу лепо да купи у Лидлу за три хиљаде динара. И има их у изобиљу.

*Мук. Неверица.*

МАРКО: Кева ти је курва.

22.

<https://www.youtube.com/watch?v=4HVqC4zEPDc>

Баш када помислимо да смо видели све лепоте света, океан нас демантује. Има ли ичег лепшег од коралног гребена? Поред нас пролази корњача, нежно њишући својим удовима као да маше крилима. И не примећујемо је, хипнотисани свим тим бојама. Одозго посматрамо необично плаву морску траву како се повија од кретања воде. Као да чува саму тајну живота у себи. Гле, шарена рибица се чеше о стену. Улаже велики напор да је морска струја не однесе. Поред ње пролази јато њених жутих рођака, храбро крчећи свој пут. Дубина на којој се налазимо је незамислива. Али не плашимо се. Све је тако плаво, тако плаво, тако спокојно. Величанствена хоботница као да нам својим пипцима даје знак да се препустимо. Послушаћемо је. Мир је потпун.

## 23.

*Недељу дана касније. Весна, Марко и Стојанка стоје у шуми и гледају се.*

ВЕСНА: Зашто си инсистирала да се нађемо овде да поделимо новац?

СТОЈАНКА: Је л' могу само да те замолим да не причаш?

*Весна ућути.*

СТОЈАНКА: Хвала.

*Стојанка полако прилази једном дрвету. Загрли га.*

СТОЈАНКА: Слушај, дрво. Ја нисам сигурна да могу да одлучим да ти верујем. Немој да се љутиш, није ништа лично. Али ја баш не мислим да је најнормалније да људи грле дрвеће и причају са њим. Доста је бесмислено. Баш, баш бесмислено. А могу да ти кажем и зашто. Зато што није нормално да ја стојим овде и да те грлим, знаш? Није нормално да стојим овде да те грлим, а да никада нисам загрлила Дајану. Није нормално да могу да те додирнем, а да никада нисам додирнула Дајану. Знаш? И да не знам каква јој је кожа. А теби сада знам каква је кора. Није нормално. И да тебе могу и да помиришем. И да знам како миришеш, а да не знам како мирише Дајанина коса. Ето, само није нормално.

*Стојанка пушта дрво и прилази Марку и Весни.*

ВЕСНА: Је л' ти боље, Стојанка?

СТОЈАНКА: Да сведемо рачуне.

*Стојанка вади новац из ташне и дели.*

СТОЈАНКА: Дакле, успели смо да завалимо сто двадесет дечјих кухињица на Купујем-продајем по две хиљаде динара комад. То је двеста четрдесет хиљада.

Када се свима врати по петсто евра, одузму трошкови за бензин и части Мирјана, отприлике смо зарадили по три хиљаде динара. Марко, ти си нешто мање, али ћемо поделити на једнако.

МАРКО: Ма, не треба.

ВЕСНА: Пустите сада новац, Стојанка. Није то важно.

*Стојанка тутне Весни и Марку новац.*

СТОЈАНКА: Није, али смо се раскусурали. То је то. Било је задовољство сарађивати са вама.

МАРКО: Шта сад иде?

СТОЈАНКА: Сад не иде ништа.

ВЕСНА: Можемо да видимо кад дођу ове нове кухињице, да видимо да ли ту има неког резона, па да...

СТОЈАНКА: *(прекида је)*

Полако. Нисмо још на том балу.

МАРКО: И сад ништа?

СТОЈАНКА: Не знам за вас, али ја идем у Кладово.

## 24.

*Мирјана, сама.*

МИРЈАНА: Стојанка ме је за срце ујела. Хоћу ја да помогнем, није да нећу. И то што сам се намучила, ни то нема везе. Не кажем то да бих ја нешто испала не знам шта, него стварно. Дође Стојанка код мене пре неколико месеци и пита ме да ли могу да јој учиним за те кухињице. И пита ме. Ја је гледам, питам се у себи, како жено, ја да ти то завршим, па као да сам ја председник државе, како то да ти урадим. Али не кажем то, него кажем да ћу покушати. Каже она да ће

ме нешто и частити. Али нисам то због тога, него што је Стојанка заслужила. Она је увек према мени била са поштовањем. Први пут кад смо се среле, пита она мене, како си данас, Мирјана. Ја питам, како знате моје име. Каже она, аман жено, пише ти на плочици. И ту се обе насмејемо. И тако је кренуло пријатељство... Одем ја после смене у складиште и питам једног што му жена исто ради код нас. Знаш и њу, али нисмо често у истој смени. И испричам му, онако шта би било кад би било, да ли би он могао да задржи те кухињице у складишту, он каже да је то тешко, али да би можда и могао. Ја му кажем, али ја немам да те платим, нећу Стојанки да правим додатни трошак. Он каже, не мораш да платиш, имам ја нешто што можеш ти да урадиш за мене. Ја питам, шта. Мало сам се и уплашила. Он каже, хоће да иде са женом у викендицу следеће недеље, па ако бих ја могла да преузем смени од његове жене у четвртак и петак, да могу да оду. Ја кажем хоћу. Убила сам се од посла та два дана од јутра до мрака на каси. Плус су ме звали нешто и да идем у школу код детета на отворена врата. Нисам знала где се налазим, али нисам Стојанки ни поменула колико сам се намучила. И после, стварно, Стојанка ме на крају частила, није да није. Али ја је зовем да пијемо кафу, она каже, нећу заузета сам, зваћу те ако буде неки посао. Е, ту ме је повредила. Ја сам њу рачунала да смо пријатељице, а не пословни партнери. А она тако са мном хладно. У последње време, ја више ништа не знам. Мислиш да ти је неко пријатељ, оно није. Као да више не умем да проценим. Мислиш да је једно, оно буде друго. Ево, јуче. Нисам радила, па сам дуго спавала. Будим се, а оно сунчано пролећни дан. Касно преподне. Долази ми син из школе са још једним другом. Поранио. И каже, мама знаш шта је било данас у школи. Ја одмах претрнула, све ми се скупило у устима, пошто кад год је он нешто радио у школи, то или је јединица... то је у најбољем случају. Обично је или јединица, или се потукао, или бежао са часова, или ишао код психолога. Он је добро дете, али је онако, мало живљи. Недостаје му отац. Ја некако успем да питам, шта је било. Је л' сте опет угурали Санелу у ве-це и хватали је за сисе? Нисмо. Немој да лажеш, јесте. Не лажем, нисмо. У ствари, јесмо. Али ја нисам,

мама. Како ниси? Нисам, само сам стајао са стране, кунем се. Само си стајао са стране? Да. И снимао мобилним. Каже овај његов друг, стварно је није хватао, тета Мирјана. Добро, прихватим ја. Ниси. А шта је радила Санела? Каже овај мали други, ништа није радила. Ћутала је. И плакала је. Питам ја, је л' пријавила разредној. Није, мама, плашила се. Ја га питам, сигурно ниси и ти учествовао. Сигурно, мама. Добро, кажем. С том Санелом стално неки проблем. Није то, мама, нешто друго је било. Ја опет претрнем цела, покушавам да прогутам пљувачку. И сетим се. Брзо одем до фиоке у кухињи и отворим да видим да ли је нож на месту. Угледам нож и лакне ми. Добро, нож је ту. Ниси нож носио у школу. Нисам, мама. Па, шта је онда било у школи? Било је нешто што никад није било, мама. Ја цела претрнула, жучна кеса ми се скупила, бубрези ме заболели, жлезде почела да осећам. Не могу да се померим, мислим на нешто најстрашније. Хоћу да питам, шта је било у школи? Шта је то што никад није било? Глас ми се изгубио, хоћу да причам, али не могу. Шта је било у школи, хоћу да питам, али не могу.

*Пауза.*

Шта је било у школи?

*Пауза.*

Шта је било у школи?

*Пауза.*

Шта је било у школи?

*Пауза.*

Каже он, добио сам петицу, мама. То је било у школи. Ја га ћушнем по глави, не лажи, немој то више да ми радиш, могла сам душу да испустим сад, мене сте нашли да завитлавате. И изујте се, немојте да ми газите по тепиху. Као глумим да сам љута што ме спредају, али ми у ствари највише лакнуло што ништа није било и што ме неће опет сад звати да идем у школу.

Он каже, мама стварно сам добио. Кажем, добро, ти си добио петицу. Аха, важи. Ти у животу ниси добио петицу. Овај мали његов друг док се изува каже, тета Мирјана, стварно је добио петицу. Кунем вам се. Ја овако застанем, заборавила одмах на тепих. Овај мој понови: мама, добио сам петицу. Гледам га и видим да ме не лаже, нема ону линију се леве стране уста коју има кад лаже. Стварно си добио петицу? Стварно, мама. Видим, и њему чудно, али је некако задовољан. Миран. Мени одмах драго. Пуно ми срце, наравно. Ја му кажем да избади ђубре после када крене напоље. Он расположен, каже хоће, не буну се као обично. И шта си радио па си добио петицу? Цртао сам свемир, мама.

## 25.

Ишли смо до кладова  
цео пут до кладова чујете ли  
таман смо зараду уложили  
и сви су били ту баш сви заједно  
марко је повео породицу,  
сви су пристали  
деца нису проблем правила  
чак су постављала и питања о кладову  
брод је стао и изашли смо  
стојанка је била много лепа  
никада се тако није нашминкала  
живља је била него икад  
ни табла бенседина  
шансу не би имала против ње тако  
знала је добро Стојанка  
знала је шта ће се догодити  
затворила је очи на тренутак  
и онда их поново отворила  
стајали смо поред реке  
и гледали смо  
са неба слеће змај црвени змај  
огромни али нежни  
прави правцати змај  
какво дивно створење  
и на змају стојанкина ћерка

али не само она  
иза ње је унука дајана седела  
змај је слетео њих две су сишле  
змај нам се код ногу склупчао  
весна није имала кога да поведе  
па је једно дрвце понела  
једну садницу у кладову да посади  
стајали смо поред реке  
садницу смо ставили у земљу  
поред реке и добро утабали  
и у небо гледали  
и много смо били срећни  
и сви су били ту  
много лепа музика  
ишла је са јутјуба онако епска  
нико није говорио кева ти је курва  
и стојанка је мирисала дајани косу  
колико је лепо дајани мирисала коса  
можете да замислите  
и дрвце је расло  
и баш је тада звезда експлодирала  
и на небу био најлепши ватромет  
космички седамсто година стар  
однекуд се и роланд створио  
и весну је у чело пољубио  
онда ју је после и загрлио  
мирисала је дајана  
али мирисала је и слобода  
о свему смо лепо причали  
није било тога што не смемо да поменемо  
и добро смо се испричали  
испричали и после исплакали  
и ништа више нам не треба  
можда неком другом треба  
али нама не  
јер ово је наша прича  
и нама је сасвим довољна  
чујете ли

**КРАЈ**





### БИОГРАФИЈА АУТОРА

Рођен у Београду 1977. године. Дипломирао драматургију на Факултету драмских уметности у Београду. Изведене драме: *Шумадија* (2019), *Гозба* (2016, Звездара театар), *Живот стоји, живот иде даље* (2015, Битеф театар), *Жабе у врелој води* (2013, Битеф фестивал), *Fakebook* (група аутора, 2011, Битеф театар), *Роналде, разуми ме* (2008, Народно позориште у Београду), *Hamlet Hamlet Eurotrash* (са Мајом Пелевић, 2008, Позориште на Теразијама), *Халфлајф* (2005, Атеље 212 и Blue Elephant Theatre, Лондон), *Fake Porno* (група аутора, Битеф театар, 2005), *Дан Џ* (БДП, 2002). Добитник више награда, међу којима су Специјална Стеријина награда за драматуршку иновативност за комад *Халфлајф* 2006. и Специјална Стеријина награда за ауторски тим представе *Живот стоји, живот иде даље* 2015. године. Драматург на више награђиваних продукција у београдским позориштима (Битеф театар, Југословенско драмско позориште). Од 2017. до 2022. године обављао функцију драматурга и коселектора Битеф фестивала. Сценариста за велики број играних серија и програма, међу којима су *Јутро ће променити све* (2018) и *Жигосани у рекету* (2019).

Јелена Мијовић

# РАСПРОДАЈА СВЕМИРА

О драми Месец дана у Лидлу

Двадесет први је век. Локација је Србија, економска сила, која је својим грађанима довела пред куће, такорећи на ноге, трговински ланац број 1 у Европи – Лидл. У народу познат и као Линда. Својим разноврсним асортиманом, акцијама, узбудљивим и непредвидивим недељним понудама, понекад и примаљивим ценама, променио је, хтели ми то да признамо или не, потрошачке навике већине грађана Србије. Ако ништа, бар свака кућа има нешто од алата марке Парксајд. Куповина у Лидлу артикала из недељне, краткотрајне понуде, још ако је и повољна, захтева озбиљне претприпреме и логистику, а потом, кад роба стигне у продавнице, постаје трка са временом и осталим заинтересованим купцима.

С друге стране, тај Лидл, та Линда, поделио је (овај већ толико подељен) народ. На ове који прате каталоге и апликације, циљано долазе у цик зоре да се грабе и отимају око пилића у кесама, паковања ћевапа и осталих производа на попусту и славодобитно излазе из Линде гурајући препуњена колица. И нас, који са презиром посматрамо ове прве док гурамо своја колица са мочи сладоледом, котиц сиром, багетом са белим луком и зачинским биљем, батеријом за аку-бушилицу и тек неколико паковања производа на акцији, ако је уопште ишта остало иза ових одозго.

На изванредан начин тај Лидл/ Линда и сва дешавања у њему и око њега, постао је парадигма данашње Србије, па и поделе унутар ње.

Тако је и Филипу Вујошевићу полазиште за драму *Месец дана у Лидлу*, логично, управо у Лидлу, а ликови редовни посетиоци ове продавнице, и то, на први поглед они из прве, такозване Линда групе. Пензионерка Стојанка заједно са својом другарицом из Лидла, дендротерапеуткињом Весном, проналази, такође у Лидлу, возача Марка, неопходног сарадника за остварење генијалног бизнис плана – куповине Лидлових дечјих кухињица по једној и продаји истих по дупло већој цени преко сајта Купујем- продајем. Уз Мирјану, конекцију из Лидла која барата информацијама и има могућност да задржи робу у магацину, почетног капитала од 500 евра по глави учесника акције и прецизног држања плана, зарада је загарантована. Осим ако нешто не крене наопако. Што се, наравно, и догоди. Лидл је, неочекивано, смањео цене својих кухињица и пустио у продају нови, још бољи модел. Што не значи да су актери Вујошевићеве драме после ове пропале акције на губитку. Напротив. Иза наизглед пуко егзистенцијалних мотива због којих улазе у препродају кухињица, мотива који свакако нису безначајни, мотивациони склоп ове необичне дружине наших довитљивих сународника које би ретко ко назвао

Јелена Мијовић  
jelenam@atelje212.rs

Приказ  
Примљено: 13. 5. 2024.  
Прихваћено: 15. 5. 2024.

преварантима, далеко је комплекснији, а њихови стварни проблеми колико су егзистенцијални, толико су и егзистенцијалистички. Тај дуализам Вујошевић кроз своју драму спроводи на више нивоа, од самог третмана Лидла као места задовољења потрошачких потреба, али и прилике за зараду, места сусретања и дружења, истовремено и симбола пропасти нашег, заувек у транзицији, друштва, симбола оне Србије за коју верујемо да јој не припадамо. И сама форма драме има два паралелна тока, главни, који је изразито реалистички, и споредни, монолошки, некад исповедни а некад само ток који се од планинских врхова спушта до корита река одакле нестаје у пространствима свемира. Споредни ток је бег, корито слабости и снаге, врт истине и место егзистенцијалне тескобе јунака.

Вујошевић, градећи ликове готово као типове кроз појавну, основну линију радње, кроз ону паралелну кристалише њихове диференције специфике и открива нам не само биографске детаље већ и скривене механизме којима прибегавају не би ли своје бивствовање у свету пуном апсурда учинили могућим. Ако им се и смејемо, а простора за смех у овој драми има довољно, смејемо се уз њихов благослов. За подсмех нема места. Јер Вујошевић ем што воли своје јунаке ем успева да све њихове изборе и разуме и одбрани.

Пензионерка Стојанка, мозак операције „Кухињица“, кад није у Лидлу, активна је у месној заједници, која организује излете по Србији. Као круна, обећано им је Кладово, за Стојанку место необјашњиве магичне привлачности. Сан о Кладову њена је звезда водиља. Прати говоре вође не би ли подигла свој рејтинг у МЗ. Одлази на излете који се претварају у подршку вођи на отварању ауто-пута. Све за Кладово. Унуку, рођену у Аустралији, није упознала.

Весна, Стојанкина десна рука у акцији „Кухињица“, дендротерапеуткиња која за 20 евра омогућава загрљај и разговор са изабраним дрветом, баш као са изабраним лекаром или личним банкарком, заглављена је у сећању на давну летњу романсу са Швајцарцем Роландом. Романсу чија је веродостојност упитна, али важна за њен идентитет. Жели да дендротерапију учини доступном и онима који не могу да плате њене

услуге.

Марко, за акцију „Кухињица“ препоручило га је поседовање, додуше старијег и прилично олупаног, аутомобила. Отац двоје деце која га избегавају. Бивши наставник ликовног у основној школи који је после једног инцидента остао без посла. Родитељ детета, незадовољан оценом, физички је насрнуо на Марка што је резултирало његовим падом и повредом. Званична верзија школе, са којом се Марко сложио, јесте да је у питању несрећан случај. Има копролалију – болест псовања. Водио би породицу на летовање. Или одвезао ауто код лимара. Опседнут је свемиром.

Наравно, Марко је свестан да повреда у школи није био несрећан случај, али је такође свестан да систем брани насилнике и да нема шансе против њих. Баш као што је и Весна свесна да је сећање варљиво а прича о љубави са Роландом на танким ногама. Стојанка врло добро зна да су праћење вођиних говора и одласци на отварање ауто-пута, које подноси захваљујући бенседину, само средства за одлазак у Кладово, ма шта то Кладово било.

Ретко кад су ликови свесни како друштвено политичког контекста у коме је драма настала, тако и мањкавости сопствених избора и слабости својих изабраних идентитета.

Болна усамљеност и она егзистенцијална тескоба заједничко је осећање свим јунацима ове драме. Отуд њихово поље делања није истеривање правде већ проналажење другог са ким ће откривање свемира, пут до Кладова или грљење дрвећа добити смисао.

На крају драме *Месец дана у Лидлу* главни и споредни ток се стапају у један, сав бесмисао поделе на Линду и Лидл постаје очигледан, дрвеће расте високо ка свемиру, чак и Мирјанин син, сећате се, то је конекција из Лидла са информацијама о пуштању у продају кухињица, први пут добија петицу цртајући управо свемир. И сви одлазе у Кладово, и то не о трошку месне заједнице. Кладово је оно место на коме снови постају стварност. А ова драма, и поред друштвене критике која се провлачи њоме, нуди разумевање за људе, велики, пријатељски загрљај који ће нас загрејати упркос свему, чега смо и ми, баш као и њени актери, болно свесни.

# ЈУНАК НАШЕГ ПОЗОРИШНОГ ДОБА

*Интервју са Радомиром Путником*

*Разговор водила: Александра Милошевић*

**Р**адомир Путник је као драмски писац, драматург, театролог, професор, позоришни и књижевни критичар један од најистакнутих позоришних стваралаца и стручњака друге половине XX века у Србији, као и активни учесник и драгоцен сведок позоришног и стваралачког живота у том периоду. Он је учитељ, који поред акумулираног знања, посеудује мудрост искуствену по знању и годинама. О сваком сегменту његове богате радне биографије могла би да се објави посебна књига, напишу радови или приреде вечери. У оквиру драматургије, остварио је богат опус у позоришним и радио-драмама, као и драматизацијама и адаптацијама за позориште и телевизију. У театролошком раду, истакнут је позоришни критичар, приређивач и рецензент књига о позоришту. Иза њега су, за сад, седам књига песама, две књиге прозе, десет драматуршко-театролошких списа, седамнаест изведених драма, једна ТВ серија, приређених једанаест књига антологија и изабраних драмских дела. Редакције Уметничког и Драмског програма Радио и ТВ Београд биле су под уређивачком палицом Радомира Путника у периоду од 1978. до 2003. године. На функцији директора Дrame Народног позоришта је био у периоду од 1993. до 1997, а драматурга БК Телекома од 2003. до 2005. године. Опсежно знање и искуство је преточио и у педагошки рад на Академији лепих уметности, подучавајући Историју светске драме и позоришта и Историју југословенске драме и позоришта (1996–2006), док је у Филмској школи Дунав филма (1997–2005) предавао Драматургију I и II.

Александра Милошевић  
aleksandra.milosevic@mpus.  
org.rs

Музеј позоришне уметности  
Србије

Примљено: 15.6.2024.  
Прихваћено: 20.6.2024.

Радомир Путник је као један од наших најзаслужнијих активних позоришних стваралаца, остварио плодну сарадњу са Музејем позоришне уметности Србије на многим промоцијама, вечерима и округлим столовима, а у издавачкој делатности као аутор, приређивач, рецензент књига и научних радова. У богатству узајамног подржавања позоришне уметности између њега и Музеја, повод за овај разговор је посебна захвалност наше куће на истрајном уредништву часописа Театрон. Неуморни и марљиви добитник „Доситејева награда за животно дело“ у разговору, који је пред читаоцима Театрона, обухвата преглед многих области у којима се истакао, стицао знања и развијао своја промишљања о позоришту. Подстакнута наслеђем некадашњих вечери „Позориште у сећању савременика“ у Музеју позоришне уметности Србије, повешћу Радомира Путника кроз његово дечаштво, прегршт интересовања, богату каријеру, што свакако остаје као вредан документ сведочанства о временима, али и визијама домаћег позоришта у будућности.

**Разговор о вашој богатој и разноврсној каријери започела бих самим почетком – поезијом. У јавности сте се прво појавили као млади песник. Да ли сте поезију налазили посматрајући свет или је поезија инспирисала ваше погледе на свет?**

Одговор је сложенији. Како би рекао Црњански „случај је највећи комедијант“. Тако је случај удесио да у основној школи у исти разред иду три дечака – један од те тројице сам ја, други је данашњи класик дечје књижевности Градимир Стојковић, а трећи је преводилац, публициста, германиста и бивши министар културе Бранислав Милошевић. Нама тројици српски језик и књижевност предавала је наставница Ружица Поповић и ње се сећам увек с великим поштовањем. Видела је да нас тројица читамо много више него што предвиђа школски програм. Наводила нас је на књиге примерене нашем узрасту, али је истовремено знала, на основу богатог искуства које је имала, да је основа сваког знања писменост. Жестоко нас је „муштрала“ да научимо језик и правопис. Оно што сам тада научио из граматике, морфологије,

синтаксе и језика уопште код госпође Руже Поповић, упамтио сам целог живота. Сваког од нас тројице је усмеравала како ваља. Ми смо у шестом, седмом разреду почели и да пишемо, углавном поезију, вероватно мало под утицајем лектире коју смо читали, а добрим делом због година у којима смо били, када од детета постајете дечак, па се мењате и када вам се отварају нови видици и сазнања. И све је то госпођа Поповић врло добро знала и хвала јој на томе што је толико обратила пажњу на нас.

**Наставак школовања ипак није раздвојио три дечака-писца?**

После основне школе Брана Милошевић и ја смо се уписали у Вршачку гимназију, а Градимир Стојковић је отишао у Панчево. Иначе смо Градимир и ја били пар у клупи, па смо наставили да одржавамо везу и дружили се и доцније у време када смо студирали.

**Неговање књижевности које је у млада срца усадила госпођа Поповић отворило вам је нове путеве. Ко вас је заинтересовао за поезију пре прве објављене збирке?**

Још једна срећна околност је што сам био члан Градске библиотеке у Вршцу. Као гимназијалац свакодневно сам узимао књиге, просек читања је био књига дневно. Тада сам имао само две обавезе: да читам и да играм фудбал и то је некако ишло. Нов моменат је што је у вршачку библиотеку дошао тада млади дипломирани професор књижевности Душан Белча. Видео је у мени сталног посетиоца, заинтересовао се и налазио довољно времена да поприча са мном и неосетно ме увукао у свет књижевности, једнако као и Бранислава Милошевића и препоручивао нам шта да читамо. Тада је, с другим локалним писцима (Владимир Стојшин, Милан Пражић, Бора Хорват, Радомир Рајковић, Олга Остојић Белча) основао Клуб писаца у Вршцу. Окупљао је нас, средњошколце, на састанцима уторком увече после радног времена библиотеке. Зашто уторком? Јер тада није било телевизијског програма. Понедељком је ишла ТВ драма уживо, подсетићу читаоце да је ТВ програм тада по-



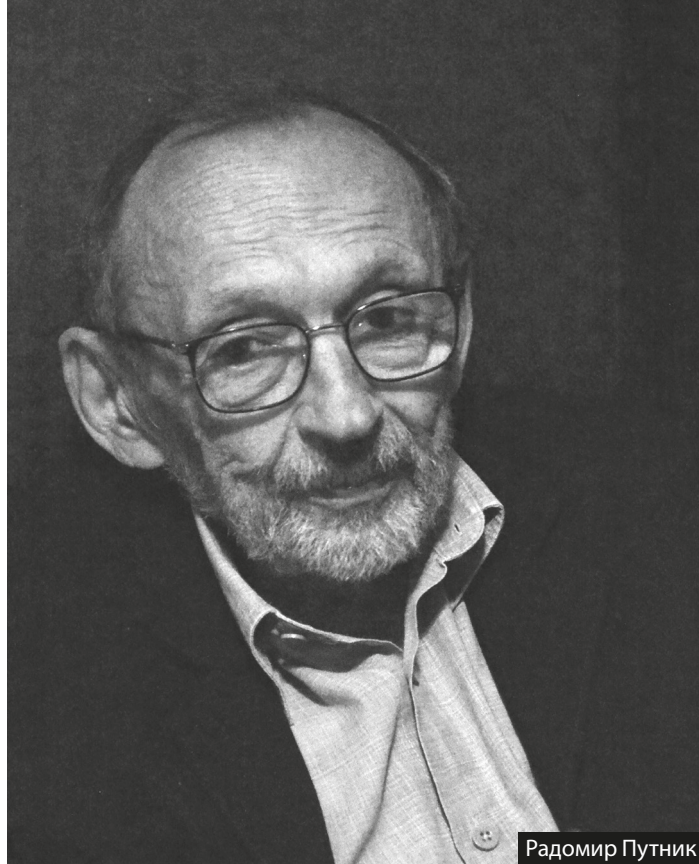
чињао у 5, 6 сати по подне, дечјим емисијама и понекиим цртаним филмом, потом је следио ТВ дневник у осам, затим филм или музичка емисија све до 11 када се програм завршавао. Тако да смо ми слободан телевизијски дан претворили у – уторак за књижевност. Током похађања гимназије редовно сам долазио на „часове“ код Душка Белче. Њему и мало старијим колегама читали смо оно што смо у међувремену написали, углавном песме и понеку причу. Душан је био главни учитељ, арбитар, упућивао нас је и даље у огромно поље књижевности.

### **Да ли су и старији чланови читали своју поезију? Учили сте, слушајући их?**

То је било узајамно. Свако од нас је имао оригиналност, а рутину, искуство и знање имали су старији. Душан Белча је убрзо постао директор библиотеке и 1963. је организовао први, а уједно последњи Фестивал поезије у Вршцу за који је расписан конкурс у штампи. За прва три места добијале су се новчане награде, најбољем награђеном песнику је штампана књига. Тада сам први пут чуо за Перу Зупца, Радивоја Шајтинца и младе песнике из Војводине. Био је то песнички сусрет за нас младе у Градском парку, а за афирмисане песнике, попут Флорике Штефан, Павла Поповића, приређено је књижевно вече у позоришту које је водио тада млади критичар Драшко Ређеп. Главну награду на Фестивалу поезије добио је Џемал Пољаковић, који је тада у Новом Саду студирао медицину и, колико знам, више се није оглашавао у поезији.

### **Фестивал који није заживео ипак није обесхрабрио све вас из Клуба писаца. Како сте нашли ново поље делања?**

Следећи корак је био стварање листа у правом смислу речи листа, не часописа, који се звао „Угао“, јер се Вршац налази у углу државе, окружен границама. То је био симболичан назив за лист у којем смо објављивали ми, млади а и нешто старији, попут Милана Пражића, који је тада био професор књижевности у Пољопривредној школи са већ објављеним есејима у периодици. „Угао“ је излазио две или три године, без



Радомир Путник

одређеног датума, односно када се стекну новчани услови и сакупе текстови које треба објавити.

### **Убрзо сте дошли до своје прве збирке песама?**

У трећем разреду гимназије 1964. Душан Белча је предложио да се у оквиру нашег Књижевног клуба – звали смо га Клуб писаца Вршац – објави књижица стихова. Имала је петнаестак песама, уз вињете и илустрације тада исто младог цртача, сликара и писца Бранка Цонића, који је био одани члан Клуба писаца. Године 1965. долазим у Београд, уписујем се на групу за Југословенску књижевност, интензивно пишем и објављујем песме. Ту упознајем целу генерацију песника, такозвана беби-бум генерација, сви рођени 1946. или годину пре или после. Споменућу нека имена, вероватно се огрешивши о оне које не спомињем. На групи за књижевност, југословенску, као и светску, појавили су се писци: Радомир Андрић, Мирослав Максимовић, Тања Крагујевић, Ибрахим Хаџић, Адам Пуслојић, Предраг Чудић, Мома Димић, који је био

на Филозофском факултету, Станоје Макрагић, Срба Игњатовић, Драгомир Брајковић... међу прозним писцима био је Боро Стјепановић, доцније глумац, и неизоставни Ратомир Рале Дамјановић, рецитатор, касније озбиљан прозни писац, есејиста и издавач. Цела генерација песника појавила се скоро у исто време, сви смо били активни, објављивали интензивно у листу „Студент“ и „Видици“, што ће рећи да смо имали место где да се оглашавамо.

### **Да ли сте имали своје наступе, попут оних у Књижевном клубу у Вршцу?**

Наравно, постојале су две сале: „једанаестица“ на Филолошком факултету, велика сала која прима и две стотине студената, и друга на Катедри за светску књижевност у Таковској улици, где су се често одржавале књижевне вечери већ признатих писаца. Сећам се да смо с великом радозњом примали и слушали Мирослава Антића, који је сјајно рецитовао песме и притом мало замуцкивао, али то је било тако шармантно, уживали смо. Затим, ту је долазио Данило Киш да с младим колегама разговара о књижевности. Долазио је од нас нешто старији Гојко Ћого и генерација песника рођених уочи Другог светског рата: Миша Станисављевић, Петар Цветковић, Иван Растегорац, Слободан Ракитић, и они су заједно с нама и с прозним писцима, попут Видосава Стевановића, Милисава Савића и Мирослава Јосића Вишњића, чинили језгро младе књижевности на Филолошком факултету.

### **Песничка уметност која вас је окупљала брисала је генерацијске разлике и стварала бројне могућности за писање и промовисање поезије широм земље. Осим учествовања на песничким и књижевним вечерима (као песник и као слушацац), да ли сте као млади аутори добијали прилику да објављујете своје сабране стихове?**

Тих година Дом младине је покренуо издавачку делатност, тако да је постојала могућност да се штампају књиге песама, приповедака, а и код реномираних издавача било је ваљаног расположења да се подрже млади песници. Хоћу да направим паралелу: тада је песницима било далеко лакше него данас да

се афирмишу, да се најаве, постојали су књижевни часописи, листови, којих данас нема, као што су „Дело“, авангардни часопис, потом конзервативан часопис „Савременик“, а ту је био и „Летопис Матице српске“. Током три године објавио сам књиге у Клубу писаца у Вршцу 1970, другу књигу песама у „Багдали“ у Крушевцу 1971. и наредне у „Нолиту“. Као што се види, био сам интензивно присутан. С великим задовољством се сећам књижевних вечери „Код Орфеја у осам“ на тада новој сцени у Дому омладине, једном месечно или једном у два месеца. Гојко Ћого, тадашњи уредник поезије у Дому омладине, дошао на идеју да представи одабраних десет младих песника, међу којима сам био и ја. Те вечери је о нама говорио Милош Црњански. За све нас је било значајно што смо изабрани да у великој дворани Дома омладине говоримо стихове, а тек да о нама говори патријарх српске поезије. Црњански се врло озбиљно припремио, проучио наше књиге песама и држао беседу луцидно, бриљантно! И знате, за нас је то тада био догађај вероватно најзначајнији у животу у професионалној каријери. Већу част млади писац није могао да доживи.

### **Заступљеност поезије је пружала мноштво догађаја. Који су вам остали у сећању?**

У то време, и то треба истаћи, поезија је била интензивно присутна као део јавног и културног живота. Књижевне вечери и трибине су се одржавале од Коларца, преко Студентског културног центра, до разних домова културе, уз гостовања светских писаца. Сећам се рецимо Булата Окуцаве, који је говорио стихове уз гитару у Дому омладине. Један од важних догађаја који је допринео популаризацији поезије био је и рецитаторски маратон Ралета Дамјановића у Дому омладине који је трајао 24 сата. Уз публику која се смењивала, био је и дежурни лекар који је водио рачуна о Ралетовом здрављу.

**Каква је била улога факултета друштвених наука у том плодноном периоду? Може се рећи да су они, осим педагошке улоге, били расадници за ванфакултетске активности које су развијале разна поља књижевности.**



Појавила се нова генерација прозних и песничких писаца, од којих неки нису истрајали у књижевном послу, а с друге стране, дошли су неки нови, попут Александра Поповића, који ће тек доцније имати своју пуну афирмацију. Те шездесете године биле су врло плодноне за све нас младе ауторе. Поред тога што су се студенти с разних група окупљали, и факултети широм земље су сарађивали. Као студенти књижевности заједно с професорима ишли смо у походе у Хрватску и Словенију, ишли смо до Прешернове Врбе, држали књижевне вечери у Љубљани, у Загребу. Упознавали смо се са студентима књижевности у Словенији и Хрватској, било је интензивног дружења, дописивања, размена књига, часописа. Дакле, било је то време стицања богатог књижевног искуства. Све је могло да буде лако, добро и лепо. Сада када се подвлачи црта, стичем утисак да је та генерација, којој и сам припадам, учинила барем квантитативно много. Нас десетак који смо били учесници те вечери код Црњанског или са Црњанским, објавили смо, сви заједно, око две стотине књига. Није мало. Ту треба придодати нешто мало млађе ауторе који су нам се прикључили, као што је Раша Ливада, велики песник. Потом Слободан Зубановић, Љубица Милетић, Звонимир Костић... Било је простора за све.

### **Колико је дуго трајала ваша песничка каријера?**

Објавио сам шест књига песама, а последњу, *Откривање времена*, на наговор мог ментора и пријатеља Душана Белче. Од те 1991. године престао сам да објављујем поезију. Једноставно, дошао је до краја процес истраживања могућности које су ме у поезији занимале. Истовремено, схватио сам да су моја књижевна интересовања мало шира. Док сам студирао књижевност, радозналост коју имам навела ме је да пратим позориште.

**Друга етапа вашег стваралачког опуса је везана за позориште. Ипак, пре студија, одрастање у Вршцу вам је отворило врата и ка позоришту које ће, сазревањем, постати ваше професионално опредељење. Како сте као дечак доживели ту уметност у односу на поезију?**

Као ученик гимназије, редовно сам ишао у позориште у Вршцу, јер нисам имао прилике да посећујем позоришта по тадашњој Југославији. Позориште које сам упознавао пружило ми је сазнање да постоји уметност у којој се, за разлику од поезије, види жив човек на сцени који мени нешто казује – да ли ћу то разумети или нећу, не знам, али извесно је да његова игра на неки начин провоцира моју емоцију.

### **Били сте још млади да процењујете квалитет?**

Наравно. До квалитета тек треба доћи. То што сам тада упознао учинило је да заволим позориште.

### **Како то обично бива, опробали сте се као глумац. Да ли је то било довољно да искусите глумачки позив и одлучите се за своје будуће професионално опредељење?**

Док сам ишао у основну школу, био сам члан драмске секције, припремали смо скечеве. Као професионални редитељ појавио се Милован Миле Стојановић, који је био путујући глумац између два рата с Перицом Алексићем (Петром Прличком). После ослобођења се скрасио у вршачком позоришту, где је са супругом добио стални ангажман. Миле је, кога смо од милоште звали чика Миле, био наш редитељ. Тадашњи управник позоришта Славко Пенца одлучио је да, с групом средњошколаца, направи Сцену младих или Омладинску сцену. Било је доста заинтересованих, па је направљен репертоар за тинејџере, прикладан за извођење и за публику, на пример *Хајди*, или *Стеријин Волшебни магарац*, као и комади који су атрактивни, а могу да заинтересују децу да заволе позориште.

### **Имате озбиљан глумачки стаж као члан Омладинске сцене.**

Током гимназијског школовања учествовао сам у пет представа, које смо играли као свако репертоарско позориште, рецимо *Кинеску бајку* играли смо чак 20 пута! Гостовали смо где год је било услова не само у селима око Вршца него чак и у Панчеву! Тако да као глумац имам око 100 извођења.

**Доласком на студије, пред вама су се отворила врата многих београдских позоришта. У том богатству различитих репертоарских позоришта, које вам је било најинтересантније?**

Наравно, дошавши у Београд, ишао сам редовно у сва позоришта, а посебно ме је одушевио Атеље 212, зато што је био другачији од конвенционалног реалистичког. Нисам баш све разумео ту љуту авангарду, али ми се допало што се пила кафа за време паузе (смех).

Најчешће сам ишао у Народно позориште, јер сам ту могао да гледам оперу које није било у Вршцу. О балету нисам знао ништа и то сам хтео да видим. Скоро сваке вечери из Студентског града, где сам живео, долазио сам у Народно позориште с групом колегиња и колега с Филолошког факултета. Ми, студенти смо тад били повлашћени, знао нас је Лала, билетар, и често нам је давао бесплатне карте, а кад их није било, улазили смо „на стајање“ на трећој галерији. Током две или три године није постојала представа коју нисам одгледао бар неколико пута, укључујући, разуме се, и оперу.

**Где се развила клица за писањем?**

Када сам већ толико био присутан у позоришту, пробао сам нешто и да напишем у драмској форми. Опет је срећа учинила да тадашње руководство Савеза студената, заједно с руководством Савеза омладине Србије, расписује једном годишње конкурс за књижевне радове младих који су били разноврсни – поезија, проза, драма, есеји.

И наравно, учествовао сам: једне године сам добио награду за песму и две године узастопно за драму.

**Да ли сте међу новим писцима налазили узора?**

Био сам одушевљен драмама Александра Поповића, тим богатством језика, као и одсуством доцирања. Јер до тада су нам драмски писци, најчешће користећи драму као идеолошко оруђе, стално уливали неку мисао, неку идеју која има социјалну поруку и политички исправно становиште, а код Поповића сам нашао игру, што ме је веома обрадовало и указивало

на то да позориште не мора да буде тежак физички посао и тежак замор, већ разбибрига, али истовремено и да вам постави питања и да вас тера да мислите. Тако да сам написао два комада.

**Када ретроспективно сагледамо вашу богату каријеру као писца, критичара, театролога – намеће се питање: која вам је од тих грана драматургије била водиља да тај смер изаберете на ФДУ? Или је опет „случај био највећи комедијант“?**

У то време је Студентско потпорно удружење Београдског универзитета имало два одмаралишта – једно је било на Авали за студенте којима је потребан здравствени опоравак, и друго у Трпњу, на Пељешцу, где идете да уживате у слободи. Отишао сам у Трпањ из два разлога – прво да променим климу и средину, друго, јефтиније ми је да боравим у Трпњу, где вам Студентско потпорно удружење све плаћа – превоз возом, храну и уз то, сваке вечери се дружимо на игранци. У Трпњу сам упознао студенте драматургије Миру Сантини и Мирка Закића. Осмелим се да им прочитам драму коју сам написао. Једно поподне им читам, читам... они слушају, слушају, и обоје кажу – „ти мораш доћи код нас“. „Где да дођем код вас?“ „На Академију.“ Убедили су ме да конкуришем тим драмским текстом, тако сам учинио, и био примљен на Академију за позориште, филм, радио и телевизију. Било нас је петоро на класи: Весна Језеркић, која је после била професор на ФДУ, Драгана Јовановић, удата Абрамковић, драмски писац за децу која је радни век провела у Редакцији програма за децу на телевизији, Русомир Богдановски, професор и писац на српском и македонском, чија су дела извођена и у Лондону, и Драган Клаић, потоњи доктор наука и професор на ФДУ, театролог, и ја као пети и најстарији. Имали смо изузетне професоре, почев од Ратка Ђуровића, који нам је предавао филмски и телевизијски сценарио, преко Јована Христића, који нас је подучавао античкој драми, Љубише Ђокића, који нас је учио техници драме, до Слободана Селенића и новог професора Владимира Стаменковића. Био је значајан скуп изузетних, драгих професора.

**У таквом плодноном окружењу, још као студент сте почели да се афирмишете као драмски писац радио и позоришних драма. Како је текао тај паралелни процес, с обзиром на то да је свака од њих захтевна у различитим техникама писања?**

Како се види, моје интересовање се ширило и професионално према драми. Студирао сам драматургију и већ на првој години имао два изведена текста – донео сам награду за драму *Венијаминов крст*, на конкурс Радио Београда. Александар Обреновић, тадашњи уредник Драмског програма, упитао ме је: „Колега, шта мислите ко то да режира?“ Пошто сам већ имао идеју, предложио сам да то „буде неки млад редитељ ... дајте му шансу...“ „Кажите ко је то!“, инсистирао је Обреновић. „То је једна редитељка која се зове Вида Огњеновић.“ Долазим на пробе, треперим сав, јер треба да будем у истој просторији с глумцима и слушах како моју драму изводе Виктор Старчић и Стево Жигон... Знате, као и данас, младим писцима таква награда много значи. Али тада је имала још један важан ефекат – финансијски. Износила је толико колико је мени било довољно да годину дана живим у Београду.

**То је другачије од онога кад сте сами изводили своју поезију или у Трпњу читали своју драму.**

Овде сад имате посредника, глумца, и он може да вам каже „какву си ово глупост написао“, али и да вам помогне да сагледате драмски проблем или драмску причу из разних углова или становишта.

**Свакако је другачије када чујете своје речи док их изговара неко други.**

Наравно, али то је сасвим другачији однос. Понудио сам следећу драму Атељеу 212 за Малу сцену. Прочитали су је Ђирилов и Михиз, допало им се, кажу „то је откачено, уврнуто, може!“ Опет се поставља питање – ко ће режирати. Кажем Вида Огњеновић. Те 1969. године, када сам имао и радијску и позоришну премијеру које је режирала Вида, „примио“ сам се доживотно на позориште као писац.

Идуће године имао сам премијеру у Вршцу у режији Светлане Атанасове, колегинице из Бугарске, потом драму на Радио Скопљу. У периоду од 1969.

до 1974. интензивно сам писао радио-драме и као професионални писац живео од тога. С једне стране, имао сам статус слободног уметника, што је инертној администрацији значило да сам незапослен, а имао сам приходе. А с друге стране је изазов јер кад сте слободан уметник, морате радити да бисте зарадили, ако не радите, неће вам нико дати новац. Тако да ме је то дисциплиновало.

**По завршетку ФДУ, отишли сте у слободне уметнике. Да ли је та одлука током пуних 14 година била нужда или жеља за слободом уметника?**

Комбиновано. Постојала је жеља за слободом, али згодније је кад имате сталну плату, него кад је немате. Почео сам да пишем критике за Трећи програм Радио Београда. Чак сам код њих добио статус сталног сарадника који има паушал, што ми је у социјалном смислу давало сигурност, а с друге стране обавезивало да месечно морам да напишем осам текстова.

**Случај је хтео да проширите интересовања ка театролошком раду. Колико вам је то помогло у писању драма?**

Да бих себи објаснио, пре свега, неке појаве у позоришту и разумео драме, морао сам да направим њихове анализе. Зато сам се бавио писањем драматуршких анализа, укључујући естетику, социологију и све друго, што ме је неминовно водило ка позоришној критици као следећем облику мог књижевног и позоришног посла. Наравно, и даље сам писао драме. Када се сад подвуче црта, имам петнаестак изведених драма у позоришту и на радију, једну ТВ серију, што већ говори о квантитету. Имам око 1.500 текстова писаних за радио, најчешће за Трећи програм Радио Београда од 1970. И данас понешто објавим, годишње два-три есеја, студије. То радо прихватим, не због новца већ одржавања континуитета започетог пре пет деценија; мислим да сам сад вероватно најстарији њихов сарадник.

**Писање критике за радијску публику доста је сложеније и захтевније у форми. Које су тешкоће и на шта се посебно ту обраћа пажња? То ипак није као**

**када би нам неко читао новинску позоришну критику.**

Кад пишете радио-драму, све морате рећи кроз дијалог лица и немате ослонац у сценографији, костиму, расвети. Исто вам је кад пишете критику за електронски медиј. Морате се усредсредити на сам догађај којим се бавите, без много могућности за позивање на литературу, јер електронски медиј не трпи празнословље. Он тражи концизно и кратко саопштавање не дуже од два минута. Постоји то временско ограничење и слушалац вас неће слушати дуже од два минута ако сте досадни. Ко год пише за електронске медије, мора то да има на уму. Није лако савладати тај занат, једноставно морате бити строги према себи и често се дешавало да морам да избацитим понеку реченицу која ми се веома допада, коју сам лепо и паметно написао, али је вишак. То је диктат медија.

**Како као драмски писац подносите позоришну критику – надам се креативно?**

Као сваки homo duplex имам две судбине – једна је судбина писца, друга критичара. Али волео сам да моје колеге врло оштро пишу о мојим комадима када их гледају на сцени. И у томе су били доследни као Дејан Пејчић Пољански и Авдо Мујчиновић. Па и Петар Марјановић док је био критичар „Политике“. Пријатељство је пријатељство, а сир за паре, како каже наш народ. Значи, скретали су ми пажњу, сва тројица, на оно што је недоречено или на оно што није добро написано – говорим, разуме се, о драмском тексту, не о представи. Били су врло културни, учтиви, али резолутни. И захвалан сам на томе што ми нису давали „попуст“.

**Што је вама чинило напредак...**

Сваком писцу је корисно да му се укаже шта не ваља иако и сам то зна или интуитивно осећа. Сећам се шта ми је рекао Жигон, с којим сам се и свађао и мирио... кад сам писао једном о некој његовој представи, па му пребацио што понавља редитељска решења из представе у представу, стално су неки ормани отворени, па из њих излазе и улазе лица, казао ми је: „Слушај ти! Ја први знам да л' ми је представа

добра или није, не треба ти да ми кажеш! Али морам да радим с глумцима које сам добио, у условима које имам. И максимално се трудим да то оправдам, е сад што из разних разлога не могу увек да истерам своју идеју...“ – што је редитељ често принуђен да прихвати компромисе, таква је судбина...

**То ми као публика не знамо и не треба да знамо.**

И не треба да знамо, наравно. У то сам се уверио кад сам био директор Дrame – с једне стране имам амбиције да поставим велики репертоар, а опет процењујем могућности, ко може да игра, какав ансамбл имам. И не само то! Него ко ће то режирати, ко ће бити тумач, ко ће прихватити моју идеју представе. Јер као директор Дrame ја одређујем профил позоришта и морам да убедим редитеља да прихвати моју концепцију представе и да је доследно спроведе. Знате, сукобљавате се са човеком који може да мисли сасвим другачије од вас. Не можете му оспорити ни таленат, ни знање, ни право да мисли другачије. Природно је онда да себе преиспитујете – да ли сам у праву што мислим да то треба овако, да ли сам у праву што сам га уопште позвао... Један изузетно леп и незахвалан посао.

**У време „Књижевне речи“ постајете позоришни критичар Трећег програма Радио Београда (1974–1993). Прикупљате документацију за нешто што ће обележити ваш каснији театролошки рад. Читав свој радни век пратите позоришни живот у дневној штампи („Политика“, „Политика експрес“, „Дневник“) и књижевној и позоришној периодици („Књижевност“, „Летопис Матице српске“, „Поља“, „Свеске“, „Сцена“, „Театрон“, „Пролог“, „Савременик“, „Дело“, „Багдала“, „Кораџи“, „Лудус“, „Књижевне новине“, „Књижевна реч“ итд.)**

Позоришна критика, ако је последица вољног избора, тражи од вас издржљивост маратонца.

Постојали су, наравно, велики критичари од ауторитета и угледа код нас – цењени, недовољно цењени и прецењени. А тек после одласка са сцене, могао је да се установи њихов допринос, колики је био, какав је био, да ли је ваљао или није ваљао српском позо-

ришту. Рецимо, имате опозитне критичаре – као што је Бора Глишић с једне стране, слободан, опредељен за игру, маштовит, и с друге стране Ели Финци, који је представник догматске критике. Тако имате два различита приступа. У то време се појављује и трећи који је био и музички критичар, генијалац са својим углом посматрања – Станислав Винавер. Сада да видимо колико је ко деловао на наше позориште!

### Да ли је било надметања критичара, чија је реч била пресудна?

Највећи утицај и могао би се рећи, на неки начин, негативан имао је Ели Финци, који није имао разумевања за појаве што су се у међувремену јављале – попут антидраме или појединих нових аутора. Наравно, сасвим другачији био је Бора Глишић, који је позориште сматрао радошћу. Тако је и писао о позоришту, подржавајући глумце. После њих јавља се друга генерација у којој су најприсутнији Владимир Стаменковић, Петар Волк, Слободан Селенић, Јован Христић, Феликс Пашић, Мухарем Первић, Петар Марјановић једно време, Милутин Мишић, Рашко Јовановић – као што видите велика група различитих људи. Нису сви истрајали у том послу, најдуже је остао Владимир Стаменковић, који је четири деценије писао за НИН и био сјајан аналитичар и проценитељ. Међутим, сматрао је да његове оцене и анализе појединих представа, појава и свега што доносе нови ствараоци не могу да буду доведене у питање. Дакле, није био спреман да мало коригује мишљење које је једанпут дао (о неком аутору или појави или писцу или школи итд.).

Критике Мухарема Первића су, по мени, прешле најдужи пут, од врло прецизне аналитичке критике, пре свега драмског текста, до есејистике на тему позоришта. Последње критике које су сабране у књизи *Браво, мајсторе* релативизују целокупну критику коју је писао јер се у њој, у ствари, бавио филозофијом живота. Ма како их он груписао у тој књизи, по ауторима, на пример, те рецензије увек говоре о судбини, много више о животу него о самој представи, која је, заправо, повод за текст.

Петар Волк је био прагматичан критичар, код њега је увек било врло оштрих судова, умео је, наравно, и

да сасвим погрешно процени неку представу. Али код њега је увек постојала идеја да треба подржати добро књижевно, литерарно позориште. Управо то је показао док је био управник Југословенског драмског позоришта. Кад погледате које су представе одигране, ко их је режирао и које су награде све додељене и где је све позориште гостовало у време кад је Волк био управник, то је врло добар период у историји ЈДП-а.

Јован Христић је био особени критичар, потекао је из једне књижевне школе. Био је спреман да уђе у заблуду и да призна да је у заблуди, али да не промени мишљење о некој представи. То ми се допада. Имао је духа, неки пут је могао и да повреди глумца, редитеља, али на крају крајева, и сваки глумац и сваки редитељ зна да се бави ризичним послом. Да не мора свима да се допадне оно што чине.

Милутин Мишић је био критичар „Борбе“, писао је прецизно, али у његовим текстовима нема опширности, нема потребне ширине. Прагматичар, који је увек гледао да економише реченицама, да у три реченице каже оно што би други рекли у пет реченица. Отуда постоји извесна недореченост у његовим критикама.

Авдо Мујчиновић је био помало налик на Бори Глишићу. Када му се представа допадне, у стању је да целу страну у „Експрес Политици“ посвети представи. Ако му се допада, толико је подржава, толико је нахвали! Мада, када му се представа не допадне, онда се није устручавао најгорих квалификатива, рецимо... када је Горчин Стојановић режирао *Хамлета* у Југословенском драмском позоришту... то је узорна Мујчиновићева критика како се представа сече. Без пардона и без рукавица. Дакле, кад је требало да буде оштар, био је не само оштар него и суров. А опет, кад је требало да буде нежан, онда је био изузетно нежан и подржавао позориште. Много је волео позориште. Био је потребан позоришту такав добронамерни гледалац.

Слободан Селенић, док је био критичар у „Борби“, писао је онако како се мени допада. Ево у ком смислу: критика никад није била дужа од две куцане стране а у њој је речено све. Умео је да нађе најбоље, најтачније, најпрецизније формулације да каже оно што



мисли о представи а да при томе не повреди људе. Дакле, био је врло обзиран и пажљив. Али је давао по заслуги. Ако представа не ваља, може на пример његов пријатељ Јован Христић да напише драму, али Селенић ће написати да текст не ваља. И то је врло поштено.

### Да ли данас на све слабију присутност позоришне критике утиче и понуда у позоришту, односно публика?

Ситуација се изменила током последњих пола века. У студији социолога Милоша Немањића о позоришној и филмској публици у Београду констатује се да постоји потенцијал од око 20.000 грађана Београда (од укупно милион становника) који иду у позориште. Данас град има два милиона, а број људи који би ишли у театар није се повећао. Старе, грађански образоване публике више нема. Регрутована је нова, која има другачија очекивања. Напокон, данас позориште треба да опстане у уметности а да при томе не зна која му је функција, нити има јасну свест о себи.

У време социјализма или комунизма, позориште је било држави потребна уметност, јер се преко позоришта и преко филма могла пласирати одређена политичка идеја. И то је чињено педесетих година кад је АГИТПРОП одређивао репертоаре позоришта. Свако професионално позориште у Југославији добијало је списак комада које може да игра од савремених аутора, наших и светских. Такође, било је допуштено сваком позоришту да посегне за класиком, Шекспиром, Чеховом, Ибзенем... После тога дошло је до промена и у политичком погледу, преломни тренуци настали су педесетих, шездесетих година када са Запада продире једна нова школа мишљења с Бекетом и Јонеском и када се од позоришта тражи да одговори потребама тадашњег тренутка, не у оперативном, политичком смислу него да се види шта је сада човеков живот у време када се још обнављају земље разорене у Другом светском рату, када постоји велика опасност од атомског рата, када је свет подељен на Исток и Запад, кад постоји гвоздена завеса, кад постоји стрепња од идеолошких супротстављања и ту имате неколико покрета врло важних у целој Евро-

пи. Америку остављам по страни јер код њих та врста драматургије није ухватила корена. То је друга прича, америчко позориште.

### Колико је дуг процес промена у позоришту?

Европско позориште се бави стрепњом човека пред неизрецивим, то је прво. Друго, преиспитује статус човека у друштву, однос јединке према породици, као и однос јединке према идеологизованом друштву. Ту имате и Сартра, Чехе, Пољаке, Французе и имате на крају крајева – недоумицу у нашем позоришту шта и како играти. Шта то треба понудити нашем гледаоцу, то више нису комади с певањем и пуцањем, то више нису ни партизански комади који су једнолинијски, линеарни. Треба пронаћи драме које осветљавају живот у новом добу. Ђаволски тешка позиција, а није нерешива. Она мора да прође кроз одређен процес. Та процесуалност је свакодневни рад у позоришту, и одједном ви сад средином 1960-их видите да је књижевно позориште, како смо га ми знали, дошло до краја, оно више не занима никога. Отишло је у академизам, што се еуфемистички звало „стилизовани реализам“.

Онда се одједанпут појављује разбарушени Аца Поповић, који руши све табуе, пре свега у језику, организацији представе, нуди играрију, позоришну игру на једном вишем нивоу, али то је неразумљиво онима који воде позориште. Постоје анегдота, кажу кад је Бојан Ступица прочитао неки комад Александра Поповића, упитао је: „Је л’ овај човек луд? Шта он то пише?!“ Када Ступица који је васпитан другачије, у другој естетици, одједанпут добија *Чарану од сто петљи*, не уме да се снађе. Али, наравно, позориште препознаје и подржава Александра Поповића и Иву Брешана. Појављује се и Слободан Шнајдер у Хрватској који доводи у питање целокупно утемељење хрватске културе. Преузима на себе велики задатак који је Мирослав Крлежа зацементирао а Шнајдер то хоће сад мало да отпакује.

Дакле, појављују се промене, али све је то процес који ће трајати неких двадесетак година. И на све то још надовезује се процес увоза одређених идеја из белог света, то је постдрамско позориште разних за-

падних школа које сада траже неку нову естетику у позоришном еклектицизму. Дакле, више није важно да позориште буде аутентично, све је допуштено да би се изазвао одређен ефекат.

Исто то, само мало другачије, прецизније и боље каже Брехт, који је на крају свог великог позоришног предузећа рекао – да позориште мора да буде и забавно, не само да поставља мудра питања. Дакле, увек имамо основно питање – враћам се на суштину позоришта – без обзира на време кад се прави позоришна представа, без обзира на друштвени или политички систем – шта позориште данас треба мени као гледаоцу да каже? Да ли треба да ме упозори на све могуће опасности, а треба! У којима живимо од озонских рупа, до неидентификованих летећих објеката, до велике опасности од могућег рата, и до атомизовања, односно потпуног разарања породице услед нарушених противречних сила, од насиља, наркоманије и трговине људима, до појаве верског фанатизма и тероризма. Присутствујемо ентропији која мења свет.

Али да ли се у свим тим ситуацијама људски дух променио, на који начин се променио, на који начин може све то да прихвати и да преживи, на то питање шта је људска суштина, шта је људска супстанца – позориште треба да одговори. Односно прво треба да постави питања. Одговор ће дати сваки гледалац. И наше позориште има тај исти задатак. Неки пут је кадро да одговори, неки пут није. Немојте да тражимо да позориште буде боље од друштва у коме се налази. Оно је увек огледало друштва. Оно **мора** тако да буде. Позитивно је што тежи да буде боље од друштва, што тежи да укаже на грешке, на невоље, на заблуде, на људске глупости и заблуде.

Али историја позоришта показује да је увек постојао неки латентни сукоб између носилаца власти и позоришта. Још од Есхила, који је био протеран, па ево до забрана које смо ми имали скоро, пре 20-30 година као *Голубњача* или *Кад су цветале тикве*. Мора доћи до сукоба мишљења, добро је док се задржимо на сукобу мишљења, па онда можемо да дискутујемо, да разговарамо, па да превладавамо тај сукоб налазећи неке компромисе и решења. Није

добро ако нисмо спремни на разговор и толеранцију. Човек мора да буде толерантан, ма колико га неки пут то иритирало, и ма колико му се чинило да није добро да прави уступке. Али позоришта нема без компромиса. Неки пут је већи, неки пут је мањи, али компромис је иманентан у позоришту и сада треба схватити да је позоришна уметност нешто што не може да буде истовремено одраз колективне потребе. Оно **тежи** ка томе. Да дефинише заједничку потребу једног друштва, једног региона, једне земље, једне нације.

Међутим, позориште никад не може до краја, нити с успехом тој обавези да одговори. Јер и сам народ се мења, под разноврсним унутрашњим подстицајима и спољашњим утицајима и уграђује у свест неке нове циљеве или идеје, или су притисци такви да човек мора да промени мишљење.

Зато је позориште драгоцено, јер је оно у могућности да одговара на захтеве. Филм није, он вам фиксира једну ситуацију заувек. Сликаство исто фиксира једну слику и она је таква каква јесте са свим богатством садржаја и асоцијација које може да понуди. Али у позоришту имате двоструки однос – у томе што постоји релација међу ликовима који су често антиподи, супротстављају се, јер су интереси различити, а онда, у доброј представи њихови интереси се, како се представа развија, постепено подударују или слажу са становиштем гледалаца. Дакле, много су сложенији односи гледалаца и позоришта него у другим уметностима. Позориште вам, на крају крајева, нуди судбину живог човека коме можете веровати или не веровати, али свеједно, тај живи човек на сцени вас иритира, о његовим проблемима размишљате данима пошто сте видели представу; на тај начин театарска уметност има продужено дејство, које је још појачано оствареним глумачким креацијама.

### Изазива гледаоце...

Изазива! Позориште је у стању да у вама изазове неко осећање, што би рекао Аристотел – да изазове прочишћење неких афеката, својом судбином, својом злехудом судбином или својом радошћу, било како, али оно је у стању да вам пренесе поруку на том нивоу.



### У односу на претходне деценије, где је данас нестала позоришна критика?

Околности су такве да штампаним медијима који су у великој дефанзиви, позоришна критика представља неку врсту баласта. Другим речима, од штампаних медија преживљавају они који су усмерени ка забави, који су таблоидно концептовани. Њима било каква озбиљна аналитичка информација из било које области културе није потребна. Они трагају за сензационализмом и за површним информацијама. Угасиле су се и гасе се културне рубрике у штампаним медијима; колико знам, од дневних новина позоришну критику данас имају „Политика“ и „Вечерње новости“, повремено се у листу „Данас“ неко огласи. А с друге стране, таблоиди и не пишу о позоришту. Из тога се, у ствари, види однос медија према позоришту и свакој другој уметности. Наиме, читалаштву, гледалаштву и слушалаштву медија намеће се став да је најважнија ствар на свету – забава. Озбиљне ствари оставимо стручњацима да се они њима баве. Позоришна, ликовна, музичка критика су области где су важни стручњаци, јер је њихова реч одлучујућа. Таблоиди и телевизије се баве забавом. Индустрија забаве је преузела контролу, практично, над начином мишљења гледалаца и слушалаца у Европи, а бојим се и свуда у свету. Она има први циљ – да оствари профит. Други циљ је да има контролу над вредностима које друштво треба да створи, вреднује и цени. Те вредности, иако почивају на афирмацији националних интереса, угрожавају општи, глобални вид забаве и због тога се сузбијају. И напосред, гледаоци, а то је већина, који су данас завршили ове непотпуне школе, бар код нас, од „шуварица“ на даље, немају суму знања неопходног за разумевање и тумачење уметничког дела. Њима је сваки од тих уметничких предмета или важних предмета у школи на неки начин упрошћен, сведен на најелементарније оквире. Кад је реч о српском језику и књижевности, литератури и анализи књижевних дела, нуде се облици тумачења преко друштвених мрежа и интернета. Ко ће сада да чита *Коштану* или *Рат и мир* или не дај Боже, *Чаробни брег*. Него се све значајно о делу смандрља на три, четири странице и понуди ђацима виших раз-

реда основних и средњих школа. Наравно, ђаци као ђаци, увек и свуда на свету иду линијом мањег отпора и то преузимају, не прочитавши основну литературу које би морали да прочитају. Ту не говорим само о регрутацији интелектуалне елите, говорим о потреби да сваки човек на свету стекне ту елементарну писменост, образовање и знање. Не треба се чудити што данас, кад бисте анкетирали на улици дете од петнаест, шеснаест или студента од двадесет година ко је Меша Селимовић, неће знати. Или не дај Боже, Исидора Секулић.

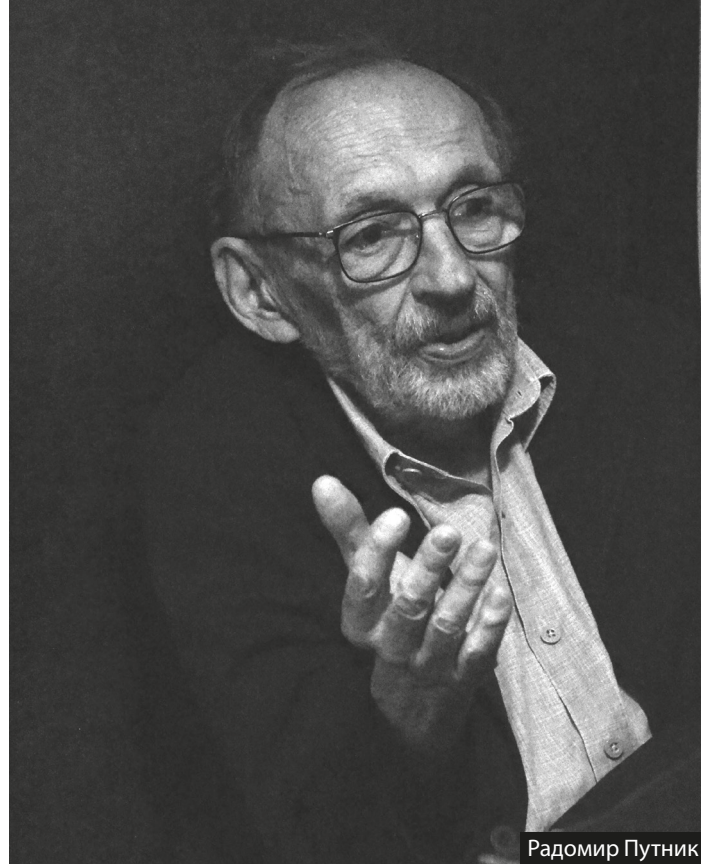
Дакле, све иде ка упрошћавању и статус позоришне критике је последица те врсте упрошћавања. Позоришна критика у електронским медијима постоји, и на Радио Београду се ипак негује.

### Хтела бих да се осврнем на Ваш драмски опус. Шта је за Вас већи домет – објављивање драма или њихово извођење?

Драма се пише да би била изведена. И кад је изведена она има свој пуни смисао. Будући да је уметничка политика наших позоришта нејасна и да позоришта из разних разлога избегавају да играју дела наших савремених аутора, не могу да говорим о томе да нема користи од објављивања драма. Има, напротив: то је једини начин да драмски писци кажу да су живи, да постоје и да нешто раде. Зато смо у Удружењу драмских писаца Србије и покренули едицију „Савремена српска драма“ и објавили близу 60 књига, а у свакој књизи има барем четири-пет драма наших аутора. Дакле, то је позориште које добрим делом није реализовано на сцени. Али тиме смо хтели да кажемо да постоји позориште живо, добро, важно, које нажалост није доспело до сцене, јер се не уклапа у интересе компетентних или мање компетентних или потпуно некомпетентних позоришних управа. АГИТПРОП је својевремено контролисао репертоаре, премда је 1952. после Крлежиног говора на Конгресу Савеза књижевника Југославије у Љубљани речено да се партија неће мешати у уметничке послове. Она се мешала и даље, мешала се доцније и дан данас се, вероватно, меша. Али позоришна реалност је тражила савремену драму. Због тога је, да би се афирмиса-

ла савремена драма, основано Стеријино позорје и показало се да је то био јако добар потез, јер су се позоришта отворила према домаћим писцима. Тиме је створена могућност да се афирмишу нови аутори, што је учињено током шездесетих и седамдесетих година. Дошло је до пуног развоја националне драмске књижевности у Словенији, Србији, Македонији и Хрватској. Постало је питање престижа позоришта да учествују на фестивалу Стеријиног позорја са новим драмским текстом. Ту су се практично афирмисали сви водећи југословенски драмски писци тога доба. Сви релевантни драмски аутори у Југославији добили су подршку на Стеријиним позорју, од Ива Брешана, Слободана Шнајдера у Хрватској, Горана Стефановског, Јордана Плевнеша из Македоније... број је импозантан, да не говорим сада о српским ауторима. Када се распала Југославија постало је нејасно шта је Стеријино позорје – да ли је то само фестивал српске драме, или драме која се пише искључиво на српском језику. И у тој недоумици прошле су године, било је покушаја да се представе из региона појаве на Позорју. Али нико није био заинтересован за то, јер је свака држава која је некад била у саставу Југославије, добила своје национално фестивалско обележје, правила је свој национални репертоар и национално позориште. На тај начин смо се релативно затворили према могућностима размене гостовања и дан данас постоји страх или бојазан – рецимо, у Хрватској нерадо или врло ретко могу да гостују представе из Србије, а и овде не видим да се баш нешто много појављују позоришта из Словеније, Хрватске и Македоније. Другим речима, затворили смо се, што није добро. Није добро никада у позоришној уметности ићи у самоизолацију. Позориште се развија онда када постоје размене идеја, размена мисли, размена људи. И онда постоји напредак. Овако тонемо у неку врсту самозадовољства и кажемо „баш нас брига шта је тамо с друге стране плота“.

**Али се са друге стране, у тој затворености, нисмо усредсредили на домаће писце као што је било првих деценија Стеријиног позорја. Ако смо се већ затворили, шта радимо за наше драмске снаге?**



Радомир Путник

Сада је опет дошло време да се питамо шта раде позоришта. Избачено је самоуправљање из позоришта као штетно, што је и доказано. Уместо њега, враћене су компетенције позоришним управама, али у позориштима постоје и Управни одбори. Управни одбор има неку врсту контроле и над управником који је главни оперативац и над уметничким директором. Управни одбор је нека врста модератора одговорног и према јавности и према друштву које финансира позориште. Ту се сада јављају и проблеми и отпори, зато што услед разних политичких промена на власти произилазе и персоналне промене у рукавствима позоришта. Странка на власти поставља свога човека. Онда тај лојалан члан партије на власти, било ове, било оне, прати политику културе те власти, ако те политике има. Ако нема, мора да се снађе како зна и уме. И при том је, наравно, први задатак елиминисати неподобне, односно оне који нису присталице тренутне партије на власти. Тога је било у прошлости... колико су се пута мењале гарнитуре...

сваки пут је иста прича само са другим људима, и сваки пут неки други људи бивају забрањени или бивају спречени да уђу у позориште да раде. Није то ништа ново. Откад постоји позориште, постоји и резервисаност и бојазан од другачијег мишљења. Владајућа гарнитура, било која да је, увек је подозрева према позоришту. На пример, Перикле је протерао Есхила, тако да писци од како памти историја позоришта у Европи, нису баш били омиљени уколико се не уклопе у идеју коју има владајућа номенклатура. Позориште код нас није комерцијално, њега издржава држава и због тога зависи од државе, мора да буде лојално према режиму и да одговори захтевима који се пред њега постављају. Невоља је у томе што ти захтеви нису јасни. Да ли хоћемо велико уметничко позориште – ако хоћемо, можемо! Али, онда треба на други начин организовати позоришну делатност, треба наградити уметнике, треба улагати у позориште, у опрему, светлосни парк, тон, у глумце, треба доводити афирмисане редитеље из света који могу да донесу нове идеје, да унапреде наш начин игре и мишљења у позоришту. Организација позоришне делатности код нас је још увек таква каква јесте – не кажем да није добра, већ у постојећим условима, једино таква може да буде. Када то кажем, имам на уму приговоре позоришних људи који кажу да ће нам бити овако све док се не донесе Закон о позоришту или о позоришној делатности. Тај закон, ако се не варама први и једини наш закон о позоришту, направљен је 1911. године. После тога више никад нису закони прављени, иако је било покушаја. И због тога та повика „не ваља нам позориште, нема закона“. Искуство нас учи да закон уопште није битан. Ево зашто: Хрватска откад постоји као самостална земља, донела је већ трећи Закон о казалишној делатности који никако не може да заживи, због тога што тај закон тражи да оснивач позоришта – да ли је то град, да ли је то држава – обезбеди довољно средстава за рад како би оно могло уметнички да се развија. Пошто држава није у стању да обезбеди толико пара, онда даје колико може. То је скромно и не омогућава глумцу у позоришту да живи од плате. И ето зачараног круга из којег се не може изаћи. Због тога глумац прихвата улоге на филму, на телевизији,

у серијама, на радију, на естради и тиме запоставља рад у позоришту. Та фаза је тренутно и код нас, иако немамо закон. А исти је случај као и у Хрватској, због малих плата, глумци су принуђени да прихватају рад у другим медијима.

Другим речима, држава мора више да улаже у позориште. Ако не улаже имаће, као и сада, нејасну ситуацију у којој се стално сви вајкамо како нам позориште није добро, како нам стално фале паре и како глумци неће да играју, како незадовољни глумци мењају једног управника који тражи – да играју за плату.

Док сам био директор Дrame Народног позоришта у Београду, имао сам глумце који неће да играју у матичној кући због мале плате, али гостују у другим позориштима, на телевизији и филму. „А овде“, кажу, „играћу једном у три године“. Једно време су у неким нашим позориштима, да их не именујем, играле само камерне представе са два или три глумца, никад ансамбл представе са десет или петнаест глумаца. Зашто? Зато што су глумци по серијама, на филму – нема их у позоришту. Просто, питање пара није само питање опстанка позоришта. То је питање које директно утиче и на естетику. Последица тог стања је атомизованост нашег позоришта, преовлађивање камерних малих представа, личних пројеката – удружи се двоје, троје глумаца, направе самосталну представу и онда путују с њом не би ли несрећници нешто зарадили. Другим речима, не постоји стратегија културне политике. И докле год не буде постојала и не буде спровођена, ситуација у култури и уметности биће неосмишљена и препуна импровизованих решења.

**Колико Вас је, у време када сте били директор Дrame Народног позоришта у Београду (1993–1997), испирирало уређивање репертоарске политике позоришта, или можда исцрпљивало, пошто сте морали да ускладите тежње ка вишим циљевима у односу на могућности?**

Одговор је сложен, ево зашто! Када сам дошао у позориште, прво сам морао да видим каквим снагама оно располаже. У ангажману је било седамдесетак глумаца. Од тога десетак њих пред пензијом, углав-

ном госпођа. Било је више глумица, иако је репертоар 70% мушки а 30% женски. Рад позоришта ваља посматрати у контексту политичких и друштвених прилика; у то време земља је била под санкцијама, требало је преживети. Али кад је реч о уметничкој политици, четири године колико сам тамо био састављао сам репертоар према глумцима који могу да изнесу тај репертоар, рачунајући повремено и на неке гостујуће глумце, рачунајући на редитеље који хоће да раде у Народном позоришту а нису хтели сви, некимма је било чак и забрањено, њихова странка им је забранила да раде „тамо код социјалисте“. Дакле, постојао је тај политички миље који је утицао на рад позоришта и односе у театру, и на крају имали сте, управо из политичких али из економских разлога, одбијање једног дела глумаца да играју у том позоришту. И напокон, један део позоришне критике, опет из политичких разлога, није пратио представе Народог позоришта, није хтео о томе да пише. Имао сам за репертоар који сам планирао подршку Управног одбора и највећи део репертоара који сам ја предлагао за Велику сцену, биле су ансамбл представе. Најчешће је играна класика, али је било и савременика, рецимо играли смо драме Александра Поповића, Жарка Команина, на Великој сцени. На Малој сцени је било отприлике седамнаест премијера, од којих је само једна припадала класичној драми, то је Стриндбергова *Госпођица Јулија* коју је режирао Стево Жигон. Све друго су били текстови наших савремених писаца, осим Рејмона Кеноа кога је режирала Вера Црвенчанин у преводу Данила Киша. Неке представе су биле добре, неке су биле рђаве, неке су биле више него рђаве, али то вам је у позоришту тако, не може свака представа да успе иако увек полазите са идејом да направите добру представу. Међутим, оно што казује да сам био на добром путу јесте чињеница да је чак шест или седам представа које сам поставио као директор Дrame, још увек играно чак 10 година после мог одласка из Народог позоришта. Ту мислим и на *Идиота* Достојевског и *Бору Шнајдера* Аце Поповића, Шекспирову *Укроћену горонад* са целом генерацијом младих глумаца. Имали смо Калдерона, имали смо Црњанског, имали смо *Избирачицу* Трифковићеву, то

су представе које су ишле годинама. То је доказ да се може направити добро позориште, добра представа, уколико се сви сложимо око идеје представе и уколико управа створи материјалне услове за рад. У то време, баш материјалних услова није било, али чињенице говоре да није увек ни новац најбитнији, важна је идеја, важна је подршка, узајамно разумевање. Хоћу да вас подсетим и да подсетим читаоце Театрона – у то време смо под санкцијама, плате су минималне. Не постоји такозвани друштвени стандард у позоришту. Шта то значи? То значи – нема тоалет папира у тоалетима, нема сијалица по канцеларијама, да не говорим о другим стварима, нема хартије за писаћу машину или за компјутере који су већ почели да пристижу. Нема пара за декор, него користимо фондус па мало нешто прерадимо, нема пара ни за костиме – један, два можемо да направимо за нову премијеру, остало прерадимо, што није добро, јер хабамо постојећи фондус, уништавамо га, јер немамо могућности за ново. У то време, преко Позоришта чак за све запослене набављамо сапун, зејтин... да бисмо преживели. Дакле, време никако није било наклоњено позоришту, а посебно не Народном.

**Сви смо били једнаки у немаштини и зато је постојала солидарност у ансамблу, није се гледао материјални елемент као најважнији да се оствари репертоар?**

Када је била друштвена криза, а нарочито током бомбардовања, постојала је већа солидарност свих запослених, и у музичком делу Народог позоришта, и у техници. Дакле, можемо говорити заиста о узајамном разумевању, о емпатији, о помоћи. Али када је све то прошло, опет су се јавиле оне старе бољке и опет она која се негује – нетрпељивост глумаца према управи, било која да је. Ниједна управа глумцу не ваља. И он, онда када сам постане управник па мора да преузме бригу, схвата да ће се против њега побунити његове колеге, али неки послови морају да се обаве тако како се обављају: рецимо, мора да се за позориште обезбеди грејање зими, мора да се плати струја, то су услови без којих нема рада. А како ћемо да играмо вечерас ако не знамо да ли ћемо имати



струју због дугова јер Електродистрибуција прети да ће нас искључити? И, наравно, позориште треба да опстане и оно ће опстати, пошто је жилаво и у његовој природи је да се бори. Али увек мора да буде опрезно и да налази решења како да преживи, а не како да унапреди естетику. Дакле, тежиште постојања позоришта није на естетици, на уметности, оно је сад већма на техници преживљавања. Ако се догоди добра представа, сјајно! Ако се догоди пристојна, то је ниво коме треба тежити. А ако се догоди лоша, па Боже мој, углавном је велики део представа на свету недовољне уметничке вредности.

**Да ли тако оцењујете и кад сте члан жирија на фестивалима, јер то доноси нови угао гледања на позоришну уметност? Да подсетим читаоце на Ваше чланство у Савету фестивала Монодраме и пантомиме у Земуну, „Дани комедије“ у Јагодини и жиријима фестивала (Стеријино позорје, Дани комедије у Јагодини, Вршачка позоришна јесен, Фестивал филмског сценарија у Врњачкој Бањи, Фестивал „Јоаким Вујић“, Сусрети професионалних позоришта Војводине). На тој позицији нисте ни писац, ни критичар, али морате имати критички став? Шта је још неопходно да као члан жирија поседујете – објективност?**

Потребно је да се не подлегне притисцима. Увек постоје разни „лобији“ који дискретно или мање дискретно врше притисак на поједине чланове жирија, не би ли се наградио неко ко је штићеник тог лобија у било којој области позоришне делатности, да ли је то режија, глума. Увек сам поступао по савести. У том смислу није било могуће да ме неко наведе да променим мишљење, па и кад је битка била у Стеријиним позорју, кад сам био у жирију између уметника Србије и Црне Горе, тад смо били једна земља. Онда је тај њихов лоби инсистирао на овоме, а неки други лоби инсистира другачије. Међутим, жири је био тако састављен да није било утицаја. Покушали су разни мешетари. Али не можете ви променити мишљење Мире Бањац која је председник жирија, која хоће да цени и да награди оно што је добро, јер њу не занима да ли је то из Србије или Црне Горе, него има став и

каже – „ово је добро, ово није добро, ово ваља зато а ово не ваља зато“. Ја сам био, наравно, уз њу као и већина чланова жирија.

**Изузетно познавање књижевности и позоришта у теоријском и практичном раду, будило је у Вама потребу да путеве историјске и савремене драмске књижевности представите као приређивач у антологијама, попут „Приближавања позоришту“ у три књиге (1997, 2012, 2014). Представљајући књиге које су се бавиле историјом и теоријом страних и домаћих аутора, а писане за „Хронику“ Трећег програма Радио Београда, направили сте избор оних које нуде разноврсну позоришну проблематику драмске и позоришне историје. „Драматуршка аналекта“, „Читајући изнова“, „Приближавање позоришту“ – су наслови Ваших књига који слуте да је ово непрекидан процес?**

За мене био природан пут да од оперативца полако кренем у неку врсту теорије. Односно, да систематизујем то мало знања што сам стекао и да га распоредим како ми се чини да је упутно, не би ли нешто од тога остало забележено и као врста документа о позоришту у одређеном времену и одређеном контексту. То је нешто што морамо увек имати на уму, не можемо рад и живот позоришта посматрати ван историјског контекста, односно ван времена у којем позориште делује и услова у којима делује. И када читате текстове позоришних људи попут сабраних критика о књижевности Јована Христића, онда по сезонама видите какав је био рад позоришта, како се позориште уздизало, или како је падало, како су се јављали нови аутори, нове идеје, дакле види се статус позоришта у времену.

Свако од нас ко се бави позориштем на неки начин има обавезу да забележи то што ради и да остави то као суму података којима ће касније моћи да се користе историчари позоришта, историчари драме, театролози, историчари књижевности... за своје радове. Тако гледано, и ја сам одлучио да објавим један број тих текстова које сам писао за Радио Београд и за разне листове и часописе, верујући да сам одабрао оне текстове који могу да пруже информацију или

нови угао посматрања одређеног питања или проблема, или да протумаче како је и шта је донела нека позоришна представа. Тако сам почео од прве књиге, „Читајући изнова“, јер сам се тада бавио истраживањем српске међуратне драме за ФДУ где сам уписао такозвани трећи степен, па ми је то била теза: „Међуратна српска драма“. У време између два рата, по мом сазнању, појавило се неких двадесетак нових драмских текстова, што је био велики број кад се зна број позоришта која су постојала у земљи. После *Маске* Милоша Црњанског, појавили су се неки нови аутори, рецимо македонски писци, затим појавио се и Александар Илић, заборављени драмски писац, Ранко Младеновић, изузетна личност, Тодор Манојловић као модерниста, Мир-Јам са својим љубавним романима али и патриотским драмама. Дакле, било је и личности и драма за које сам, када сам проучио, установио да би неке од њих требало објавити.

Изгледа да је ваљало, јер су се за неке ауторе заинтересовали потоњи истраживачи, доктори наука и кандидати који су направили сјајна истраживања. Дакле, то је било 1990. па сам наставио тим путем. Правио сам изборе из разних теоријских, историјских и критичких текстова и тако су настајале књиге „Драматуршка аналекта 1 и 2“ где сам писао о савременој српској драми, док се нисам мало заситио и уморио. Затим, објавио сам три књиге „Приближавања позоришту“, то су прикази позоришних књига. Сложени у три књиге, они представљају једну целину и говоре о томе да је код нас, у време Југославије, штампано онолико позоришних књига, колико се писало и колико је било потребно. Јер, увек постоји предрасуда да нема довољно позоришних књига. Ја бих рекао – има их и више него што треба. Затим сам, на иницијативу Фестивала монодраме и пантомиме, направио и „Антологију савремене монодраме“, јер сам учествовао у раду тог фестивала од самог оснивања 1973. године, и имао сам увид у то шта се све играло. Био је задатак да издвојимо монодрамске текстове који су имали највише успеха а имају и литерарни квалитет. Пошли смо од тога, али на крају су објављене чак четири књиге изабраних монодрама. Успели смо у намери и да мало испровоцирамо и друге ауторе,

као што је Рада Ђуричин која је направила књигу монодрама које је сама играла, драматизовала је Ерику Џонг, Еразма Ротердамског и Достојевског. Дакле, сјајна глумица је своју праксу преточила у књигу и на тај начин је оставила сведочанство о свом раду. Исто Маја Димитријевић, *Сама на сцени...* то је све нешто што је нас у Фестивалу охрабрило да идемо добрим путем и да такве књиге треба објавити. Због чега? Фестивала буде па не буде. Представе се одиграју и оду. Остаје књига.

### Однос штампаних и одиграних комада...

Да, штампаних и одиграних. Остаје документација. Одштампали смо и књиге докумената, две монографије поводом годишњица Фестивала, јер имамо апсолутно све податке о учешћу, о награђенима, и све друго што може да буде ваљана грађа за изучавање. Тако да мислим да је то било од користи.

**„Антологија савремене српске комедије“ (2018) је настала, између осталог, да скрене пажњу на овај увек актуелан жанр. Како се, по Вама, он котира у савременој драматургији? Које су комедије заступљеније код редитеља – класични или савремени аутори? Има ли данас за драмског писца довољно елемената да савремени свет представи кроз тај свевременски жанр?**

Споменули сте „Антологију комедије“. Сваких, отприлике, пола века дође време да се мало претресе и протресе неки књижевни облик, правац, књижевни род, врста. Последњи пут је, ако се не варам, 1977. Слободан Селенић објавио „Антологију савремене српске драме“ у издању Српске књижевне задруге. И од онда, па све до 2017. појавио се огроман број нових аутора. А такође, афирмисан је један стари жанр који је добио нову снагу и енергију, захваљујући Фестивалу комедије у Јагодини. Позоришта су наменски трагала за текстом савремене комедије. То је дошло плода, утолико што су се јавили нови аутори са новим комадима. Где је парадокс? Неки од тих комада које сам ставио у „Антологију“ никад нису играни у Србији. Рецимо комедија Милоша Николића *Две леве и две десне ноге* премијеру је имала у Букурешту, а

премијера комедије Русомира Богдановског *Ништа без Трифолија* у Лондону па после у Загребу, у Србији никад није играна. Хоћу да кажем, то говори мало и о инертности наших позоришних управа, тамо где се одлучује шта ће се играти. Рецимо Милош Николић је сјајан комедиограф. Његови *Ковачи* играни су скоро у свим српским позориштима. Али његове друге комедије нису. Његова комедија *Светислав и Милева* је најдуговечнија комедија играна у Српском народном позоришту икада. Хоћу да кажем ово – тамо где постоји жеља у позоришту за истраживањем, тамо и нови комади дођу на ред да се играју. А тамо где су мрзовољни и кажу „имамо ми концепцију и репертоар за три године унапред“, то је мртво позориште. Односно, није мртво, али је затворено и самозадовољно. А позориште када је самозадовољно, онда не ваља. Позориште мора да буде вечито незадовољно, да би тежило ка вишим циљевима.

**Уредништво часописа је веома сложен посао у којем на основу вредности рукописа а у складу са уређивачком политиком, концепирате број. Постоји ли паралела између уредника часописа и драматурга који осмишљава позоришни репертоар? Како бисте упоредили Ваш рад главног уредника часописа *Сцена* (1990–1994) и *Театрона* (2013–2023) – два часописа за позоришну уметност са другачијим огледалом позоришта?**

Они су у основи исти, али мора да постоји разлика, наравно. Драматург у позоришту мора да смишља репертоар који ангажовани глумци могу да изнесу. Знате, ја могу сад да будем, на пример, уметнички директор у Позоришту „Бошко Бухи“ и кажем „Хоћу да играм *Хамлета*, то ће тинејџери да гледају!“ Међутим, поставља се питање имам ли ансамбл и редитеља за *Хамлета*. Посао драматурга је врло прагматичан, везан је за конкретно позориште, за глумце које има, за време у којем позориште ради и због тога је ограничено. Он служи позоришту.

На исти начин, или мало другачије, уредник часописа служи позоришту, с тим што мора да дефинише концепцију часописа који уређује. Споменули сте *Сцену*, тачно, и тамо сам био главни уредник у вре-

ме највеће кризе распада Југославије. Сведочио сам 1993. године о томе да аутори из других република донесу текст па га повуку, јер им је наређено. Дакле, то је време патње и време духовне и материјалне беде. Часопис *Сцена* је и онда, и пре тога и данас, пре свега, окренут живом, актуелном позоришту. *Сцена* се тиме бави на практичном и теоријском нивоу.

Следећи мисли оснивача *Театрона*, др Петра Волка, уређивао сам овај часопис посвећен историји позоришта и у доброј мери теорији позоришта. Историја је ипак први разлог постојања *Театрона*. При том, историја мора да посвети подједнаку пажњу драми, опери и балету и, веома важно – то је часопис који је такође битан за развој националног сазнања о позоришту. Најлакше је наћи три преводиоца и направити стотину страна прилога страних аутора. Много је теже формирати и одгајити нову генерацију театролога, истраживача, научника и уметника. Зато је био потребан континуитет, мада нисам на почетку ни мислио да ће бити неког великог континуитета. Мислио сам, прихватићу један мандат – док се не нађе личност која ће преузети *Театрон*. Хтео сам да помогнем Момчилу Ковачевићу који је преузео да руководи Музејем, то је био разлог. Нисам имао велику идеју о *Театрону*, али када сам мало сагледао ствари и проучио ситуацију, видео сам да *Театрон* треба да се усредсреди ка националном театру и питањима која проистичу из националног театра. Врло је лепо пратити, рецимо, позоришна збивања у Немачкој. Али то је нама далеко и страно, не зато што се то нама не би допало, него зато што ништа од њихових модела позоришне организације не можемо да преуземо. Други су системи. Онда, хајде да покушамо сами себе да организујемо другачије и да радови које објављујемо у *Театрону*, буду посвећени развоју наше позоришне уметности. Јер, било је критичких осврта и на фестивале, и на појаве и на књиге. Такође је било важно да пружимо могућност упоређивања онога што се дешава код нас са оним што се дешава у околним земљама, у региону. Ми можемо само са регионом да се меримо, не са Француском, Енглеском или Русијом или неким великим позоришним ауторитетима. Ето, десило се да останем десет година и да закљу-



чим да сам учинио колико сам могао, што би рекао Бора Шнајдер кад га хапсе „Другови, ја сам одмогао колико сам могао!“

**Хвала вам на дугогодишњој сарадњи. Овај разговор бих завршила ониме што је увек круна стваралаштва, а то су награде. Поменућу неке које сте добили: „Златни беочуг“, „Златна значка“ КПЗ Србије, „Вукова награда“, „Ловоров венац“ Позоришног музеја Војводине, и најновија – Награда „Доситеј Обрадовић“ за животно дело. Логично је питати – шта имате ново у плану по уручењу награде?**

Награде су се стекле, иако их нисам ни очекивао, јер не припадам тој групи људи која се бори за награде. Својевремено је Данило Стојковић имао једну симпатичну реченицу када је добио „Добричин прстен“, па је рекао: „За ту награду је требало крваво се борити. Тако се ја борим, добијем награду да бих могао сад помало да је презирем“.

То анегдотски звучи, али... Награде јесу потврда да сте нешто учинили у животу ваљано или у струци. Кад награде дођу, онда вас обавезу на нешто што можда не бисте радили, јер се то од вас очекује. А с друге стране, могу да буду и подстицај. То је једна амбивалентна ситуација у којој се тренутно налазим. У време док разговарамо за нови број часописа Театрон, завршава књигу коју од 2016. године дугујем Позоришном музеју Војводине, када сам добио „Ловоров венац“ за животно дело из области театрологије. Ова награда подразумева објављивање књиге по мом избору. Ја сам се, наравно, као и сваки тврдоглави Банаћанин, мало заинатио и одлучио да направим књигу о Александру Поповићу која је мало другачија од књига које су се о Поповићу последњих година појавиле. Била су, колико се сећам, три доктората посвећена Поповићу, прочитао сам сва три, наравно. Био је и четврти о његовим драмама за децу, као и више научних радова посвећених Александру Поповићу.

Моја књига би морала да буде мало другачија, и ево, сада је коначно приводем крају са неизвесним завршетком, али са обавезом да до 1. септембра предам рукопис да би до краја године изашао из штампе. На крају, та награда може да се гледа и тако – јесте,

обавезала ме је, али и оптеретила да све друго што би ме занимало склоним у страну и да коначно довршим започету књигу. Она је започета доста давно, још у време када смо се Аца Поповић и ја дружили, спремали његову представу *Развојни пут Боре Шнајдера* у Народном позоришту и ишли истовремено да тражимо његове друге рукописе и објавимо као књигу драма у Просвети, која је и штампана у години његове смрти. Ишао сам с њим, рецимо, у Атеље 212 па смо по неким орманима претраживали, па на Црвени Крст – због чега? Аца Поповић није имао компјутер, писао је на писаћој машини у једном примерку. И сада, или има или нема текста. Он текст однесе у позориште, ако има среће, текст се умножи на гештетнеру, ако нема среће, текст ћушну негде у фиоку и забораве га. И онда се после више година пронађе. Не би ме чудило да се сад нађе неки драмски текст Александра Поповића, као што је пре десетак година пронађен текст драме *Шегрт и грејно тело*, коју је написао за потребе и по позиву Бранка Поповића, тадашњег управника Ужичког позоришта. Драма није играна, већ како то бива у позоришту, стављена на репертоар па враћена, да не улазим у то. Није се знало да тај текст постоји, док га Бранко Поповић није пронашао и дао Театрону, где је и штампана. У време када сам припремао за објављивање изабране драме Александра Поповића, нисам знао да та драма постоји. Због тога врло чврсто верујем, знајући Поповића какав је био, да има још његових рукописа који ће се кад-тад негде пронаћи. То је нека врста мог моралног дуга према Александру кога сам веома поштовао и волео. Један човек вансеријски, генијалан писац, заслужује свакако да се о њему пише и да се његова дела играју. Можда ова књига коју о њему завршавам, нуди нови поглед на неке његове драме и како их треба тумачити. Ако сам то остварио бићу задовољан, јер ће се пружити прилика редитељима да разумеју његове текстове који су до сада били означавани као херметични, или неразумљиви или нејасни. Надам се ће све бити како сам замислио и да ће та књига бити занимљива, она има колажну структуру и на тај начин даје један нови приступ тумачењу дела Александра Поповића.

Ваша књига у очекивању отвара пут драмског рада у Србији у будућности, крчите пут. Ви сте учитељ који нема само акумулирано знање, већ поседујете мудрост искуствену, по знању и годинама. Како из актуелног тренутка видите будућност драмског рада у Србији? Како Ви видите, у којим правцима ће се развијати драма, драматургија, позоришна уметност, позоришна теорија у Србији и српском говорном подручју? Шта треба радити, шта треба избећи? На шта треба обратити пажњу, какви су млади, да ли могу и шта могу да наследе, у ком смеру не треба ићи?

Да ту одмах будемо начисто: како ће се драма развијати, то се не зна. Она се увек развија зависећи од снаге и талента писца. То се односи на књижевно позориште, а наше је још увек такво. Постоји ова друга врста – позориште покрета, кореодраме, ту се не бих упустио у прогнозирање. Али, за литерарну драму важни су дар писца и његова идеја. Треба да се сложе околности како би његов таленат прорадио на одговарајући начин, као и да његова драма наиђе на одзив код тумача, пре свега глумаца и редитеља, а потребно је и код публике. Због тога мислим да помаке у књижевном позоришту праве писци а не редитељи, иако постоји „терор“ редитеља, иако редитељи

одређују мање-више естетику наших позоришта. Али позориште живне, појави се, направи корак даље – кад се појави нови писац. И од тога зависи све. Не плашим се за будућност позоришта, јер видим да се сваке године појављују нови писци. Ако издржи битку сам са собом и не заноси се успехом комада који је остварио или није остварио, и ако се и даље буде бавио озбиљно писањем, онда ће бити и новог татра и новог писца. Бојим се да имамо превише „писаца једне драме“: напише једну драму и више се не појави. Самозадовољан је и више не ради на себи и ту нема перспективе. Међутим, видим да има неколицина младих аутора који представљају будућност позоришта и наравно, то бих рекао – савремена домаћа драма је један стуб који носи позориште. Други је класична драма која мора увек да се изнова препитије, јер класика има управо ту вредност да је универзална, и важи за сва времена, све епохе и све људе. *Антигона* ће увек бити у репертоару позоришта важна ставка, јер без ње нема промишљања позоришта, нема афирмације личног ауторитета, нема оспоравања лажних величина. Ето, од мене толико.

Разговор је вођен у Музеју позоришне уметности Србије, у лето 2024. године

# СОЊА ПЕТРОВИЋ – ПАТРИК ЛАЗИЋ: У ПОТРАЗИ ЗА СОПСТВЕНОМ ПРИЧОМ

*Уводну белешку написао и интервју водио Андреј Чањи*

У првом двоброју који уређује нова редакција *Театрона* представљамо упечатљиве редитеље млађе генерације путем интервјуа и истакнуту групу младих драматурга кроз блок кратких текстова о карактеристичним аспектима драматуршких послова. Када су редитељи у питању, одлучили смо се за снажне и по успеху њихових досадашњих пројеката, важне гласове на освиту каријере.

Соња Петровић, ученица новосадске школе мултимедијалне режије у класи Александра Давића, издвојила се више пута награђиваним представама у продукцији Српског народног позоришта, *Ко је убио Џенис Џоплин* и *Код вечите славине*, и њиховим запаженим извођењима у оквиру Стеријиног позорја. Режира како на институционалним, тако и на независним сценама. У опсег њеног интересовања спада и позориште за децу и младе, а од тема које су генерално заступљене у њеном раду издвајају се феминизам, екологија и детињство. Напоредо с режијом, Соња Петровић ангажована је у продукцији. Она је директорка Фестивала еколошког позоришта за децу и младе у Бачкој Паланци, једна је од оснивачица Регионалне платформе за развој и афирмацију позоришта за децу и младе „Од малих ногу“, те чланица извршног одбора мреже за развој позоришта за децу и младе АССИТЕЈ Србија.

Патрик Лазич, представник београдске школе режије у класи Егона Савина, лауреат је награде „Хуго Клајн“ која се додељује најбољем студенту режије. Присутан је и у институционалном и у независном сектору. Запажена је његова дипломска представа *Фине мртве девојке* у продукцији Београдског драмског позоришта за коју је добио годишњу награду те позоришне куће, али данас је најпознатији његов ангажман у независној, мултидисциплинарној организацији Хартефакт, где се тренутно изводе две његове представе: *Наш син* и *Климакс*. *Наш син* изведен

Андреј Чањи  
andrej.canji@gmail.com

Примљено: 5. 6. 2024.  
Прихваћено: 9. 6. 2024.



Соња Петровић (фото: Мила Пејић)

је не само широм Србије у малим местима која немају позоришне сцене већ и на иностраним фестивалима, на пример у Даблину, а о Лазићу су позитивно извештавали и угледни страни медији попут *Гардијана*. Издваја се стварањем ауторских пројеката, што је реткост за младе редитеље у нашем позоришном контексту, а додатно се афирмише активистичким тематским оквиром и храбрим аутобиографски инспирисаним делима.

Изабрали смо Соњу и Патрика не само због тога што су обоје постали препознатљиви по својим јединственим редитељским поетикама већ и зато што се подједнако интересују за стварање унутар и изван позоришног мејнстрима. Стога, занима нас да од њих чујемо ставове о томе какво позориште затичу у иницијалном професионалном раду, а какво позориште замишљају, шта су за њих важне теме и каква су им досадашња искуства, шта су сличности и разлике, а шта предности и мане у раду у независном и институционалном сектору.

**Бавите областима које нису високо вредноване у главним позоришним токовима Србије. Соња, све чешће се бавите режијом позоришта за децу, док се ви Патриче, фокусирасте на рад на независној сцени. Шта вас је на почетку привукло овим областима позоришта?**

**Соња Петровић:** Одрасла сам уз Фестивал еколошког позоришта за децу и младе, који у Бачкој Паланци постоји од 1994. године и који је био једина прилика да у граду без позоришта доживим позориште. Он ме је и профилисао на неколико нивоа, па и професионално. С обзиром на то да сам тренутно директорка тог истог фестивала, заједно с њим растем и сазнајем колико позориште за децу и младе може бити разноврсно, богато и интелигентно. У исто време он представља и једну од важних фигура на независној сцени Србије. Стварање за децу и младе много ми је изазовније и инспиративније од стварања позоришта за одрасле јер укључује више чула, ризика и могућности.

**Патрик Лазић:** Слобода. Независна сцена ми је прва, и за сада једина, пружила прилику да будем потпуни аутор, да пишем и режирам, истражујем, радим ауторске пројекте, да немам толико стриктне рокове и да могу пројекат да спремам по две године, да се неко озбиљно бави мноме као аутором и мојим потребама. С друге стране, то подразумева да сам често у своје пројекте укључен и одговоран од самог почетка: од писања апликација, проналажења средстава, претпродукције, продукције и постпродукције, пријава на фестивале, извештавања и слично. Морао сам да савладам много вештина и знања које нисам учио на факултету, али ми је то омогућило да на неки начин живим са својим представама. Обично редитељи заврше једну режију, крену на следећу, а представа живи (или не живи) свој живот независно од њих. Трудим се да будем укључен у представу док год она живи, да путујем с њом, да причам с људима после сваке представе, да глумци имају осећај да заједно с њима чувам представу. Једном приликом ми је мој професор режије рекао да постоје две врсте редитеља: они који позориште прилагоде себи, и они које позориште прилагоди себи. Не знам да ли би



се сложио с овим мојим прилагођењем, али трудим се да будем у овој првој категорији и рад на независној сцени ми омогућава да прилагођавам позориште себи, а не да мене доминантни позоришни токови у Србији прилагоде себи.

**Шта су изазови, а шта предности при раду у скрајнутим позоришним областима у односу на српски позоришни мејнстрим, то јест на рад у институционалном позоришту и представама за одрасле, где сте обоје такође заступљени?**

**Соња Петровић:** Због чињенице да је област позоришта за децу „скрајнута“, маргинализована на начин да се сматра мање вредном, а самим тим и окупира мању, или скоро никакву пажњу јавног простора, медија, стручне јавности и не доноси престиж, отворио се један огроман простор слободе који није својствен раду на представама за одрасле. Та слобода подразумева могућност за истраживање, експеримент, па и неуспех. Све то је у исто време и велики изазов који мене инспирише и чини да из сваког процеса изађем с новим знањем и вештинама. Позориште за одрасле постало је игра на сигурно, поготово за нас редитеље млађе генерације. Ретко које институционално позориште за одрасле ће се усудити да младом редитељу пружи слободу истраживања и изражавања. У позоришту за децу и младе тај простор дефакто постоји.

**Патрик Лазих:** За мене је главна предност рада на независној сцени испуњеност и осећај да могу да бирам, од тога којом темом ћу се бавити, на који начин ћу је обрадити, с којим људима ћу сарађивати итд. Далеко од тога да сам хејтер институција, ја и јесам започео свој позоришни живот у мејнстрим позориштима, само у последње време лакше налазим заједнички језик у овим, како кажеш, скрајнутим позоришним областима, што не значи да не разговарам и договарам с институцијама. Пошто се често бавим личним темама, односно тиме како лична искуства претворити у материјал за позориште, једном приликом ме на неком округлом столу питао један човек – не плаћају ли грађани позориште много скупо да бих се ја у њему бавио својим личним проблемима. Па ево, у тим „скрајнутим областима“ барем не трошим



Патрик Лазих (фото: Ида К. Роксанда)

новац пореских обвезника Србије да се бавим својим проблемима.

**Тематски фокус ваших представа је најчешће усмерен ка истраживању положаја другости, маргинализованих и угрожених група. Соња, за ваше представе се може рећи да су оријентисане ка проблемима који се тичу феминизма, док се ви Патриче, бавите квир темама. Шта вас мотивише да се у свом раду фокусируете на ове теме?**

**Соња Петровић:** Кроз своје представе борим се уједно и за свој положај у друштву, као девојчица, девојка, жена, уметница, редитељка, директорка... Свака од мојих прошлих, садашњих или улога које ме тек чекају суочавају се с предрасудама, насиљем, неразумевањем од стране друштва које је дубоко патријархално и неспремно да се ослободи окова родних улога и подела. Промовисање и залагање за феминистичке идеје видим као једини начин да се ојачају девојчице и дечаки у намери да изграде нове,



Момчило Настасијевић, *Код вечите славине*, режија Соња Петровић, Српско народно позориште и Центар за развој визуелне културе, 2022. (фото: Срђан Дорошки)

праведније моделе понашања.

**Патрик Лазић:** То што јесам квир, и то што ми је та чињеница проузроковала нека сећања која ме највише боле и која нисам још разрешио са собом. А мислим да се добра уметност може десити тек кад се уметник потпуно оголи, кад буде баш, баш искрен, кад говори о стварима којих се и стиди, и плаши, и зазира од њих. Тек тада се може десити препознавање. Парадокс је следећи: кад сам кренуо искрено говорити о најличнијим темама, тада се између публике и мене десило препознавање. Искреност заиста може да превазиђе баријеру појединачности, односно што си личнији и интимнији, то постајеш универзалнији. Страшан парадокс.

**Да ли сматрате да постоје изазови специфични за бављење таквим темама у српском позоришту? Ако постоје, како их превазилазите? И да ли вам се чини да се позориште овим стварима бави превише или недовољно?**

**Соња Петровић:** У последње време примећујем да постоји став о томе да је феминистичких тема превише у, пре свега, драмским уметностима, међутим докле год иједна жена мисли да је у реду да јој мушкарац понекад удари шамар, та тврдња не може бити тачна. Често људи доносе закључке из својих удобних централизованих позиција не узимајући у обзир да су привилеговани због саме чињенице да су им доступне информације, образовање, култура и право на мишљење. Такође, постоје и дубоко укорене предрасуде о феминизму с којима се често сусрећем, како због избора свог занимања, тако и због своје природе. Стога, мој закључак би био да ове теме нису довољно заступљене, скоро никако у позоришту, а поготово у позоришту за децу и младе. Превазилазим их тако што ми се представе не баве конкретно феминизмом као примарном и главном темом, него је то мој став који је неминовно уткан у све што радим. Све остале теме посматрам кроз призму феминизма. Мислим да је то као и ствар васпитања и усвојених





Тијана Грумић, *Ко је убио Џенис Џоплин?*, режија Соња Петровић, Српско народно позориште и Омладинска престоница Европе Нови Сад, 2020. (фото: Срђан Дорошки)

моралних начела.

**Патрик Лазиф:** Било би непоштено од мене рећи да сам се квир темама кренуо бавити тек на независној сцени. Моја дипломска представа *Фине мртве дјевојке* је постављена у Београдском драмском позоришту, а у фокусу је лезбијски пар који се досељава у нову зграду, пуну хомофобних комшија. Десило се ту да је један глумац одбио да игра у представи због теме, али је то углавном изузетак, ту се десио напредак у односу на пре нпр. десет година. Али нисам сигуран колико институције дозвољавају да идеш дубоко у истраживању ове теме. Недавно је критичар Иван Меденица писао о мојој представи *Климакс* и забележио о глумцу који игра лик који је и геј да смо, парафразирам, ретко када у нас видели да се лик геј мушкарца, крхког и субмисивног, игра без дистанце, клишеа и карикатуре, с пуним емотивним покрићем, те уметничком истином. Тако да ако о овоме пишемо као о успеху, онда изгледа да се не бавимо довољно тиме на прави начин.

**Ваше представе доследно истражују теме које дубоко резонују с вашим идентитетима. Да ли сматрате да ваша властита искуства и перспективе значајно обликују начин на који приступате овим темама у својим продукцијама?**

**Соња Петровић:** Можда нешто нисам добро разумела на факултету, али мислим да је то неопходно да би добило епитет уметничког дела и да би резоновало с публиком. У свакој својој представи делим један интимни део себе и оне су свакако одраз онога што сам ја. Догађало ми се да ми је некад нешто наметнуто и ако не успем да пронађем свој лични и интимни мотив, представа би резултирала пропашћу. Кажу ми неки старији и паметнији, да с годинама дође период у коме научиш да се не трошиш, огољаваш и дајеш баш толико. У исто време се радујем томе и смртно плашим. За сад су моје представе на најбаналнији могући начин дословна рефлексција онога што сам ја у смислу мог карактера и онога шта ме чини у моралном, естетском и идеолошком смислу.

**Патрик Лазиф:** Да, верујем да позориште може да буде терапевтско за публику, али и за уметника који га ствара. У последње време, приступам писању и режирању само на оне теме које не разумем у себи, којих се плашим или стидим, па онда док пишем и режирам, бавим се њима све дубље и дубље. Има реплика у *Нашем сину* када мајка пребацује сину-редитељу како прави представе које су му јавна психотерапија и изводи на сцену ликове из своје околине. Јесте тако. Требало ми је времена да престанем да се стидим тога да на сцену стављам призоре и ликове из свог живота, да не осећам грижу савести када нпр. своје родитеље или партнера „изведем“ на сцену. Процес моје психотерапије, и рада с мојим терапеутом, неодвојив је од мог стварања, и то је океј. Свако има неки свој интиман разлог зашто се бави позориштем, ја се бавим пре свега јер ми је лакше живети са сазнањем да од свега лошег и болног што ми се деси у животу, ако ништа друго, могу да правим више или мање добру уметност. Кад тога не би било, не знам у шта бих друго веровао, шта друго би ми могло дати толико јаку утеху будући да у Бога, уз сву моју јаку жељу да поверујем, не могу.

**Оба ваша пројекта баве се важним друштвеним темама и допиру до публике изван већих градова. Соња, ви сте директорка Фестивала еколошког позоришта за децу и младе у Бачкој Паланци, а Патриче, ваша представа *Наш син* бави се прихватањем ЛГБТQ+ која у оквиру Квир каравана путује по мањим срединама. Шта вас мотивише да „другачије“ продукције пренесете у мање градове?**

**Соња Петровић:** Код нас на Фестивалу еколошког позоришта за децу и младе гостују представе за које мој тим и ја мислимо да су пре свега квалитетне. Не трудимо се да будемо „другачији“. Оне се најчешће баве темама које су табу у позоришту за децу и младе и које су савремене у смислу форми у којима се изводе. Међутим, већини деце то су први сусрети с позориштем, та деца углавном нису већ ригидно позоришно обликована да би то препознала као експеримент или табу тему. Они су без позоришне емпирије. Та чињеница отвара нам просторе да обликујемо

нове генерације које позориште неће конзумирати у ужем смислу, него ће од малих ногу позоришне праксе доживљавати као просторе заједништва, размене, интеракције и слободе.

**Патрик Лазиф:** Квир караван који Хартефакт организује уз подршку Шведског института по малим местима у Србији је један од мени најдражих пројеката. Какве су то узбудљиве приче и искуства. После сваке представе останемо глумци и ја да разговарамо с публиком. Углавном после представе остане сва публика што није тако чест случај с класичним округлим столовима. Тада с публиком причам најотвореније о томе како је представа базирана на мом искуству. И најчешће покушавам да завршим разговор више пута, али публика има још и још питања, и не само питања него потребу да подели своје искуство, причу, више они говоре него ми. Фасцинантно је како се у само сат и по представе и онда још сат разговора међу групом непознатих људи деси толико повезивање. И ту се види моћ групе и заједништва, и позоришта. Колико год тај караван има највећи утицај на неку ширу публику, која у Ариљу, Пироту, Нишу, Ужицу може да види нешто квир, мој мотив за тај караван је да нека млада квир особа може у тој својој малој средини да види нешто што ће је охрабрити и ставити јој до знања да није сама, да је с њом све океј, да сме да се одвоји од своје породице ако у њој не налази подршку и сигурност. Све време на тим разговорима причам о томе како породицу сам бираш, и то што ти је неко мајка или отац не значи да ти је највећи пријатељ и ослонац у животу. Ваљда је позориште толико неважно да се нико никада није побунио против каравана, нисмо имали ниједну озбиљнију претњу по одржавању представе и разговора.

**Колико је, по вашем мишљењу, важно да позориште путује ван великих центара и допре до разнолике публике широм Србије? Да ли сматрате да ваш рад има другачији одјек код публике у мањим градовима у односу на оне у великим градовима?**

**Соња Петровић:** И сама потичем из мале средине и стварање културних прилика у малим срединама не сматрам избором него моралном одговорношћу





Ауторски пројекат Патрика Лазића и Дуње Матић, *Климакс*, режија Патрик Лазић, Хартефакт, 2023. (фото: Владимир Миладиновић Пики)

сваког уметника. Из тог осећања моралне дужности и потребе да деци у мом граду омогућим оно што је мени та манифестација пружила у најважнијем периоду живота, и радим Фестивал еколошког позоришта за децу. Мислим да то мора да буде примарна мисија сваког уметника, а поготово националних кућа као што су Српско народно позориште, Народно позориште у Београду и других. Децентрализација је за мене једна од најважнијих, можда и најважнија тема у уметности. Њом се, осим конкретно стварањем у малим срединама, често бавим и тематски кроз своје представе.

**Патрик Лазић:** Изузетно је важно, и то вероватно звучи као опште место јер не верујем да би иједан позоришни радник или радница одговорили другачије. Али колико смо спремни да у томе заиста учествујемо? Колико су мејнстрим позоришта заиста спремна да раде на децентрализацији? Када с *Нашим сином* играмо у склопу каравана по домовима културе по малим местима, често нема ни тоалета, гардеробе у

у распаду, раде два рефлектора, трећи можда проради током представе, а можда и не. Центри за културу по малим местима су често у катастрофалном стању, без основне инфраструктуре. Морам искористити прилику да јавно захвалим Драгани Варагић, Амару Ђоровићу и Александру Ђинђићу – где су све играли, а никада реч нису рекли када су се пресвлагали у гардероби која прокишњава или ишли у тоалет у кафану преко пута. Често нам људи који воде домове и центре за културу причају како им наша институционална позоришта дају ценовну понуду за гостовања која износи половину њиховог годишњег буџета за програме. Сви се кунемо у децентрализацију, али ретко ко је заиста спреман на њој активно да ради.

**Да ли размишљате о свом уметничком раду као о субверзивној делатности у односу на доминантне културне и економске моделе патријархата и капитализма? Да ли уопште мислите своју уметност као политички ангажовану и шта би уопште био ангаж-**

ман за вас?

**Соња Петровић:** Мислим да је свака добра представа – ангажована представа. Тачно то је и дистинкција између доброг и лошег позоришта. Смента ми појава терминологије ангажованог позоришта, оно омаловажава идеју позоришта у својој суштини. Сходно томе, да, мислим да је свака моја представа политички ангажована. И за представе за децу које сам радила сматрам да су политички веома ангажоване. А сад, да ли су субверзивне, не знам, мислим да не, бар их ја не доживљавам тако. Вероватно се трудим да буду, али некад се сударим прејакно са чврсто формулисаним економским моделима патријархата и капитализма. За мене је ангажман у самој основи нашег посла, окупљање колектива око идеје.

**Патрик Лазих:** Да би нешто било субверзивно унутар нечега, вероватно мора прво то главно бити јако, а позориште нисам сигуран колико је схваћено озбиљно и снажно, да би се онда и субверзија сматрала озбиљном. Увек наводим пример када смо *Нашег сина* играли у склопу манифестације Европрајд 2022 у Београду. На готово свим догађајима је било оних који су испред кадили, викали нешто, не знам шта, али позоришне представе су свако вече пролазиле готово увек без инцидената. Тако да нисам сигуран да могу да оценим да ли учествујем у нечем субверзивном, или ангажованом, или је само веома неважно све што радимо за ширу слику, а окружени смо више или мање истомишљеницима.

**Које су најзбудљивије ствари које се тренутно дешавају у српском позоришту, посебно из угла младих редитеља?**

**Соња Петровић:** Примећујем подмлађене глумачке колективе који су спремни да се упусте у процес без загарантованог успеха. И не само то, глумце који су спремни да мењају позориште изнутра. Ти млади људи лакше прихватају и разумеју начин рада младих редитеља у смислу нове мреже односа у процесу, хоризонталне хијерархије, тимског рада и доминантног ангажмана редитељског ауторског тима. Мислим да је то основни разлог и појаве генерацијских колектива у представама. Колико је добра ова појава, толико је и лоша, било би добро разбити је што пре и сукобити

генерације. У таквој синтези може свашта плодносно да се нађе. Узбудљиве су и појаве нових професионалних позоришта; Градско позориште „Семберија“ у Бијељини и Народно позориште Источно Сарајево. Много ме радују таква сазнања јер маштам о отварању позоришта у мом родном граду чија изградња траје од мог рођења. Уз сваку овакву информацију осећам се бар корак даље од незнања.

**Патрик Лазих:** Ризикујући да звучим претенциозно јер издвајам нешто у чему и сам учествујем, морам да кажем да је то Хартефакт кућа, да не верујем да је узбудљиво, не бих ни био тамо. То је место на које бих ишао и да нисам учествовао у њеном стварању, а после и у креирању репертоара, јер би ми пружало спој позоришта какво волим, али и дубоке свести и здравих друштвено-политичких ставова. Уметност никада не може бити ван контекста и тренутка, па се овде врло добро зна шта се мисли о темама попут прајда, Косова, Сребренице, женских права, европских сарадњи и слично. Тамо сам имао прилику да поставим две представе, *Наш син* и *Климакс*, а режирани су и Ивор Мартинић, Југ Ђорђевић, Тара Манић... Као млад редитељ мислим да је то тренутно најзбудљивије позоришно место и за аутора и за публику.

**Како видите улогу класичног, а како савременог драмског текста у данашњем позоришту?**

**Соња Петровић:** С обзиром на то да се класични текст углавном деконструише у савременом позоришту, јасно ми је зашто су савремени писци почели и сами да деконструишу своје драмске текстове и стварају нове форме о којима често полемишемо колико су и да ли су драмске. Мени се тај изазов откључавања нових формата веома допада и инспирише ме на неке нове начине на које би приче могле бити испричане. И на концу, лакше ми је да их радим, немам бреме прошлости, страхопоштовања, очекивања, туђих учитавања, док је код класике осећање супротно. Међутим, уз приметан труд одређених институција у нашој земљи и прогрес у смислу извођења, промоције и подстицања савременог драмског писма, мислим да је оно и даље недовољно заступљено. Преводи се врло мало, скоро никако. У бољем смеру ипак мислим



Наш син, текст и режија Патрик Лазић, Хартефакт, 2022. (фото: Милена Арсенић)

да се развија занимање драматурга, поготову што су процеси све више радионичарског типа, ауторски или по мотивима одређених прозних дела. Али волела бих када би управе биле отвореније ка класици, делује ми као да је тренутно то привилегија ветерана.

**Патрик Лазић:** Морам да признам да ме класичан текст не узбуђује ни као гледаоца ни као редитеља. Апсолутно поштујем и добре контекстуализације, и адаптације, и осавремењивање, али за мене има нешто дубоко антиљудско у константном причању истих прича. Можда сам прегруб, али кажем антиљудско јер најљудскије што имамо је причање прича, тако смо се издвојили из животињског света, тако смо се повезали у веће групе, причајући нове приче. И онда кад стално причамо исте приче, за мене је то застајкивање, супротно еволуцији и напредовању. Наш позоришни систем је и даље такав да више цени проверену литературу, а слабо верује у савремени текст. Чак и кад верује у савремени текст, опет су то текстови који су прошли одређену проверу негде тамо. Мислим да је

на младим ауторима и ауторкама, на нама, да се изборимо да причамо приче које желимо, и које мислимо да су важне, и наше.

**Који вас ветерани српске позоришне режије инспиришу? Како њихова дела утичу на вашу уметничку визију?**

**Соња Петровић:** Инспиришу ме они који су спремни да несебично деле своје знање. У мом случају у томе апсолутно предњачи Никола Завишић. Не бих баш могла да кажем да је ветеран јер је до јуче и он називан младим редитељем, али ето редитељ средње генерације. Никола Завишић ме је увео у свет режије у практичном смислу, показао ми да је у позоришту све могуће и научио да се играм. Отклонио ми је страхове и грчеве који су ми на факултету наметнути и пустио да се градим и развијам. Радити с њим, учити од њега, разговарати с њим или гледати његове представе инспирише ме на промишљање сваке теме из углова који ми никада не би пали на



памет. Такође, научио ме је колико је важно једнако бити посвећен позоришту за децу и младе. Мало је успешних редитеља средње или старије генерације који су остали доследни стваралаштву за децу. Николина *Избирачица* у Народном позоришту у Београду оставила је велики утисак на мене, затим *Дечаџи Павлове улице* у Малом позоришту „Душко Радовић“, *Highlife* у Српском народном позоришту и много других његових представа су узор за моје позоришне жеље и стандарде.

**Патрик Лазић:** Не желим никада да издвојим, не зато што омаловажавам било чији рад него је вероватно генерацијска ствар преосетљивост и можда и претерано одбијање ауторитета, узора и било каквих модела. Баш дуго је владао аргумент „то се тако одувек радило“, „то тако мора“, да вероватно категорички одбијам сваку помисао да ми неко буде било каква врста узора. Неки редитељи који су ми узбудљиви вероватно би се увредили кад бих их сада сврстао у ветеране.

**Постоје ли изазови с којима се суочавате као млади редитељи а с којима се ваше старије колеге можда нису сусреле? Ако јесте, како их превазилазите?**

**Соња Петровић:** Нисам сигурна да су том ковањом „млад редитељ“ раније толико манипулисали. Уопште не могу да схватим до колико година сте у Србији млад редитељ? По неким сазнањима чини се и до 45? Стичем утисак да се та идеја израбљује из чисте намере да што дуже будете плаћени све мање. Не знам како то превазилазим, свађам се с људима, то сигурно није много паметно, тако да сам вероватно још увек млад редитељ.

**Патрик Лазић:** Не знам. Немам више концентрације, много су ти тешка питања. Увек се питам што интервјуи с редитељима имају тежа питања него с политичарима. Вероватно да, можда и не.

**У том случају приведимо разговор крају. Афирмисали сте се као истакнути глас у српском позоришту. Какве наде имате за будућност позоришта у Србији?**

**Соња Петровић:** Волела бих да се промене моде-

ли управљања и организовања, функционисања позоришта, јасније профилишу репертоарске политике, редитељима омогући више времена за стварање и за припреме. Да се на редитељским позицијама које обезбеђују стални радни однос више запошљавају жене како би им то омогућило права на трудничко, породилско... и самим тиме превазишле родно наметнуте препреке и остварила једнака права. Надам се и отварању простора за истинске, добронамерне, а оштре разговоре који нису вођени интересним круговима. Све о чему тренутно размишљам усмерено је на остваривање радних права и систематизације позоришта и његово функционисање. Не мислим да смо у кризи идеја и талената, мислим да смо робови модела у којима је тешко остварити услове за креативни процес. Мени је све теже и теже да се у мору бесмислених правила, лоших преговора, нефункционалних комуникационих канала, некомпетентних људи на позицијама и тужних колектива пробијем до режије. Надам се да ће пут до онога што у ствари треба и желим да радим бити све краћи. Није очигледно наша генерација привилегована да се бави само позориштем, то за сада звучи далеко, али надам се да ће се одређени колективи оснажити за суштинске промене.

**Патрик Лазић:** Никакве. Учествујемо у полагањем одумирању позоришта, али журка је и најбоља кад знаш да ће све пропасти, зато не треба да се плашимо ни неуспеха, ни пробања, ни замерања. Када смо Дуња Матић и ја писали комад *2084*, као својеврсну референцу на Орвела, замишљали смо како ће Београд и Србија изгледати те 2084. године. Ставили смо да је једино позориште које је преживело – Жексов театар, који поставља технолошке мјузикле с роботима. Ајде да пре тога растуримо све шта можемо, ионако немамо шта да изгубимо.



Борисав Матић

## ПОТРАГА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ

69. Стеријино позорје

**Н**а почетку представе *Кишни дан у Гурличу* (Прешерново гледалишче Крањ и Местно гледалишче Птуј, Словенија) делује као да протагониста Петер држи свој живот под контролом. Као угледни новинар и писац, представник либералне, белачке аустријске средње класе, Петер вечера са својом супругом Ингрид и двоје њихових пријатеља и води смирене, саркастичне интелектуалне разговоре који се протежу од коментарисања послужене хране до неонацизма међу младима. Петер у извођењу Аљоше Терновшека делује као сталожен, одмерен интелектуалац са извесном али непрецизираном дозом емпатичности, док је истовремено позиција из које говори привилегована. Његов лик је зато разапет између жеље да помогне и конформистичког очувања свог друштвеног статуса, због чега се јасно види унапред одређени и лицемерно устројени поредак западног активисте. Почетна сцена вечере наизглед указује да је пред публиком реалистичка сатира аустријског грађанства, које ће само по себи служити као метафора за шири европски либерални поредак.

Ипак, Петеров свет ускоро почиње да се урушава. Нестанак – и потенцијална крађа – Ингридине огрлице покреће Петерову егзистенцијалну кризу која га води у морално посрнуће. Петер осећа да су основе његовог живота угрожене. Не само што је неко могућом крађом огрлице нарушио лични простор његове породице већ је довео у питање и интегритет кључне компоненте идентитета средње класе – приватну својину. Нестанак огрлице само је окидач Петеровог психичког растројства, јер он је још и раније био под великим притисцима – сећање на насиље над азилантима на хрватској граници и трауме из детињства које долазе од насилног оца и мајке алкохоличарке, само су неки од многих демона с којима се протагониста суочава. Фрагментарна, експресионистичка драматургија представе (настала по драми Милана Рамшака Марковића) осликава Петерову кризну ситуацију, те кроз кратке кошмарне сцене пратимо његове покушаје да дозна

Борисав Матић  
borisav.matic@gmail.com

Стручна критика  
Примљено: 29. 6. 2024.  
Прихваћено: 2. 7. 2024.

шта се догодило са огрлицом и задржи контролу над својим животом, али он све дубље тоне у понор, између осталог извршавајући убиство. Просторна испреплетаност публике и глумаца на сцени, у режији Себастијана Хорвата и сценографској поставци Игора Васиљева, додатно стварају утисак дезоријентисаности услед преклапања различитих временских и просторних токова радње.

### ВИШЕСТРУКА КРИЗА ИДЕНТИТЕТА

*Кишни дан у Гурличу* није само прича о егзистенцијалној кризи једног мање-више типичног средње-класног грађанина малог аустријског места већ говори и о савременој европској цивилизацији која се дичи хуманистичким вредностима док спроводи насиље над слабима. Та прича о кризи идентитета уклапа се у селекторски концепт 69. Стеријиног позорја које је одржано под слоганом „(Пост)апокалиптичне светлости позорница“. Према извештају селекторке др Ане Тасић, овај слоган „одражава потраге протагониста за делићима раздробљених идентитета у (пост)апокалиптичном времену, после кошмара или у кошмару који и даље локално и глобално живимо, након опорављања од ексјугословенских ратова, транзиција, пандемије“. Селекторка Тасић такође наводи да се потрага за идентитетом, поред *Кишног дана у Гурличу*, јасно препознаје као тема и у другим праизведбама савремених драма које су се нашле у овогодишњој такмичарској селекцији – *Мали ратови и кабине Заре* (Народно позориште Републике Српске Бања Лука) и *Режим исцељења* (Хрватско народно казалиште Вараждин) – али да слоган фестивала у одређеној мери комуницира и са остатком Такмичарског програма и Међународном селекцијом „Кругови“.

Кривна тема селекције 69. Стеријиног позорја – потрага за идентитетом – поред тематског одређења значајног броја такмичарских представа, може се односити и на сам фестивал који и даље тражи своју прецизну позицију у промењеном географско-политичко-концептуалном координатном систему.

Некада најзначајнији југословенски позоришни фестивал наизглед је ратовима 1990-их сведен на границе српске националне државе које, четврт века након завршетка ратова, и даље нису прецизно одређене (намеће се питање да ли селектори Стеријиног позорја гледају представе косовских аутора албанске националности или се њихово позориште не сматра домаћим). Додатни заокрет ка националном догодио се 2017. године када је Стеријино позорје враћено на концепт националног текста, насупрот фестивалу домаћег позоришта које је Позорје било пре тога. Међутим, Стеријино позорје никад није престало да буде регионални фестивал, насупрот званичним позицијама, а најбољи пример за то је овогодишњи програм. Од седам представа у Такмичарској селекцији, које су засноване на тексту српских аутора, чак четири долазе из бивших југословенских република. Овакво стање не указује само на отвореност Позорја ка регионалној сарадњи и културној размени већ и на чињеницу да постјугословенски регион представља једно, иако фрагментирано, културно поље у ком се српски писци континуирано постављају на сценама регије (а исто важи и за продукције представа у Србији рађених по текстовима писаца из других екс-ЈУ држава). Као додатна потврда тезе да су српско позориште и Позорје нераскидиво везани за позоришта региона, служи и Међународна селекција „Кругови“, која бар неколико година није суштински међународна већ регионална јер приказује представе настале по текстовима писаца из држава регије, те се уз помоћ ове програмске целине врши поређење српске драматургије са стањем у драматургијама суседних земаља.

У овогодишњем селекторском избору највећи доказ испреплетаности регионалних позоришних сцена огледа се у праизведбама савремених домаћих драма. Све три праизведбе домаћих драма које су учествовале на Позорју – *Кишни дан у Гурличу*, *Мали ратови и кабине Заре* и *Режим исцељења* – настале су у државама бивше СФРЈ, односно у Словенији, Босни и Херцеговини и Хрватској. Ове три продукције не рефлектују само заинтересованост за српску драму у региону него и активан удео српских уметника у



Милан Рамшак Марковић, *Кишни дан у Гурличу*, режија Себастијан Хорват, Прешерново гледалишче Крањ и Местно гледалишче Птуј, 2023.

културном животу суседства. Милан Рамшак Марковић је, још давно пре *Кишног дана у Гурличу*, постао редовно ангажовани драматург у Словенији; Вида Давидовић је пореклом из Босне и Херцеговине, где јој је постављен комад *Мали ратови и кабине Заре*; а *Режим исцељења* Тање Шљивар је у Вараждину режирао Бојан Ћорђевић, још један уметник из Србије.

### ПРЕКАРНИ ПОЛОЖАЈ САВРЕМЕНОГ ДРАМСКОГ ТЕКСТА

Одлука селекторке Ане Тасић да из региона доведе све три произведбе домаћих драма које су урштене у Такмичарски програм, индикативна је на више начина. Она указује на позитивне трендове регионалне сарадње и афирмације српског текста у суседним државама, али и на незавидни положај новог домаћег текста и то пре свега у оквиру граница наше државе. Ана Тасић у извештају наводи да је за годину дана, од 20. марта 2023. до 20. марта 2024, у

српским позориштима било постављено свега десетак нових домаћих драма, а да је избор био и квантитативно сужен и квалитативно ограничен. Овакво стање указује на недовољну заинтересованост српских позоришта да продуцирају произведбе текстова наших савремених драмских писаца, што није ништа ново будући да се овај проблем уочава већ годинама, али је постао посебно изражен у последњој сезони или две. Један од разлога због којих се Стеријино позорје 2017. вратило на концепт националног текста био је управо промовисање и стимулисање нове домаће драме, али нам искуство последњих седам година показује да позоришта нису додатно мотивисана да постављају произведбе домаћих аутора. Напротив, рекло би се да су чак демотивисана, што није резултат рада Стеријиног позорја већ репертоарске политике према којој се домаћи и страни класици, као и драматизације прозе сматрају сигурнијим и популарнијим избором пред публиком, али и јефтинијим продукцијским захватом, утолико више што позоришта не плаћају хонорар драмским писцима.





Било једном у Новом Саду, текст и режија Андраш Урбан, Новосадско позориште, 2024. (фото: Срђан Дорошки)

Не можемо занемарити ни чињеницу да продукција драма није финансијски довољно подржана у оквиру нашег позоришног система, те су, рецимо, стипендије за драмске писце готово непостојеће, а конкурс Стеријиног позорја за оригинални драмски текст је један од ретких који ем награђује нове драмске текстове ем гарантује да ће они бити постављени у неком од српских или регионалних позоришта (драма Виде Давидовић *Мали ратови и кабине Заре* награђена је на поменутом конкурс и касније постављена у Народном позоришту Републике Српске у Бањој Луци).

У свеопштој неповољној ситуацији у којој се налази нови драмски текст и не чуди да и оно мало драма које нађу пут до сцена често буду проткане драматуршким мањкавостима. Таква је ситуација са сва три текста чије су праизведбе одигране на 69. Стеријиним позорју. *Кишни дан у Гурличу* се јесте истакао као најквалитетнији текст, због чега је жири Милану Рамшаку Марковићу оправдано доделио Стеријину награду за текст савремене драме, али је ова представа значајно слабија од осталих које су

раније настале из рада уметничког двојца Хорват-Марковић (*Али: Страх једе душу*, СНГ Драма, Љубљана и *Цемент Београд*, БДП). Насупрот интригантном концепту представе и успешно реализованој првој половини, драматургија *Кишног дана у Гурличу* губи фокус како се представа приближава крају. Чини се да аутори нису само протагонисту Петера увукли у кошмарне дубине његовог ума, већ и да су публику увукли у фрагментарне рукавце приче који не воде никуда. Аутори пропуштају да разреше неколико истакнутих линија заплета: мистериозни нестанак огрлице, Петеров однос са супругом и пријатељима у садашњости и родитељима у прошлости, коначну последицу његове егзистенцијалне кризе итд. Такво завршавање приче без адекватног расплета може се тумачити као свесни уметнички поступак којим аутори публику остављају у стању конфузије и неизвесности које рефлектује стање јунака, али се такође може приписати и неуобличеној драматургији у којој се линијом мањег отпора покрећу различити заплети без резолуције.



Тања Шљивар, *Режим исцељења*, режија Бојан Ђорђевић, Хрватско народно казалиште Вараждин, 2023. (фото: Марко Ецеговић)

Представа *Мали ратови и кабине Заре* је исто као и *Кишни дан у Гурличу* показала склоност ка савременим ангажованим темама, али је у њој реч о утицају рата у Босни на две генерације жена. Кроз два наизменична временска тока, представа тематизује одрастање тинејџерке у Босни 1990-их и одрастање њене ћерке 2000-их. Иако су репресивна патријархална и националистичка средина такође теме представе, главни фокус је на матрилинеарном односу међу ликовима, као и њиховом одрастању и еманципацији. Док су главни квалитети драме поетски језик и атмосфера ратом трауматизоване Босне, с обзиром на то да се радња дешава на граници између сна и јаве, нешто налик људском сећању, мане се огледају у томе што сцене више представљају последице рата на ликове него ситуације с драмски развијеном акцијом. Велика несрећа представе је што редитељ Ивица Буљан није искористио поетске квалитете драме него је неинвентивном режијом нагласио све њене мане. Можда се највећи проблем уочава у редитељевом раду са ансамблом бањалучког позоришта који као да декла-

мује реплике из драме уместо да глумачки обликује ликове. Један од ретких редитељских коментара на миље ратне и послератне Босне огледа се у сценографији (Александар Денић) која сламом по поду, огромном имитацијом паклице цигарета у позадини сцене и натписом „пушење убија“ симболички представља социјалну маргину на којој се ликови налазе. Међутим, ту редитељ и сценограф упадају у замку егзотизације Босне као црне рупе Европе у којој је, чак и у 21. веку, под прекривен сламом, а једини знак цивилизације токсична паклица цигарета.

Последња праизведба драме на 69. Стеријином позорју био је *Режим исцељења* по драми Тање Шљивар, а у режији Бојана Ђорђевића, тандем који нам је неколико година раније донео изузетно успешну, уједно комичку и аналитичну представу *Режим љубави* у Атељеу 212. *Режим љубави* и *Режим исцељења* нису тематски и наративно повезани, али се између њих може повући паралела – док у првој ликови манично трагају за љубављу, у другој једнако трагају за здрављем, ослањајући се на различите стручне, народске,

дилетантске, па и апсурдне савете који обећавају да воде здрављу. Драма *Режим исцељења* је у суштини скупина хумористичких, теоријских и есејистичких монолога о сизифовском трагању за здрављем које је Тања Шљивар написала подстакнута искуством пандемије. Међутим, за разлику од *Режима љубави*, који је такође писан у претежно монолошкој форми, али у ком су ликови конкретни и заплети водвиљски интригантни, *Режим исцељења* је написан у слободној новинарско-есејистичкој форми која има слаб драмски потенцијал. Због тога рад редитеља на стилском онеобичавању представе кроз мешавину свакодневице, гротеске и екстраваганције (за шта су заслужни и сценограф Синиша Илић и костимографкиња Ана Микулић) није успео да значајно подигне квалитет представе. Иако Тања Шљивар с разлогом носи епитет једне од наших најзначајнијих актуелних драмских списатељица, чини се да је у *Режиму исцељења* отишла предалеко у експериментисању с формом писања, те се удаљила од форме текста за театар.

### КАЛЕИДОСКОП РЕДИТЕЉСКИХ ПОЕТИКА

Остатак Такмичарског програма 69. Стеријиног позорја, тачније део селекције који није заснован на новом драмском тексту, представља скуп четири представе разноврсних редитељских приступа тексту. Док су *Очеви и оци* Вељка Мићуновића драматизација истоименог романа Слободана Селенића (драматизација: Ката Ђармати), *Било једном у Новом Саду* је ауторски пројекат Андраша Урбана рађен у форми мјузикла и ироничне свечарске представе поводом 50. годишњице Новосадског позоришта (Újvidéki Színház). Док се Анђелка Николић определила за режију деветнаестовековне драме *Сирота Милева из Босне у нашој цивилизацији године 1878*, прве штампане драме на српском коју је написала жена – Албина Подградска, Кокан Младеновић је одабрао да режира савремени, више пута постављани текст Милене Марковић *Брод за лутке*.

Ако се задржимо на поређењу *Очеви и оци* и *Било једном у Новом Саду*, уочићемо да су редитељске по-

етике обе представе уједно и одраз репертоарске политике њихових позоришних кућа. У случају *Очеви и оци*, избор Селенићевог романа за драматизацију одражава позицију Народног позоришта у Београду као значајне националне институције која се одлучила да обрађује дело књижевника и позоришника који је ушао у канон друге половине 20. века. Ипак, недоследна репертоарска подељеност Народног позоришта на конвенционални, традиционалистички позоришни израз и савременије драмске форме условила је да *Очеви и оци* не буду конвенционална драматизација Селенићевог романа, већ његова наративна и идејна сублимација режирана у ретробитефовском стилу, с хладном, једноличном и симболичком сценографијом (Зорана Петров), израженом музикалношћу (композитор: Невена Глушица) и глумом која осцилира између сведене отуђености и страственог проживљавања. С друге стране, *Било једном у Новом Саду* представља омаж досадашњем раду Новосадског позоришта. У питању је колажни мјузикл делом сачињен од сонгова из представа које су раније биле на репертоару овог позоришта. Истовремено, представа рефлектује поетику тренутног управника ове институције Андраша Урбана. Сходно томе, *Било једном у Новом Саду* преиспитује однос позоришта и реалности, тематизује прекарност савремених уметника, испитује однос српске и мађарске националне заједнице у Новом Саду, сатирично се односи према ауторитетима и властима итд.

Треба истаћи да су бројне похвале на рачун представе *Очеви и оци* (представа је, између осталог, добитник бројних признања од којих су најскорија Стеријина награда за најбољу представу и Стеријина награда за режију Вељку Мићуновићу) пропустиле да истакну банализацију историје и политичких околности прве половине 20. века. То се може уочити у чињеници да се представа не бави озбиљно историјским догађајима и политичким идеологијама које тематизује, већ их користи искључиво у функцији катализатора распада грађанске породице Медаковић. Емблематичан пример ове проблематике је лик сина Михајла Медаковића који до краја представе, као млади комуниста, постаје најагресивнији и најне-





Албина Подградска, *Сирота Милева из Босне у нашој цивилизацији 1878*, режија Анђелка Николић, Народно позориште Суботица, Дечје позориште Суботица и Сеоски културни центар Марковац, 2024. (фото: Игор Прерадовић)

готивнији лик, један од најзаслужнијих за распад породице, а не би ваљало ни изоставити чињеницу да се коначан суноврат породице подудара с доласком социјализма у Југославију. *Очеви и оци* такође афирмишу националне стереотипе којима баратају, те се брак између Британке Елизабет и Србина Стевана завршава неуспешно управо због разлике међу њиховим (националним) менталитетима. Иако је врло могуће да су ове идеолошке конотације промакле редитељу, пре него да их је циљано уметнуо, на крају *Очеви и оци* можемо сврстати у широки корпус домаћих представа који историју тумаче из ревизионистичке перспективе, мада у доста benignijem облику од, рецимо, *Година врана* Синише Ковачевића које су такође настале у Народном позоришту у Београду. *Било једном у Новом Саду* се, с друге стране, може описати као дијаметрално супротна представа када је реч о третману националних тема, будући да се Урбан са ансамблом представе поиграва националним стереотипима, како ради комичког, тако и критичког ефекта, а на крају преовладава идеја заједништва, с две

верзије *Југословенке* које глумци колективно певају (песме Д Бојса и Лепе Брене).

Када је реч о националним темама, у ту причу се одлично може уклопити *Сирота Милева из Босне у нашој цивилизацији године 1878*. Анђелке Николић (Народно позориште Суботица, Дечје позориште Суботица и Сеоски културни центар Марковац). Албина Подградска не само што је значајна као прва објављена домаћа драмска списатељица већ је ову драму – о пребегу Милеве и њене мајке из ратом захваћене Босне у мултикултуралну Војводину – написала на пет језика, српском, мађарском, пољском, словачком и румунском. Анђелка Николић, поред тога што је ову драму спасла од заборавља, тему мултикултурализма коју предложац покреће развила је продукцијским и креативним процесом у који су били укључени глумци и из српског и мађарског ансамбла Народног позоришта Суботица, а укључила је и тинејџерке из драмског клуба Дечјег позоришта Суботица. Коначан број глумаца био је 41, а за редитељкин поступак укључивања аматерских глумица и

грађења мултикултурног ансамбла се може рећи да долази из праксе позоришта заједнице. Ипак, можда је управо овај (пре)амбициозан концепт и велики број извођача различитих степена искустава довео до неуједначеног ритма представе и варирања у квалитету сцена. Као проблем се истиче и архаичност текста, на коме је очигледно потребан озбиљан рад на адаптацији приликом савремених поставки, те је Николићева покушала да представу приближи публици тако што ју је „брехтовски“ испитивала о темама које драма покреће, али и о одређеним савременим друштвеним питањима. Међутим, стиче се утисак да су интерактивни делови неоргански уметнути, односно да поступци испитивања публике не играју улогу у развоју представе.

У овом блоку од четири представе које су се нашле у Такмичарској селекцији, а не представљају праизведбе савремених драма, представа с најмање развијеним редитељским концептом је *Брод за лутке* Кокана Младеновића (Народно позориште Битољ, Северна Македонија). Чини се да је ова представа наставила дугогодишњи хиперпродукцијски низ познатог редитеља у ком квалитет испашта ради квантитета. Сада већ, на репрезентативном примеру *Брода за лутке*, можемо говорити о Младеновићевом *ready-made* приступу режији који последњих година најчешће карактерише и његов рад на другим представама. Редитељ узима текст с друштвено-ангажованим потенцијалом (у овом случају, сазревање жена у патријархалној средини), популарног аутора или ауторке (Милена Марковић), користи визуелно импресивну сценографију која може, а и не мора бити у вези с концептом представе (амбијент фото-студија који се као мотив током *Брода за лутке* не развија), ангажује што већи број глумаца (14) и по могућству убаци певање с музиком (што се надовезује на драму која обилује сонговима). Иако се као највећи квалитети битолске представе могу издвојити мултифункционална сценографија (Валентин Светозарев) и уиграни ансамбл, тешко је не ставити у први план Младеновићев шематски приступ режији и недостајак храбре интерпретације одабраног текста.

## КА ПРЕВАЗИЛАЖЕЊУ КРИЗЕ ИДЕНТИТЕТА?

Иако Стеријино позорје није ревија најбољих представа у протеклој позоришној продукцији, оно нам дефинитивно може понудити груб пресек стања позоришта заснованог на домаћем тексту. Концепција Такмичарског програма увек зависи у одређеној мери од селекторске субјективности, али нам је без обзира на то 69. Стеријино позорје имплицитно указало на проблем занемаривања новог домаћег драмског текста у српским позориштима, али и на недовољну подршку драмским ауторима који раде у прекарним условима, те су и њихови текстови постављани у регији обележени одређеним мањкавостима. Поставке класика и драматизације прозе и даље се истичу као најпопуларнији репертоарски избори позоришта. Уколико овакву ситуацију можемо назвати кризом савремене драме, она у континуитету постоји већ годинама и нема назнака да ће се променити. Такође, идентитетске кризе на које се овогодишњи слоган фестивала односи – егзистенцијална преиспитивања човека у савременом (пост)апокалиптичном друштву – и даље су у пуном јeku и не можемо очекивати да ће ускоро бити превазиђене, с обзиром на генерално лошу геополитичку и климатску ситуацију у свету. Ипак, изгледа да је по једном критеријуму Позорје при изласку из тунела идентитетске кризе. Након више деценија превирања сада можемо са солидном сигурношћу тврдити да је Позорје фестивал националног текста, али регионалног карактера. Другим речима, по формалним пропозицијама фестивал промовише домаћи текст, али уз то – активностима које нису дефинисане формалним обавезама – промовише и чврсту регионалну сарадњу и културну размену. То се не односи само на овогодишњи селекторски избор Ане Тасић већ се слична ситуација грађења регионалних културних веза и приказивања изведби дела домаћих писаца у региону уочава већ дужи низ година. Јер кад би Стеријино позорје покушало да се апстрахује од регионалног културног живота, не би га ни било.

Влатко Илић

## СВЕТ ПОЗОРИШТА: ДИСЦИПЛИНАРНО НАСЛЕЂЕ И РАЗВОЈНЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ

*Анстракт:* Двадесет и пет година након што је објављена утицајна театролошка студија *Постдрамско казалиште* да се уочити извесна тежња ка обнови литерарног и образовног театра уживљавања 19. века. У тексту се проблемски приступа оваквом заокрету унутар света позоришта, схваћеном у духу институционалних теорија уметности, а с обзиром на дисциплинарно наслеђе с једне и развојне тенденције уметности театра с друге стране. Полазећи од утемељујућих начела театрологије као засебне истраживачке области, као и аутора и ауторки који су значајно допринели разумевању савременог доба и уметности, у раду се образлаже како су регресивне поетичке тенденције усклађене с процесима комодификације естетских предмета, док се, барем када је реч о уметности (театра) заговара један отворен како поетички, тако и теоријски став.

*Кључне речи:* постдрамско позориште, литерарни театар, свет позоришта, театрологија, друштво статиста.

Влатко Илић  
Факултет драмских уметности,  
Београд  
vlatko.ilic@gmail.com

Оригинални научни рад  
Примљено: 26. 6. 2024.  
Прихваћено: 7. 7. 2024.

**М**ишљење позоришта на нашим просторима почетком 21. века – његових појавних облика, развојних тенденција, као и смештености у оквирима друштвеног живота – обележило је издање утицајне студије Ханс-Тиса Лемана (Hans-Thies Lehmann) *Постдрамско казалиште* у преводу на хрватски језик,<sup>1</sup> и то

<sup>1</sup> У питању је заједничко издање Центра за драмску умјетност из Загреба и Центра за теорију и праксу извођачких уметности из Београда: Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište* (Zagreb-Beograd: CDU Zagreb, Tkh Beograd, 2004).

свега пет година након њеног објављивања у Немачкој. Оваква заинтересованост за *Постдрамско казалиште*, и то не само оних који су настојали да интерпретативно захвате новије поетике истакнутих стваралаца с међународне позоришне сцене о којима Леман пише већ и тзв. практичара, дала би се објаснити променама што су се увелико одигравале у свету театра. Наиме, утицаји лингвистичког обрта на пољу друштвено-хуманистичких наука уопштено узевши, па самим тим и у области театрологије – рецимо, семиолошке теорије, на које су се умногоме ослањале анализе позоришних представа током друге половине 20. века, почеле су се показивати недостатним за потребе тумачења, а сходно томе и вредновања, дела попут, на пример, инсценација Роберта Вилсона (Robert Wilson), које је наша публика била у прилици да погледа на Битефу, као и других аутора и ауторки. Уз то, на добар пријем у позоришним круговима Леманова студија наилази и услед – дало би се закључити – методологије својствене театролошким истраживањима, пошто до изложених увида он долази полазећи од анализе многобројних позоришних дела.

Оставимо ли по страни Леманову резервисаност према установљавању свеобухватне теорије која би понудила убедљиве одговоре на питања проистекла из праксе,<sup>2</sup> кључни значај *Постдрамског казалишта* се огледа у томе што услед анализе разноврсних примера долази до својеврсног *померања* дисциплинарних граница, односно до *проширења* тога шта се мисли као подручје театра – поетичко и искуствено, а што Леман затим успева да доведе до појма (*постдрамског*). Упркос томе, данас, 25 година након првог издања *Постдрамског казалишта*, стиче се утисак да се у нашим позоришним круговима (и не само нашим) о постдрамском театру све мање говори, док је, усмеримо ли нашу пажњу на само стваралаштво, уочљива тенденција повратка томе што немачка театролошкиња Ерика Фишер Лихте (Erika Fischer-Lichte) назива *литерарним театром*, *образовним театром* и *театром уживљавања* 19.

<sup>2</sup> Ibid.

века.<sup>3</sup> Питање усмерености, односно *оријентације* је свакако важно, пошто она уједно одређује шта ће се наћи у нашем видокругу,<sup>4</sup> па бисмо се сходно томе на овом месту могли задржати и на оним позоришним делима која су „усклађена“ с Лемановим теоријским дискурсом; ипак, као валидно, намеће се следеће питање – шта је довело до тога да се већина (макар) институционалне продукције враћа начелима „драмског“ театра? Да ли је реч о успостављању континуитета након једне *ремиталачке* епизоде у историји западног позоришта, или је на делу нешто друго? И у том случају, шта би то *друго* било и како га разумети?

Недоумицама у вези с тим што се да препознати као *покрет учињен уназад*, а када је реч о динамици развоја уметности театра, могло би се приступити с два друкчија иако не у потпуности међусобно удаљена становишта. Али пре него што покушамо да образложимо овакав „покрет“, ваљало би се накратко задржати на *драмском* позоришту, *миметичком* или *позоришту репрезентације*, односно, најпрецизније, *литерарном* и *образовном театру уживљавања*. Ако занемаримо термиолошке разлике, које иако значајне ипак нису пресудно важне за предмет нашег испитивања, као и пуку дескрипцију, те здраворазумски исказ *шта оно јесте*, „драмско“ позориште би пре свега требало мислити као поетичку традицију, али и нормативни оквир, односно институционализовану праксу. Другим речима, уколико се да уочити повратак театру 19. века, данас се наизглед настоји обновити један модел нормирања уметничког изражавања, проистекао из наслеђа дисциплине, који притом стоји у вези са специфичним доживљајем света и нашег места у њему.

Наиме, дуготрајни процеси који су довели до тога да се широм Европе позориште *италијанске сцене кутије* успостави као доминантан облик,<sup>5</sup> упоредо

<sup>3</sup> Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti* (Sarajevo-Zagreb: Šahinpašić, 2009).

<sup>4</sup> Више о значају *оријентације* у феноменолошком смислу и то када је реч о уметности видети у: Vlatko Ilić, *Estetički ogledi o savremenoj umetnosti: teatar privida i boli* (Beograd: Estetičko društvo Srbije, 2003).

<sup>5</sup> Уп. Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta* (Beograd: Beogradski izdavač-





По мотивима Ота Толнаија и Пала Петрика, *Живи песак*, режија Кинга Мезеи, Народно позориште Суботица, Позоришно удружење Новем и Регионални креативни атеље Кањижа, 2021.

са канонизовањем Аристотелове поетике,<sup>6</sup> не само да су стандардизовали драмски и сценски израз посредством појмовног пара *мимезис* и *појезис*<sup>7</sup> већ су утемељили један *театар* хуманизма којем одговара својеврсна *хијерархијска визија заједнице*<sup>8</sup> као пројекција погледа јединствене (идеалне) фигуре гледаоца што одговара хомогенизованој представи „човека“. Реч је дакле о својеврсном естетском поретку и њему својственој идеологији, уколико идеологију схватимо алтисеровски као „имагинарни однос појединца

ко-графички завод, 1978).

<sup>6</sup> Један од најзаслужнијих мислилаца за установљавање Аристотеловог списа о песничкој уметности као канонског текста јесте извесно немачки писац, критичар и естетичар Готхолд Ефрајм Лесинг (Gotthold Ephraim Lessing). Видети: Lessing, Gotthold Ephraim, *Hamburška dramaturgija* (Zagreb: Zora, 1950), као и Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije* (Beograd: Kultura, 1954).

<sup>7</sup> Видети: Žak Ransijer, „Расподјела чулног – естетика и политика“, *Treći program* 127–128, III-IV (Beograd: RDU, 2005), 319–342.

<sup>8</sup> Ibid.

према њиховим реалним условима егзистенције”<sup>9</sup>. Идеја спознаје којој претходи чулно опажање, а затим разумевање и именовање, односно претпоставка да *реч открива и показује биће*<sup>10</sup> уграђени су у театар *речи* и пројектоване *дубине*, који одликује прегледност оног *опазивога* и његово уоквиравање у јединствену (смисаону) целину с човеком у њеном центру.

Како би, сходно томе, онда требало разумети овакав повратак *театру* хуманизма, а услед тога што Роза Брајдоти (Rosi Braidotti) назива *постхуманом пометњом* која одликује савремени тренутак?<sup>11</sup> И да ли би, и како, театрологија могла да понуди убедљив одговор на ово питање? Најпре, ваљало би се у најкраћим цртама подсетити утемељујућих начела театрологије као засебне области истраживања и академске дисциплине. Наиме, до еманципације те-

<sup>9</sup> Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati* (Loznica: Karpos, 2009), 53.

<sup>10</sup> Divinjo, op. cit.

<sup>11</sup> Rozi Braidotti, *Posthumano* (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016).

атрологије од филологије и историје књижевности долази услед обрта који су у теоријском смислу извели тзв. кембрички ритуалисти (Џејн Елен Харисон /Jane Ellen Harrison/, Џилберт Мари /Gilbert Murray/, Ф. М. Корнфорд /F. M. Cornford/ и др.), и то на трагу промене у разумевању односа између мита и ритуала што се одиграла у оквиру религијских наука крајем 19. века.<sup>12</sup>

Заокрет који се у теорији уметности уопштено узевши назива *првим перформативним обртом* довео је до издвајање позоришне *представе* као утемељујућег предмета театролошких истраживања – а у односу на драмски текст, који је до тада превасходно заокупљивао пажњу мислилаца што су се бавили театром.<sup>13</sup> За нас при томе овде није значајан обрт унутар хијерархије који је дао предност извођењу у односу на текст, а по узору на разумевање односа између ритуала и мита, већ пре успостављање корпуса претпоставки, или атрибута<sup>14</sup>, који установљавају то шта представа *јесте*. Конкретно – образлажући, рецимо, *аутопоетичку* природу позоришног дела (а по узору опет на постхуманистичке теорије), Ерика Фишер Лихте подсећа на став проистекао из поменутих теорија ритуала, а који би гласио да је, како закључује утемељивач берлинске театрологије Макс Херман (Max Herrmann), уз *театар увек присутна социјална заједница*, или како Ерика Фишер Лихте наглашава – *политичка заједница*.<sup>15</sup> На сличну мисао наилазимо, на пример, и код Валтера Бењамина (Walter Benjamin) када на маргинама свог чувеног текста о пропадању ауре уметничког дела у ери његове техничке репро-

дукцибилности он наводи: „Парламенти се празне истовремено са позориштима.”<sup>16</sup>

Поједноставимо ли, дало би се закључити да је од њеног заснивања театролошкој оријентацији својствено да уметност позоришта – и то од античког, преко средњовековног па све до грађанског или театра 20. века – схвата не само као неодојиву од заједнице већ неретко и за њу конститутивну, а нарочито уколико заједницу разумемо, како то предлаже француски филозоф Жак Рансијер (Jacques Ranciere), као „начин заузимања времена и места, тела на делу супротстављеног простом законском апарату, скуп опажаја, гестова и ставова, који стоје и преобликују политичке форме и институције”<sup>17</sup>. Присетимо се на овом месту истакнутих дела драмске књижевности чија театролошка тумачења неретко илуструју овакав став – Лесингове (Lessing) *Емилије Галоти* (1772), Шилерових (Schiller) *Разбојника* (1781), или потоњих драма попут Ибзенове (Ibsen) *Луткине куће* (1879) или Брехтове (Brecht) *Мајке Храбрости и њене деце* (1939). И сам Леман, примера ради, пишући о изласку позоришта изван за њега предвиђених простора, тј. *позоришту на локацију*, наглашава: „*site specific theatre* активира и разину заједништва глумаца и гледалаца. Сви су истодобно *гости мјеста*. [...] У тој заједничкој просторној ситуацији поново се изражава онај мотив да се казалиште мисли као дијељено вријеме, као заједничко искуство”<sup>18</sup>. Напослетку, одлучимо ли се да упоредо са горе наведеним истрајавамо и на питањима естетичке валоризације уметничких дела, *театар као да* демонстрира Адорнову (Adorno) мисао о двоструком карактеру уметности – као аутономне, али и као *fait social*.<sup>19</sup>

Откуд онда произлази актуелни покушај обнове литерарног и образовног театра уживљавања, бар када је о његовом појавном облику реч? Као очигледан намеће се закључак да реконструкција позори-

<sup>12</sup> Видети: Vlatko Ilić, „Teatar kao predmet komparativne estetike”, *Theoria* 1: 67 (Beograd: Srpsko filozofsko društvo, 2024), 151–160; Aldo Milohnić, *Teorije savremenog teatra i performansa* (Beograd: Orion art, 2013); Fischer-Lichte, op. cit.

<sup>13</sup> Не би требало previdети да се корени оваквог тумачења везе између ритуала и театра протежу одраније, на шта нам скреће пажњу и Милохнич – нпр. *Рођење трагедије* Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche) је први пут објављено 1872. године, а слично важи и за приписивање уметничког карактера представи. Вид. Milohnić, op. cit.

<sup>14</sup> Уп. Teodor V. Adorno, *Filozofska terminologija – Uvod u filozofiju* (Sarajevo: Svjetlost, 1986).

<sup>15</sup> Fischer-Lichte, op. cit.

<sup>16</sup> Valter Benjamin, *Eseji* (Beograd: Nolit, 1974), 113.

<sup>17</sup> Žak Ransijer, *Emancipovani gledalac* (Beograd: Edicija Jugoslavija, 2010), 9–10.

<sup>18</sup> Lehmann, op. cit., 225.

<sup>19</sup> Teodor V. Adorno, *Estetička teorija* (Beograd: Nolit, 1979).



шта *сцене кутије*, као нормативног оквира и институционализоване праксе што су доминирали европским сценама с краја 18, током 19. и прве половине 20. века, стоји у вези с носталгијом утканом у савремено западно друштво у *времену велике конфузије*, како француски филозоф Алан Бадју (Alain Badiou) назива данашњи тренутак.<sup>20</sup> Наиме, уколико се борба око модела представљања човека и света, те његовог места у њему, разуме као једна шире посматрано идеолошка борба за утемељење друштвеног поретка, што нам, рецимо, сугерише социолог Жан Дивиньо (Jean Duvignaud), тада не само да је на модерној држави било да оствари своју сувереност посредством институција културе већ су и њихови посетиоци постајали актерима таквог једног друштва. Другим речима, дало би се тврдити да и поред многобројних расправа о државности у добу медијски заснованог капитализма, држава као таква и даље није укинута – штавише, на примеру Европске уније (као једне *par excellence* економске заједнице) можемо уочити све чешћи евроскептицизам и тенденцију повратка концепцији националних држава, независно од тога да ли је такав обрт и даље могућ или не – те да се, и поред недвосмисленог утицаја тржишне логике, живот заједница широм света и даље организује на разноврсне начине, и да је очекивано да се такав парадокс огледа и у свету позоришне уметности.

Али чак и уколико га оваква аргументација, условно речено, оправдава, да ли она води бољем разумевању поменутог *покрета учињеног уназад* у контексту театролошких истраживања? Вратимо ли се Рансијеру и његовом довођењу у везу заједнице с преобликовањем постојећих политичких форми и институција, тешко је понудити убедљив одговор на питање да ли „драмско“ позориште данас може *имати такву улогу* – односно да ли је као такво оно *животно*, а сходно Адорновој мисли да су „Дјела [су] животна уколико говоре, и то на начин који је ускраћен природним објектима и субјектима који их творе“<sup>21</sup>. Питања која би на овом месту стога требало поставити гласила би: какву заједницу „драмска“

позоришна дела *данас* окупљају; шта она *говоре*; те да ли је сходно томе овде уопште реч о уметности? Јер уколико нам дела говоре исто што и они који их стварају, вреднују или афирмишу, да ли су она тада и даље *животна*, или су естетски предмети о којима је овде реч пре *сабластни*<sup>22</sup>? У својој опсежној *Естетској теорији* Адорно, нешто касније, запажа: „оно што је, на пример, лишено функције а опонаша функцију регресивно је“<sup>23</sup>. Другим речима, основни проблем који би у теоријском смислу овде требало разјаснити тицао би се саме могућности обнове нарочите епохалне смештености уметности у оквирима друштвеног живота,<sup>24</sup> те друштвене функције коју она има.

Као и у случају других здраворазумских исказа, требало би се чувати замке свођења уметничког карактера естетских предмета на питање њихове *функционалности*, што не значи ни да би било могуће у потпуности га одбацити као неважно. Британска историчарка уметности Клер Бишоп (Claire Bishop), рецимо, управо раздвојеност естетских с једне и етичких критеријума вредновања с друге стране види као кључан проблем савремене теорије уметности, а с обзиром на све већу заступљеност партиципативних поетика и то када је реч о различитим областима уметничког стваралаштва, а које циљају на обнову друштвених веза.<sup>25</sup> Примера ради, како се одређујемо према инсценацијама што настају на основу методологије Боаловог (Boal) *позоришта потлачених*, односно конкретно: шта доводи до тога да неке од њих бивају институционално препознате као представе – попут нпр. „Ако дуго гледаш у понор“ (2021) Регионалног позоришта и Културног центра Новог Пазара<sup>26</sup>, дела настало по узору на *форум театар* –

<sup>22</sup> Уп. Vlatko Ilić, „Sablasti pozorišta i postdisciplinarna platforma“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 15 (Beograd: FDU, 2009), 41–49.

<sup>23</sup> Adorno, 1979, op. cit., 64.

<sup>24</sup> Више о овој проблематици када је реч о уметности уопштено узевши видети у: Nebojša Grubor, „Kulturno-povesna uloga umetnosti“, *Umetnost u kulturi*, ur. D. Vuksanović, N. Grubor (Beograd: Estetičko društvo Srbije, 2008), 147–168.

<sup>25</sup> Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship* (London-New York: Verso, 2012).

<sup>26</sup> Vid. <https://pozorje.org.rs/ako-dugo-gledas-u-ponor/>

<sup>20</sup> Alan Badiou, *Buđenje istorije* (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2013).

<sup>21</sup> Adorno, 1979, op. cit., 31.

а друге као активизам, услед чега се оне затичу *изван* света позоришта, као у случају пројекта *легислативног театра* АпсАрт центра за позоришна истраживања из Београда и представе „Бања робија“ која је из њега настала<sup>27</sup>.

Проблематици комплексне међуусловљености уметничких и политичких тенденција такође можемо различито приступити.<sup>28</sup> Поменуто Ерика Фишер Лихте разлику између естетског искуства што произлази из доживљаја једне позоришне представе и неестетског искуства, иако су оба према њеном схватању *трансформативна*, примера ради, артикулише на следећи начин:

Док искуство пријелаза у којему пут јест циљ означавам као естетско, искуства пријелаза која представљају пут ка неком „другом“ циљу означавам као не-естетска искуства.<sup>29</sup>

Словеначки теоретичар уметности Алдо Милохнич, рецимо, уводи појам *артивизма* не би ли указао на оне праксе из света уметности што разоткривају границе легалних оквира сходно којима се одређени *знакови, форме, гестови или предмети*<sup>30</sup> могу појавити, те идентификовати као уметност или не<sup>31</sup>; док Валтер Бењамин у свом чувеном предавању одржаном на Институту за проучавање фашизма у Паризу 1934. године, објављеном под називом „Писац као произвођач“, говорећи о књижевности, наводи: „правилна

<sup>27</sup> Aleksandra Jelić, „From Correctional Theatre to the Theatre of Rebellion – Legislative Theatre in Serbian Prison System“, *Theater within the context... and not just theatre*, eds. I. Ristić, V. Ilić (Beograd: Hop. La! / FDU, 2016), 110–133.

<sup>28</sup> Не заборавимо да оне нису одувек биле раздвојене, тј. да су се тек током модерног доба стекли услови да се уметност мисли као аутономна, што би се такође дало разумети као политички пројекат *par excellence*.

<sup>29</sup> Fischer-Lichte, op. cit., 247.

<sup>30</sup> Видети дефиницију уметности у: Nikola Burio, *Relaciona estetika / Postprodukcija / Altermodernost* (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2020).

<sup>31</sup> Најбољи пример тога јесте *гест* промене имена словеначких уметника Жиге Карижа, Емила Хрватина и Давида Грасија (Davide Grassi) у име тадашњег председника владе Републике Словеније Јанеза Јанше, што је довело до низа проблема приликом покушаја, рецимо, продаје њихових личних докумената као уметничких радова. Вид. Milohnič, op. cit.

политичка тенденција неког дела укључује у себе његов књижевни квалитет, јер укључује у себе његову књижевну *тенденцију*.”<sup>32</sup>

Задржимо се накратко на Бењаминовом есеју. У њему се он усредсређује на *технику* књижевног дела, објашњавајући при томе како појам технике представља: „дијалектичку полазну тачку са које се може превазићи јалово супротстављање облика и садржине.”<sup>33</sup> Наиме, заговарајући извесно *револуционарну* наместо *реакционарне* тенденције развоја уметности, и то у контексту друштвених производних односа (*технике*) једне епохе, Бењамин заговара замисао о *промени функције* – ослањајући се том приликом на Брехта и његову концепцију епског театра – односно трансформацију постојећих друштвених институција посредством промене апарата производње приликом његовог (истовременог) снабдевања. Али уколико таква промена не наступа, ако упркос окупљању заједнице у једном дословном смислу речи, те заједничком заузимању времена и места, до преобликовања политичких форми и институција ипак не долази, може ли и даље бити речи о *функцији* или је на делу пре, како то Адорно сугерише, њено *опонашање*, и следствено томе, не *опонаша* ли се тада и уметност сама услед одсуства њене *животности* (Адорно)? Коначно, уколико се она опонаша, шта то опажамо?

Прошао је готово читав век од Бењаминовог излагања и повесни процеси који су га обележили са сигурношћу условљавају и наше разумевање, као и одношење према поетичким стратегијама које се у њему заговарају;<sup>34</sup> ипак, оставимо ли њих по страни, Бењамин износи једно запажање које за нас овде може бити корисно. Критикујући *нову стварност*, и то првенствено као књижевни покрет, Бењамин наводи да је она *борбу против беде* учинила предметом потрошње.

Преображај политичке борбе – која присиљава да се доносе одлуке – у предмет контемплативног за-

<sup>32</sup> Benjamin, op. cit., 96–97.

<sup>33</sup> Ibid., 98.

<sup>34</sup> Ilić, 2023, op. cit.



По мотивима Ота Толнаија и Пала Петрика, *Живи песак*, драматург Тамаш Олах, режија Кинга Мезеи  
Народно позориште Суботица, Позоришно удружење Новем и Регионални креативни атеље Кањижа, 2021.

довољства, преображај те борбе из средства производње у потрошну робу – ето то је карактеристично за ову књижевност.<sup>35</sup>

Следећи Бењаминову мисао, дало би се закључити да уколико *функције* нема, уколико се она, како смо рекли, опонаша, ако су естетски предмети пре *сабласни* него *животни*, тада они попримају карактер робе постајући предметом потрошње.

Вратимо се питању: шта је то што опажамо? У случају „драмског“ театра то никада није само добро уређена микроцелина (Леман) већ и *техника* (Бењамин) њеног *уређивања* – успостављање релација између људи, ствари и окружења, које се опредмеђују у оквирима једног дела као естетског предмета што своје обресе поприма приликом сусрета с публиком. Стога, уколико се, како немачки теоретичар авангарде Петер Биргер (Peter Burger) сматра, у случају неорганских авангардних дела поједини елементи могу разумети *као* политичко упутство<sup>36</sup>, исто би се дало

<sup>35</sup> Benjamin, op. cit., 107.

<sup>36</sup> Peter Birger, *Teorija avangarde* (Beograd: Narodna knjiga / Alfa,

рећи за органска дела у целости. Али ако је као такво – назовимо га овде *политичким упутством* – оно неделотворно, уместо чега постаје предметом *носталгичног* задовољства, тада оно попут робе окупља пре свега заједницу *потрошача*, у овом случају, *фантазма* државности у ери позног капитализма.

Тиме долазимо до раније поменутих интерпретативних становишта која нам могу помоћи да разумемо наглашену регресивну тенденцију у области институционалног позоришног стваралаштва; при чему овде под „институционалним“ не мислимо (само) на продукционе услове већ на схватање уметности у духу тзв. институционалне теорије, односно *атмосферу* која условљава идентификовање одређене класе предмета *као* позоришних представа. Реч је, дакле, с једне стране, о *опонашању функције* коју је литерарни и образовни театар уживљавања имао у времену свог настанка и развоја, при чему призор представљивог што му одговора, услед губитка своје функционалности, постаје *сликом* с карактером робе, коју

1998).

ми као публика *трошимо*.<sup>37</sup> С друге стране, уколико овакав театар окупља *потрошачку* заједницу, то не значи да њу не би требало мислити као политичку. Као и у случају револуционарних или реакционарних тенденција када је реч о уметности, тако и конституисање заједнице као потрошачке има своје (политичке) учинке у односу на актуелни поредак. Њу бисмо, на пример, могли назвати *друштвом статиста*.

Полазећи од Деборове (Debord) дефиниције *друштва спектакла*, у којем роба у потпуности заузима друштвени живот док капитал достиже такав степен акумулације да се претвара у слику, француски естетичар Никола Бурио (Nicolas Bourriaud) уводи појам *друштва* статиста сматрајући да се данас налазимо у последњој фази овог процеса: „индивидуа је од пасивне рецепције зашла у најнижи степен активности потчињених захтевима тржишта”, пошто „капитализам јединкама дозвољава забаву у простору који је сам одредио”<sup>38</sup>. Уколико, сходно томе, данас приликом сусрета с представама литерарног и образовног театра уживљавања осетимо радост (забављајући се) или тугу („жал за добрим старим временима”), на делу је пре *потрошња* а не доживљај уметности, иако ни он извесно не мора бити лишен емотивног, односно афективног карактера.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Утицајни амерички теоретичар постмодерне културе Фредерик Џејмсон (Frederic Jameson), на пример, пише о *оптичкој потрошњи* као карактеристичној за тзв. окулоцентризам, односно медијску културу. Вид. Frederik Džejmson, *Kraj umetnosti ili kraj istorije* (Beograd: Art Press, 2015).

<sup>38</sup> Burio, op. cit., 115–116.

<sup>39</sup> Без намере да се на овом месту темељније ослове ова питање, јер она захтевају више простора, то на шта указујемо јесте најчесталија критика упућена концептуалној уметности или инсценацијама које би се дале окарактерисати као концептуални театар. Наиме, приговор делима у којима је концепт кључно значајан, а на штету њихове афективне вредности, није само симптом конзервативизма већ је и погрешан. Јасан показатељ тога јесте тзв. уметност перформанса коју често одликује управо снажно афективно дејство, што важи и за позориште – примера ради, представу „Гејм” (The Game) словеначког редитеља Жиге Дивјака из 2020. године, у којима се публика суочава са изјавама миграната, те њиховим искуствима приликом покушаја да пређу из Републике Хрватске у Републику Словенију. Вид. <https://mladinsko.com/en/program/98/the-game/> као и: Vlatko Ilić, „Savremena umetnost, afektivni obrt i emocije”, *Theoria* 2: 65

Да закључимо, шта би у складу са до сада изложеним подразумевало истрајавање на уметничком карактеру стваралаштва, а наместо робног, односно на естетском искуству као битно различитом од потрошачког? Може ли данас позориште још увек да настаје и да се доживљава као уметност? Вратимо ли се на запажања с почетка нашег текста, поновно читање *Постдрамског казалишта* би извесно подржало такве напоре – али не уколико ову студију канонизујемо наместо неке друге. Реч је пре о једном ставу према савременом позоришту – и то у *проширеном* дисциплинарном смислу, о запитаности над његовом природом, техникама или ефектима, као и заједницом коју оно окупља, посебно уколико њу не препознајемо као друштво статиста. Јер, као што смо већ навели, у измењеном контексту се конкретне поетичке стратегије могу показати неделотворним, због чега Леман и сматра, рецимо, да би постдрамско позориште требало схватити као постбрехтовско,<sup>40</sup> док се, примера ради, Рансијер супротставља изједначавању рецепције с пасивношћу (или буриоовски речено, најнижим степеном активности) сматрајући да тумачење опаженог представља својеврсну активност независно од облика који естетски предмет попрама.<sup>41</sup> У питању је, дакле, једна интерпретативна и поетичка *отвореност* коју овом приликом заговарамо, различита од „затворености у себе” што одликује естетске предмете својствене тоталитарним режимима<sup>42</sup> – отвореност према динамици развоја уметности, а самим тим и позоришта.

На самом крају, илуструјмо то примером с наше позоришне сцене. Једна од вероватно естетски најуспелијих представа с наших поднебља насталих у протеклих неколико година јесте „Живи песак” Кинге Мезеи из 2021. године.<sup>43</sup> У опису ове копродукције

(Beograd: Srpsko filozofsko društvo, 2022), 133–143.

<sup>40</sup> Lehmann, op. cit., 41.

<sup>41</sup> Ransijer, 2010, op. cit.

<sup>42</sup> Burio, op. cit.

<sup>43</sup> Вид. <https://www.suteatar.org/lat/predstave/tolnai-otto-es-petrik-pal-motivumai-alapjan-azurhomok>



Народног позоришта из Суботице, Новем позоришне организације и Регионалног креативног атељеа из Кањиже стоји:

Представа испитује однос слике и текста, позоришта и ликовне уметности, на основу мотива стваралачког универзума песника Отоа Толнаија и сликара Пала Петрика. Толнаијев вољени жанр је ликовни есеј, а посебно се интересује за дела војвођанских уметника, која су инспирација и за позоришне ствараоце. Петриков свет папира и песка помешаног с уљем ступа у интеракцију са предметима, који су и кроз своју свакодневицу посебни, а које је Толнаи провукао.<sup>44</sup>

„Живи песак“ би се, сходно томе, дао разумети као својеврсни сценски омаж и Толнаију и Петрику, дугогодишњем сценографу Народног позоришта из Суботице и добитнику више награда на фестивалима професионалних позоришта Војводине, и то узимајући у обзир и садржај ове инсценације, као и њену форму. Наиме, реч је о *физичком театру*, а ослонимо ли се на Лемана, „Живи песак“ бисмо могли назвати и театром *крајолика*, или пак *енергетским позориштем* „сила, интензитета, афеката у њиховој присутности“, које је с оне стране *репрезентације* јер њиме не влада њена логика.<sup>45</sup> Елементи што испуњавају сцену се не подређују режиму опонашања, већ готово да нам се указују као *чудесни*, у духу тога што Ерика Фишер Лихте у контексту уметничког стваралаштва назива *поновним зачаравањем света*.<sup>46</sup> У таквој опажајној ситуацији, уместо друштва статиста којима је заједничка конзумација фантазама „прошлих времена“ услед пролиферације медијских призора намењених свим „циљним групама“, заједница што се окупља би свет тек требало да открије, уједно заузимајући и своје место у њему.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> У питању је Лиотаров (Lyotard) концепт *енергетског позоришта*. Вид. Lehmann, op. cit., 46.

<sup>46</sup> Fischer-Lichte, op. cit., 223–256.

## БИБЛИОГРАФИЈА

Adorno, Teodor V. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit, 1979.

Adorno, Teodor V., *Filozofska terminologija – Uvod u filozofiju*. Sarajevo: Svjetlost, 1986.

Altiser, Luj. *Ideologija i državni ideološki aparati*. Loznica: Karpos, 2009.

Badju, Alan, *Buđenje istorije*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2013.

Benjamin, Valter. *Eseji*. Beograd: Nolit, 1974.

Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga / Alfa, 1998.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*. London / New York: Verso, 2012.

Brajdoti, Rozi. *Posthumano*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016.

Burio, Nikola. *Relaciona estetika / Postprodukcija / Altermoernost*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2020.

Divinjo, Žan. *Sociologija pozorišta*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1978.

Džejmson, Frederik. *Kraj umetnosti ili kraj istorije*. Beograd: Art Press, 2015.

Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo / Zagreb: Šahinpašić, 2009.

Grubor, Nebojša. „Kulturno-povesna uloga umetnosti“. U: *Umetnost u kulturi*, ur. D. Vuksanović, N. Grubor, 147–168. Beograd: Estetičko društvo Srbije, 2008.

Ilić, Vlatko. *Estetički ogledi o savremenoj umetnosti: teatar privida i boli*. Beograd: Estetičko društvo Srbije, 2023.

Ilić, Vlatko. „Teatar kao predmet komparativne estetike“. U: *Theoria* 1: 67, 151–160. Beograd: Srpsko filozofsko društvo, 2024.

Ilić, Vlatko. „Savremena umetnost, afektivni obrt i emocije“. U: *Theoria* 2: 65, 133–143. Beograd: Srpsko filozofsko društvo, 2022.

Ilić, Vlatko, „Sablasti pozorišta i postdisciplinarna platforma“. U: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 15, 41–49. Beograd: FDU, 2009.

Jelić, Aleksandra. „From Correctional Theatre to the Theatre of Rebellion – Legislative Theatre in Serbian Prison System“. U: *Theater within the context... and not just*



*theatre*, eds. I. Ristić, V. Ilić, 110-133. Beograd: Hop.La! / FDU, 2016.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko kazalište*. Zagreb / Beograd: CDU / Tkh, 2004.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburška dramaturgija*. Zagreb: Zora, 1950.

Lesing, Gotthold Efraim. *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije*. Beograd: Kultura, 1954.

Milohnić, Aldo. *Teorije savremenog teatra i performansa*. Beograd: Orion art, 2013.

Ransijer, Žak. *Emancipovani gledalac*. Beograd: Edicija Jugoslavija, 2010.

Ransijer, Žak. „Raspodjela čulnog – estetika i politika“. U: *Treći program* 127–128, III-IV, 319–342. Beograd: RDU, 2005.

#### THE THEATREWORLD: THE DISCIPLINARY LEGACY AND DEVELOPMENT TENDENCIES

*Abstract:* Twenty-five years after the publication of the influential Lehmann's book *Postdramatic Theatre*, what seems to be occurring is a renewal of the literary theatre of the nineteenth century. This article will discuss such a turn within the theatreworld understood in accordance with the institutional theories of art, with regard to the disciplinary legacy on the one hand and the development tendencies of the theatre arts on the other. While taking into consideration the founding principles of teatrology as a distinct research field, as well as the authors who have significantly contributed to the comprehension of contemporary times and the arts, we will explain how regressive poetic tendencies are aligned with the processes of commodification of aesthetic objects, and furthermore, emphasize the importance an open stance, both poetic and theoretical, when it comes to the (theatre) arts.

*Key words:* postdramatic theatre, literary theatre, theatreworld, teatrology, society of extras.

# „КО И СВАКА БРАТУ СВОМ, ПА МНОГО И ТО”

Тематизација инцеста у драмском опусу Момчила Настасијевића

**Сажетак:** Рад представља анализу драмског опуса Момчила Настасијевића, односно његових драма које тематизују инцест као архетип који се преображава у естетски концепт, неопходан да би се створила модерна драма која одговара развојном луку наше књижевности, и природно се надовезује на српску народну традицију, али и на тековине европске књижевности Настасијевићевог времена. Тумачење драма *Међулушко благо* (1923), *Код „Вечите славине”* (1936), *Недозвани* (1924; 1930) и *Господар Младенова кћер* (1931) дато је у компаративној перспективи, чиме се указује на шири значај Настасијевића као драмског аутора српске и европске међуратне књижевности. У уводном делу рада се тумаче Настасијевићеви ставови о драмској књижевности писаној у Србији почетком XX века, као и концепт *матерње мелодије* примењен на ауторов драмски опус, односно позиција инцеста унутар Настасијевићевог поетског, прозног и драмског дела. Први део анализе Настасијевићевог драмског опуса посвећен је тумачењу драме *Међулушко благо* у контексту фолклорних и модерних извора, за којим следи компаративна анализа мотива братско-сестринског инцеста у Тракловом песништву и Настасијевићевој драми *Код „Вечите славине”*. Последњи део рада посвећен је тематизацији инцеста у двама Настасијевићевим драмама из модерног живота.

**Кључне речи:** Момчило Настасијевић, међуратна српска драма, српска књижевност 20. века, инцест, традиционална култура, компаратистика.

## 1. УВОД: ДРАМСКО СТВАРАЛАШТВО МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

Књижевни опус Момчила Настасијевића подразумева приповедачко, песничко и драмско стваралаштво, које по свом значају завређује посебну пажњу и позицију у српској књижевности међуратног периода. Иако је у „немачком експресионизму драма била и остала водећи род који је био најпогоднији за изражавање и артикулацију појединих програмских начела”, у српској књижевности међуратног периода драма показује све недостатке услед одсуства „зреле, формиране грађанске драме по узору на скандинавске писце”<sup>1</sup>. Момчило Настасијевић у сејеју

<sup>1</sup> Бојана Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, (Нови Сад: Матица српска, 1998), 122–123.

„Драмско стваралаштво и позориште код нас“ из 1935. године истиче како читава прошлост нашег народа „открива смисао једне величанствене драматичности; у духовном склопу нашег човека има нечег превасходно драматичног“, али драма као књижевни род није својствена нашем тлу, „већ је, уз друге тековине новије културе и она пресађена код нас са Запада“<sup>2</sup>. Настасијевић критикује драмске ствараоце и институције свога доба, наводећи како је драма у најтежој кризи од свога настанка, а позорница сведена на простор за „штуру психолошку анализу појединца и средине, или за пуку забаву гомиле, или за пропаганду политичко-друштвених уверења, или, што је најгоре, дубоко већ зашла у интересну област филмске производње“<sup>3</sup>. Настасијевић поставља питање да ли је наш драматичар довољно чврста личност да не би поклекао пред свим изазовима које пред њега ставља декадентно позориште, способан да створи дело које је „по своме билу заиста у толикој мери наше да ће се глумац при првом додиру већ саживети са додељеном улогом, као са нечим дубоко родним“<sup>4</sup>, а затим га и представи публици за коју је питање да ли препознаје остварење које је заиста драмско и заиста *наше*. Са овим ауторовим ставовима можемо повезати и тезе изречене у есеју „За матерњу мелодију“ из 1929. године, у ком Настасијевић истиче потребу за повратком матерњој мелодији нашег народа<sup>5</sup> (и његовог књижевног стваралаштва) јер је „егзотика нешто горе него пресадити целу биљку на тле где не успева. Она је, откинути пупољак у зачетку, да би вештачки за ноћ процветао. Има ту нечега основно нездравог“<sup>6</sup>, а „општечовечанско у уметности колико је цветом изнад, толико је кореном испод

<sup>2</sup> Момчило Настасијевић, *Изабрани есеји*, (Београд: Порталибрис, 2020), 19.

<sup>3</sup> Исто, 20.

<sup>4</sup> Исто, 21.

<sup>5</sup> Миодраг Павловић наводи да је Настасијевић међу нашим песницима „можда једини, осим Његоша, који је настојао да се ничим не одрекне тла на коме је израстао“. Наведено према: Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, (Београд: Просвета, 1968), 165.

<sup>6</sup> М. Настасијевић, *Изабрани есеји*, 27.

националног“<sup>7</sup>.

Радован Вучковић истиче неприхватљивост стварања дотадашње драмско-историјске гатке<sup>8</sup> тридесетих година XX века, и потребу за проналаском нових начина „да се она сценски оживи или да се опише као лирска драма за читање, с мало сценских претензија“<sup>9</sup>. Вучковић види везе између драма Момчила Настасијевића које настају на овом трагу (*Међулушко благо*, *Ђурађ Бранковић*, *Код „Вечите славине“*), с драмским гаткама Ранка Младеновића, повезујући их путем литерарних извора (неоромантичарских драма инспирисаних симболизмом и Метерлинком, као и класичних грчких трагедија), авангардних тежњи оба аутора (конституисање нових форми које се уклапају у европску традицију драмских бајки, у којима ће бити асимилована домаћа фолклорна предања, као и историја и језик народне књижевности), али и настојања „друге модерне“ да „се синтезом интернационалних мотива и домаћег фолклорног наслеђа створи уметнички облик којим би се изразила посебност националног бића: његова трагика и величина, његова моћ или немоћ да васкрсне из судбинске унижености“<sup>10</sup>.

Драмски опус Момчила Настасијевића истиче се у односу на дела других стваралаца међуратне српске књижевности и „показује темељно поетичко колебање овога аутора између симболизма, с једне стране, и, с друге стране, натурализма, односно некаквог постекспресионизма, насталог преобликовањем топоса инцеста<sup>11</sup> и метафизичке међусобне жудње

<sup>7</sup> Исто, 29.

<sup>8</sup> „Актуелни догађаји тридесетих година и агресивност реалних чињеница чинили су драмско-историјску гатку у озбиљном и забавно-извођачком смислу неприхватљивом. Нови симболи, декоративно-фолклорни мотиви само су појачавали њену неоромантичарску отуђеност и спекулативну укоченост“. Наведено према: Радован Вучковић, *Модерна драма*, (Београд: Службени гласник, 2014), 496.

<sup>9</sup> Исто.

<sup>10</sup> Исто.

<sup>11</sup> Роберт Ходел наводи како Момчило Настасијевић тематизовањем инцестуозног односа стоји у реду с ауторима попут Золе, Ибзена, Пшибишевског, Рилкеа, Д’Анунција, Станковића, Мана, Тракла, Л. Франка и Музила. Видети: Robert Hodel, *Raskršća knji-*



Момчило Настасијевић, *Код вечите славине*, режија Соња Петровић, Српско народно позориште и Центар за развој визуелне културе, 2022. (фото: Срђан Дорошки)

мушкарца и жене која се не окончава спокојем већ тескобом, лудилом, проклетством и злочином<sup>12</sup>. Настасијевић комбинује утицаје европске драме са српским (претежно женским) фолклором, док је инцест у његовој поетици потврда прародитељског греха (и родитељског услед братоубиства или силовања и самоубиства), а сама његова реализација није ни потребна – довољна је жеља као предсказање апокалипсе, коју смрт преступника спречава и свет поново доводи у хармонију. Стога инцест у Настасијевићевом опусу представља првенствено програмску тежњу, поетичку фаталност неопходну да потврди своју архетипску природу током ауторовог трагања за матерњом мелодијом, више него стварну жељу јунака за табуизираним сексуалним односом.

Инцист у традиционалној култури Срба представља табу условљен црквеним забранама, које се понекад с најближих сродника преносе и на „вештачке“

*ževnog juga (Od Dositeja do Mihailovića)*, (Beograd: Filološki fakultet – Institut za književnost i umetnost – Čigoja štampa, 2014), 62.

<sup>12</sup> Б. Стојановић Пантовић, Нав. дело, 142.

(ритуалне) сроднике – кумове, цела села, племена, као и слављенике исте крсне славе, док је „народно схватање ‘греха’ инцеста и узимања у оквиру рода проткано претхришћанским представама“<sup>13</sup>. У нашој народној књижевности инцест се тематизује првенствено у песмама инспирисаним *Житијем Светог Павла Кесаријског* („Наход Симеун“ и „Наход Момир“), песмама из тематског круга о женидби цара Душана сестром, неким породичним песмама уврштеним у прву књигу Вукових *Српских народних пјесама*, као и епским песмама о *пошљедњим временима*, пре свега „Свеци благо дијеле“ (СНП II, 1), где се апокалипса доводи у везу како с нарушавањем социјалне и породичне хијерархије у виду непоштовања родитеља, брата и кума, тако и с градационо најтежим греховима у виду родоскврнућа, то јест да „ђевер снаси о срамоти ради, / а брат сестру сестром не дозива“<sup>14</sup>. У њима се

<sup>13</sup> Dušan Bandić, *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*, (Beograd: BIGZ, 1980), 343.

<sup>14</sup> Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме: Књига друга, у којој су пјесме јуначке најстарије*, (Беч: Штампарија Јерменског

с плана индивидуалног кажњавања због греха прелазни на план колективне казне, какву познаје и античка трагедија, према којој је Едип крив за избијање куге.

Схватајући Настасијевићев поетски, прозни, драмски и есејистички опус као целину, потребно је повезати представе о инцесту кроз различите аспекте Настасијевићевог стваралаштва – поред драма које су предмет анализе овог рада, он је присутан и у поезији (у збирци *Седм лирских кругова* на њега наилазимо првенствено у песми „Сестри у покоје“, о чему детаљније говори Р. Ходел) и приповеткама, по којима је аутор за живота био најпознатији (међу којима се као најуспелија истиче „Запис о даровима моје рођаке Марије“). Настасијевићева музичка драма *Међулушко благо*, инспирисана Вагнеровим стваралаштвом, нуди атмосферу народне бајке и предања, с елементима других видова фолклорног стваралаштва и језичког израза, као и античке и шекспировске трагедије. Настасијевић у својој првој (музичкој) драми комбинује мотиве породичне и националне пропасти, где је породична зла коб обележена инцестом. Он ће касније посебно разрађивати ове мотиве, први у „*Вечитој славини*“, а други у *Ђурђу Бранковићу*, јединој драми овог аутора која не приказује родоскрвни грех. Инцест се тематизује и у драмама *Недозвани* и *Господар Младенова кћер*, које, иако психолошке и с темом из модерног живота, понављају теме и мотиве из његових историјских бајки.

## 2. МЕЂУЛУШКО БЛАГО – РОДОСКРВНИ ГРЕХ ИЗМЕЂУ ФОЛКЛОРНИХ И МОДЕРНИХ ИЗВОРА

Прва Настасијевићева (музичка) драма, *Међулушко благо* (написана 1923, музички дорађивана с братом Светомиром до 1927, и никада изведена на сцени<sup>15</sup>), састоји се из трагичких пет чинова у којима је манастира, 1845), 2.

<sup>15</sup> Иако *Међулушко благо* (до сада) није имало живот на позорници, можемо говорити о његовом несумњивом утицају на савремене српске драмске писце – *Млечни зуб земље* Марије Караклајић јесте „антимилитаристичка и антитоталитаристичка драма чији су јунаци поникли на монолитном устројству света с почетка историје“, а чији протагониста носи име Незнанац и „бежи од

представљена судбина Незнанца, Бана и његове ћерке Беле, као и споредних, колективних ликова и хорова, који радњу објашњавају, најављују и наслућују. Вагнеровско наслеђе<sup>16</sup>, баладичност преузета из усмене традиције, шекспировска и античка трагика, елементи готске прозе, спојени су у тежњи аутора да створи *Gesamtkunstwerk* на српском језику. Представљајући трагедију народа и појединца (и његове породице), у митском времену и простору међу Србима на Балкану – „не зна се тачно где ни кад“<sup>17</sup>, аутор жели да оствари појам *матерње мелодије*.<sup>18</sup> Због тога и не чуди што је управо *Међулушко благо* неретко тумачено у дијалогу с песничким стваралаштвом Момчила Настасијевића (Р. Ходел, Д. Хамовић).

Антички фатум и зла коб јесу наслеђе Незнанца и Беле, брата који као Наход трага за истином о свом пореклу (за својом матерњом мелодијом), чију драмску судбину обележавају припеви „де/то пој ми, дадо, пој“ и „гини ми, гинуло мало“, и сестре изузетне лепоте која страда у незнању као јунакиња народних балада. Први чин насловљен: „Код врачаре“ с једне стране представља „стабилан и древан хронотоп посете пророчишту“<sup>19</sup>, далеки одјек *Магбетових* суђаја, али и модернизовану представу вештице из српске наро-

света који му је одувек стран или од скорашње трауме која је изобличила сва позната искуства и параметре“. Наведено према: Vladislava Gordić Petković, „Živi snovi i mrtvi čvorovi: dramska topografija Marije Karaklajić“, u: Marija Karaklajić, *Lice od stakla*, (Beograd: Arhipelag, 2021), 223.

<sup>16</sup> Радован Вучковић првенствено истиче утицај *Холанђанина луталице* и *Тристана и Изолде* у Настасијевићевом делу (види: Р. Вучковић, Нав. дело, 500), док Роберт Ходел мотив инцеста повезује с *Валкиром* у којој „Вотанови близанци, Зигмунд и Зиглинда, зачињу Зигфрида, након што су се препознали као брат и сестра“. Наведено према: R. Hodel, Нав. дело, 49.

<sup>17</sup> М. Настасијевић, *Музичке драме*, (Београд: Порталибрис, 2021), 5.

<sup>18</sup> „У драми је кроз личност Незнанца дат процес како човек са изгубљеном свешћу о завичају и језику, улази у своју судбину, и довршава је, вођен родним гласом, и истоветан са тим гласом као син са мајком“. Наведено према: Исидора Секулић, *Из домаћих књижевности I*, (Београд: Југославијапублиц – Вук Караџић, 1985), 258.

<sup>19</sup> Kosara Cvetković, *Čitanje (ne)sceničnosti dramskih tekstova Momčila Nastasijevića* (neobjavljena doktorska disertacija, 2017), 8.



дне бајке. Врачара која је, као и њено место боравка, *трошна и нахерена*, последња Незнанчева нада да пронађе прави пут којим треба да пође да би открио ко је, повезује пагански и хришћански слој Настасијевићеве драме. Символика њене позиције *на међи* између митског и модерног, паганског и хришћанског, оличена је у кандилу, хришћанском симболу употребљеном за борбу против злих сила којима је до пред крај живота служила. Мајчин прекорни поглед који Незнаца препознаје на икони такође говори о двогубости светости и греха, добра и зла, хармоније и хаоса у свету у ком Незнаца живи. Као и у античкој трагедији, за Незнаца не постоји други пут осим пута ка самоспознаји, иако је са сазнавањем истине пропаст неминовна. О тежини греха инцеста говори и Незначев утицај на врачару – она му се први пут обраћа речима „ко си, те ми лудују мачке, / из лонца брбот неки шапће ми језу, / ко си?“<sup>20</sup>. Потреба да се сазна мајчина тајна, тајна порекла која би довела до губљења осећаја *бола на пупку*, Незнаца тера да се интимно повеже с врачаром, називајући је „дадице, слатка дадице“<sup>21</sup>, након чега она, деловањем зле судбине, умире пре него што му открије истину, али њен крај долази након што је успела да му да кодиране путоказе за даљи пут, стихове који крију *матерњу мелодију*.

Други чин је такође насловљен местом радње: „У Међулужју пред механом“, а Међулужје као лиминални, међашки простор, *ни тамо ни овде*, представља *нечисту* голет чији изглед указује на уклетост и казну коју његови становници одслужују. Насупрот земљи која није *мајка*, родитељица, механа је једино живо место, место сусрета и комуникације, у њој гуслар добија функцију пророка и на почетку и крају чина опева Банову судбину: „морија му дворе поморила, / из огњишта зова проклијала, / на слемени родом уродила, / са слемена чемером капала, / сливала се брдом по удољу, / те морила и старо и младо“<sup>22</sup>. Кочијаш и Незнаца изазивају подозривост гдегод се

појаве, заједница их не прихвата, слутећи пропаст, док Незнаца признаје: „годи ми голет ова [...] земља ме тамно вуче да починем / пусти ме, друже, сама“<sup>23</sup>. Нечиста земља, проклета голет низ коју се цеди зло и која Незначу одговара песмом врачариним гласом, прија јунаку који антиципира сопствену нечистоту, грехом инцеста постајући кужан и прогнан. Изненађење које међу копачима који проклињу Бога због суше и морије<sup>24</sup> изазива Незначево необично навраћање у Међулужје, ескалира клетвом „у кам, у кам, утаман!“<sup>25</sup> и физичким обрачуном с њим – наивном потребом за спасењем поретка и спречавањем неминовне катастрофе. До преокрета долази када се пред кафаном на коњу појављује Бан, који очински посматра Незнаца и води га кући, што колектив такође препознаје као нетипично злослутно понашање, од ког се брани магијском формулом „уви, уви, не на нашу главу“<sup>26</sup>.

„У Бановом дому“, опасаном каменим зидинама без икакве вегетације, долази до симболичке борбе између Ероса и Танатоса, нагона живота и нагона смрти оличеног у реликтурама античког хора – хора везиља (Белиних другарица) и хора баба гробљарки (другарица Банове жене). Песме које оне певају као (пророчку) матерњу мелодију препознаје и Незнаца, који затим започиње удварање Бели, својој сестри, песмом која ће касније бити прерађена и објављена под називом „Сан у подне“ у Настасијевићевом првом од седам лирских кругова<sup>27</sup>. Свест Незнаца о греху прожима се кроз његове реплике, док је немо-

<sup>23</sup> Исто, 14.

<sup>24</sup> „По веровањима, разне елементарне непогоде (град, крвава киша, провала облака, поплаве и суше) представљају одмазду која је људима послана као казна за грех родоскврнућа.“ Наведено према: *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, ред. Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, (Београд: Zepher Book World, 2001), 230.

<sup>25</sup> М. Настасијевић, *Музичке драме*, 20.

<sup>26</sup> Исто, 21.

<sup>27</sup> Види: Драган Хамовић, „Развој Настасијевићеве лирске поезије и његове музичке драме“, у *Момчило Настасијевић магновења и одјечи: зборник радова*, ур. Јован Делић (Београд: Институт за књижевност и уметност – Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић“, 2015), 95.

<sup>20</sup> М. Настасијевић, *Музичке драме*, 8.

<sup>21</sup> Исто, 11.

<sup>22</sup> Исто, 13.

гућност да се одупре судбини, али ни еротском нагону који води ка смрти оличена у стиховима: „Сан ли је, / нечисто ли, / шта мари, / не жали, Боже, моју душу, не буди ме, / бризнуло, бризнуло, ја љубим!“<sup>28</sup> Злослутни сан који гуслар помиње у механи, сањали су и Незнанац и Бела, она измамљена Незнанчевом песмом не верује рођеним чулима, на шта он одговара – „варка не варка, ја љубим“<sup>29</sup>. Незнанчеве особине током ове љубавне игре добијају елементе хтонског, вампирског – Бела његов долазак након трогодишњег чекања доживљава као језу, описујући да се „на срцу као змија скотурава“ његов глас, а она због њега сахне и говори му: „крв пију твоје очи, нероде!“<sup>30</sup>. С једне стране, Незнанац може представљати вампира, немртовог који пије крв људима и стоци и наноси штету домаћинству, а кугу и елементарне непогоде широј заједници, али и душу која живи на граници два света јер је за живота прекршила неку ритуалну или моралну норму<sup>31</sup>. Незнанац је и духовно мртав, он полази у потрагу за собом да би оживео, схватио истину, а своју кривицу и казну уместо испијањем крви заслужује починивши инцест. Он разара домаћинство и у модерном контексту презентује декаденцију аристократије, што можемо довести у везу с колективном пропашћу заједнице у *Међулушком благу*.<sup>32</sup> Тумачења ове Настасијевићеве драме доводила су је у везу с епским песмама „Душан Хоће сестру да узме“ и „Удаја сестре Душанове“<sup>33</sup>, док бисмо у њој могли да пронађемо и елементе народних балада „Женидба Милића Барјактара“, али и „Браћа и сестра“, у којој не долази

<sup>28</sup> М. Настасијевић, *Музичке драме*, 24.

<sup>29</sup> Исто, 25.

<sup>30</sup> Исто.

<sup>31</sup> *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, 61.

<sup>32</sup> Са елементом аристократске декаденције и инцестуозних порива који доводе до деструкције света можемо довести у везу и Поову причу „Пад куће Ашера“.

<sup>33</sup> Наводимо, пре свега, необјављени мастер рад Емилије Поповић, *Мотив инцеста у драмском стваралаштву Момчила Настасијевића*, који овом проблему Настасијевићевог стваралаштва приступа на трагу рада: Зоја Карановић, „Братско-сестрински инцест између хијерогамије и родоскрвног греха“, *Књижевна историја* 118 (2002): 293–305.

до обавезне ритуалне посете удатој сестри која не зна да су јој браћа мртва. Два божја анђела долазе по најмлађег брата Јована и шаљу га сестри у походе, а након спознаје да је брат заправо мртав и мајчиног називања Ђерке моријом, долази и до смрти сестрице Јелице.<sup>34</sup>

Марта Фрајнд сматра да је за одвијање драмске радње у *Међулушком благу* важно постојање и присуство Беле, али не и њено делање, док су „њена лепота и невиност, телесна и духовна, пасивни квалитети драмског лика, [који су] неодрживи изазов силама ‘левим’, ‘нечистим’, активним, односно Злу које Незнанац носи у себи“<sup>35</sup>. Мешање тужбалица хора баба гробљарки и свадбених песама које испевају везиље, указује на катастрофу која ће свадбено весеље претворити у жалост. Незнанац по природи трагичке радње мора да „реагује акцијом (просидбом, освајањем) која ће довести до катастрофе, до искупљења патњом и смрћу“<sup>36</sup>. Близаначка хијерогамија, карактеристична за представе инцеста у словенској митологији, антиципира се Бановим речима: „о, благо мени, јабуку да сам расекô, / па пола полу тражила, прикладније се не нашли“, док дидаскалија „(Сине му)“<sup>37</sup> може означавати схватање истине о природи Незнанчевог и Белиног односа. До веридбе неће доћи у цркви, већ у ризници с благом, у којој ће Бан уместо свештеника сам спојити двоје заљубљених, под сјајем злата уместо свећа, што хор везиља сматра *небожним*. Бела постаје свесна да проналазак друге половине може само довести до катастрофе и плаши се, јер „нестаћемо цели, / у прах, у пепео, у га-

<sup>34</sup> У народној балади морија убија деветоро Јеличине браће, док Бан у *Међулушком благу* понашање своје супруге Незнанцу објашњава на следећи начин: „девет ми макања родила, вајних синова, / па са’ранила, сине. Сад вије кукувија гробљем“. Наведено према: М. Настасијевић, *Музичке драме*, 28. Називање Незнанца сином можемо повезати са слутњом истине о његовом пореклу и инцестуозној природи односа с Белом, али и Бановим злочиним – Незнанац је син Бановог брата близанца, ког је убио, те је генетски и судбински дужан да му замени оца.

<sup>35</sup> М. Фрајнд, *Песници у позоришту: поглед на српску међуратну драму*, (Београд: Службени гласник, 2019), 109.

<sup>36</sup> Исто, 110.

<sup>37</sup> М. Настасијевић, *Музичке драме*, 29.



Момчило Настасијевић, *Код вечите славине*, режија Соња Петровић, Српско народно позориште и Центар за развој визуелне културе, 2022. (фото: Срђан Дорошки)

реж, / сан овај злата!"<sup>38</sup>. Веренички пољубац којим као да ће је испити, доводи до Белине несвести и самртног бледила, као и Незнанчеве слутње да је Бела била она о којој су говорили врачарини стихови: „Змија се у срце увукла, / и мамила, и мамила, у целов јед!"<sup>39</sup>

Током припрема за свадбу која би требало да се догоди у четвртом чину насловљеном као „Коб", долази до колективне стрепње и наслућивања катастрофе, али и најаве хијерогамије стихом Везиља „наша је нева звезда Даница", на које хор сватова одговара „младожења нам огрејало сунце"<sup>40</sup>, што указује на везу драмске радње с народним песмама о женидби Сунца сестром звездом Даницом. На кочијашеве молбе да побегну из нечистог простора, Незнанац одговара: „Будало, не видиш, зар, / нечист ли, ја сам тај, од мене кужи! [...] стигла је куга у род"<sup>41</sup>. Неприродна ат-

<sup>38</sup> Исто, 29.

<sup>39</sup> Исто, 30.

<sup>40</sup> Исто, 33.

<sup>41</sup> Исто, 34.

мосфера свадбе и Банова наређења да се сви веселе, па и младожења, у сенци су Белиног одсуства током весеља. Отац је дозива јер „умире женик од жеђи"<sup>42</sup>, још једном потврђујући Незнанчеву хтонску природу. Бела осети призив баба гробљарки и озари се нечему „изнад свих сватова". Њихове песме почињу да пријају Бели, која их моли да наставе да певају „женику, мамо, / сухој земљи у дажд [...] за јед у целов за мед"<sup>43</sup>, док уплашени Бан тера сватове да заглуше бабе. Сватови то не успевају, и бабе настављају да призивају Белу. Хтонска игра обележена стиховима који невесту наводе да „похита у походе, у злоходе" и обећавају хладне земљане колачиће, наводи и Незнанаца да *небожно* пољуби Белу уз узвик „Гини ми, гинуло мало!". Она, сада мртва, постаје власништво мајке и баба гробљарки, чији дијалози подсећају на Настасијевићеву песму „Сестри у покоју", док Бан, током својих „буфонско језовитих изрека на начин

<sup>42</sup> Исто, 37.

<sup>43</sup> Исто, 38.

дворских будала у Шекспира<sup>44</sup>, изјављује како добија унука *црва*, као симбол смрти и труљења тела, али и јабуке чије су Бела и Незананац биле две половине. Избезумљени Бан отвара ризнице и препушта благо сватовима, који убијају младића током борбе за злато.

Пети чин, назван „Понор“, одвија се на Белином гробу на ком Незананац моли њену мајку да га прихвати за сина. Мајчин одговор: „пречисту зар и у покоју, / да је прогони твоја скврн?“<sup>45</sup> и тајна коју њена (а сада и његова) мајка открива, да је Бела Незнанчева сестра од стрица<sup>46</sup>, а Бан братоубица попут Шекспировог краља Клаудија, нису довољни да Незананац одустане од инцестуозне љубави. Насупрот Едипу који се због греха инцеста и оцеубиства ослепљује и одлази у прогонство, Незананац у родоскрвном бесу виче: „Ха, моја, двоструко моја! [...] Гори, сагори, ја љубим, / Бела ми Бела до пепела“<sup>47</sup>. До повратка света у хармонију из хаоса изазваног инцестом долази уз помоћ заједнице, која баца Баново благо у понор да „се скине беда“, за којим у понор пада и Незананац, ком је благо прирасло за пупак, као симбол страдања услед наслеђеног греха.

### 3. КОД „ВЕЧИТЕ СЛАВИНЕ“ – ДИЈАЛОГ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА И ГЕОРГА ТРАКЛА

Стваралаштво Момчила Настасијевића нужно је посматрати у европском контексту, и довести у везу с делима његових савременика, литерарних сродника и потенцијалних узора. Представа инцеста у ствара-

лаштву Момчила Настасијевића блиска је поетској обради истог мотива у делу једног од најзначајнијих представника аустријског експресионизма – Георга Тракла. Иако не можемо поуздано говорити ни о његовим поетским прецима, ни о настављачима, несумњиво је да „без Траклове поетске имагинације у стиховима и у прози – по степену радикализма – не би било ни француског надреализма, ни многих других песничких, прозних, па ни уметничких пројеката у протеклом веку, а ни у савременој књижевности“<sup>48</sup>. Неупитна је његова веза са српским експресионистима, али и најзначајнијим ауторима српске књижевности међуратног периода – Милошем Црњанским, Растком Петровићем и Момчилом Настасијевићем.

Условљеност животним околностима испуњеним страшћу и патњом, од рођења у салцбуршкој протестантској мађарско-чешкој породици у којој предмет његове појуде бива рођена сестра Маргарета, уживања у наркотицима (по чему је близак свом вршњаку, мађарском писцу Гези Чату, аутору *Дневника морфинисте*), све до описивања ратних страха у којима се и сам обрео (и страдао), умногоме обележава поезију Георга Тракла. Насупрот Настасијевићевој слутњи инцеста као потврде прародитељског греха, у Тракловој поезији инцест је означен као препрека која онемогућава *природно* еротско сједињавање мушкарца и жене, као грех који мора да се искупи посредством Девике Марије – у песми „Кривица крви“ („Blutschuld“ – овај наслов означава варијацију појма родоскврнуће), где је страст јача од страха пред небеском казном:

„Јер наша срца грешно и даље звуче,  
Ми јецамо, Опрости нам, Марија, у Твојој  
милости!“<sup>49</sup>

Попут срца Траклових лирских субјеката која „и даље грешно жуде“, Настасијевић у драми *Код „Ве-*

<sup>44</sup> И. Секулић, Нав. дело, 259.

<sup>45</sup> М. Настасијевић, *Музичке драме*, 45.

<sup>46</sup> „Отац њен и твој, / једна их зачела клица, / близанце једне донела мајка, / рођену крв, / [...] бића два, једна душа, немани [...] невесте две једни сватови довели. / Риђа им пресекла змија пут, / и риђа две обавила ложнице прву ноћ. [...] То Бели мојој, то теби немани, / то у клици вам још ненађено благо завешта скврн [...] А у дому горе трнуле утробе две, плода два. / И онда, / и онда, / о, дај да утрне ум: / плода два, једно благо, / брат брата удави на благу!...“ Наведено према: Исто, 46. Мотив риђе змије повезане са инцестом појављује се и у „Запису о даровима моје рођаке Марије“.

<sup>47</sup> Исто, 47.

<sup>48</sup> Б. Стојановић Пантовић, *Чист облик екстазе*, (Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2019), 39.

<sup>49</sup> Наведено према: Stevan Bradić, „Figura sestre u Traklovom pesništvu“, *Rizom*, 13. 4. 2020.



чите *славине*<sup>50</sup> из 1936. године приказује како се „биолошко, натуралистичко наслеђе затроване крви преображава у параболу о *неуништивости телесне жудње* која одводи јунаке и јунакиње Момчила Настасијевића у злочин и смрт“<sup>51</sup>. Бојана Стојановић Пантовић говорећи о Траклу такође примећује да је „помало извитоперена сексуалност увек повезана са лудилом и убиством“, чиме се „злочин и убиство идентификују са готово еротским ужитком, а убица са жртвом постајући тиме једно и нераздвојиво“<sup>52</sup>. Сестра је за Тракла истовремено демонско и божанско биће, „двојник, анима, саучесник у добру и злу, љубавница и мајка, извор искупљења, али и сагрешења“<sup>53</sup>, а полно спајање с њом је знатно више од задовољења пожуде, оно представља ослобађање од земног, пролазног и егзистенцијалног.

У драми *Код „Вечите славине“* ликови симболизују одређена деструктивна душевна стања – од еротских преко лудачких до злочиначких, која на извесан начин представљају њихово ослобађање. Они бивствују унутар митског времена и простора крчме, која је, према Лотману *псеудокућа*, а за Магдалену место које више није ни дом, нити је она на њему више она. Роман је из своје добротe „сестру у њој убио“ и начинио је вереницом, да би се стање света из хаоса у хармонију преобратило тек с њеном смрћу, у епилогу, када она поново постаје Романова сестра. Преступ не обележава трагиком само животе њих двоје, читава заједница је угрожена, мужеви, *затрављени* под утицајем Магдалене, постају неверни својим супругама и међусобно се убијају. Постапокалиптична слика управо „отвара“ ову драму – у прологу видимо средовечне синове Радича Сирчанина и Марка По-

дољца, још један пар симболичких близанаца, који се враћају на место злочина који се догодио пре њиховог рођења, да би помирењем успоставили хармонију унутар свог света. Лик Ћопе јесте резонерски у овој Настасијевићевој драми и он иступа као представник традиционалног морала, и, подсећајући на антички хор, Магдалени говори: „Буди ти њему ко и свака брату свом, па много и то“<sup>54</sup>, у чему можемо да пронађемо одјеке народних епских песама о пошљедњим временима. Прекршај табуа доводи до потпуне пропасти заједнице и „два ножа у два тела“, трагедије наговештене звуком флауте. И сам Ћопа се убија, у немогућности да грех спречи. У Тракловој песми „Сан зла“ су такође повезани инцест и мотиви апокалипсе – брат и сестра не скривају своју појуду док су око њих губавци који труле, док у песми „Мир и ћутање“ истовремено искрсавају песничке слике жудње за сестром и телесног распадања.

У песми „Псалм“ Георг Тракл говори: „Туђа сестра се опет јавља у нечијим злим сновима“<sup>55</sup>. Мотив сна у авангардној књижевности има повлашћени положај, док је у Тракловом случају песništво лични отисак сна, а потискивање појуде бива нешто *зло*, недозвољено, табуизирано, граница која се не сме прећи, па је чак и у сфери ониричког то нечији „туђи“ грех.<sup>56</sup> Тако се и у Настасијевићевој драми инцест наговештава пророчким сном и вечитим питањем: да ли морамо бити брат и сестра само због тога што имамо исте родитеље?<sup>57</sup> Тета Тина тражи Романову руку, а

<sup>54</sup> М. Настасијевић, *Драме*, (Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић“, 2019), 128.

<sup>55</sup> Г. Тракл, *Изабрane песме*, (Београд: Српска књижевна задруга, 1990), 52.

<sup>56</sup> Фројд управо у *Тумачењу снова* помиње универзалност инцестуозних порива, објашњавајући Едипов комплекс.

<sup>57</sup> Писац одлаже сазнање о правој природи братско-сестринског односа Романа и Магдалене. Иако је Тина родила Романа, а Смиља Магдалену, они имају истог оца – газда Рапу, који је силовао обе жене. Јуродива Тина у својој визији имена деце и њихове будућности, вери их и пре самог рођења, што доводи до страха који проузрокује Смиљин бег и Рапино самоубиство. Роман и Магдалена су затим и у црквеним књигама забележени као близанци о којима је бринула Тина. Ћопа у покушају да промени ток судбине истиче сличност двојубе природе деце с њиховим оцем – Магдалена је добра као отац, док је Роман злотвор као

<sup>50</sup> Иако се говори о несценичности Настасијевићевих драмских текстова, 21. фебруара 2022. у Српском народном позоришту у Новом Саду премијерно је изведена представа *Код „Вечите славине“* у режији Соње Петровић. На 67. Стеријином позорију ова представа је награђена у четири категорије – наградама за главну женску улогу, оригиналну сценску музику, драматургију и сценски говор.

<sup>51</sup> Б. Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, 143.

<sup>52</sup> Б. Стојановић Пантовић, *Чист облик екстазе*, 45.

<sup>53</sup> Бојан Белић, „Георг Тракл – странац на земљи“, у Георг Тракл, *Земља сна*, (Београд: Службени гласник, 2014), 15.



када јој да леву, женски део свог бића, стресе се од грозе и у заносу изговара: „Снило се мени – из две утробе, још нерођено, а састављају се две руке!...”<sup>58</sup>

Поред декоративно-фолклорних мотива, који су код Тракла фаунални и показују човекову анималну природу, а код Настасијевића флорални, аркадијски, сасвим супротни од драмских сукоба који се дешавају под њиховим окриљем, значајно је и појављивање флауте (die Flöte). Момчило Настасијевић, у потрази за матерњом мелодијом, Роману даје овај музички инструмент. Код Тракла такође постоји изузетан значај овог инструмента, путем ког се повезује, како с добрим пастиром Христом, тако и с прапесником Орфејем, Тракл гради свој „изгубљени рај”, који истовремено наговештава апокалипсу. Мотив флауте се у „*Вечитој славини*” појављује у њеном прологу и епилугу, где звук овог инструмента сугерише физичко постојање Романа, едиповски изопштеног и проклетог. Стеван Брадић, када говори о мотиву братско-сестринског инцеста у Тракловој поезији, истиче следеће: „Коначна последица кривице је прихватање казне, која овде није кастрација, како бисмо можда могли на основу Фројдове анализе очекивати, већ смрт.”<sup>59</sup> Епилог у ком се Магдалена, Романова вереница која изнова постаје сестра, враћа на „место злочина”, где умире стапајући се у поменуто једно са звуком Романове флауте (који прати и који је можда само опсена), умногоме подсећа на Траклову песму „Гродек”, овде дату у препеву Владислава Кушана:

„Утихнулим лугом тетура сестрина сјена,  
Она иде да поздрави духове јунака, главе што крваре;  
А тамне фруле<sup>60</sup> јесени у трски тихо брује.”<sup>61</sup>

отац. Као и о ликовима *Међулушког блага*, о Роману и Магдалени можемо говорити као о псеудоблизначима, повезаним још пре свог рођења, и судбински (обредно и магијски) предодређеним да учине инцест и одслуже казну због родитељског (очевог) греха, против чега не могу да се изборе.

<sup>58</sup> М. Настасијевић, *Драме*, 132.

<sup>59</sup> S. Bradić, *Nav. delo*.

<sup>60</sup> Бранимир Живојиновић ово место преводи као „свирале”.

<sup>61</sup> G. Trakl, „Grodek”, доступно на: <https://nomad.ba/trakl-grodek>.

Мотив цвећа је такође значајан за поетике оба аутора. У песми „Озарење” Тракл тематизује Новалисов плави цвет испод пожутелог стења (спајајући мушки – плави принцип с бојом љубоморе услед недостижности), реликт романтизма у својој авангардној поезици богатој интертекстуалношћу. Он је истовремено и „тамна песма од мака пијана”, екстаза онога који чека ону испред чијих ногу се отварају гробови мртваца. Поноћни венац од „љубичица, жита и пурпурног грожђа” такође је повезан с лирским субјектом – „то је година онога који гледа”<sup>62</sup>. У Настасијевићевој драми цвеће се помиње у првом чину, када Магдалена, у немогућности да оствари емотивну и еротску везу с другим мушкарцима, услед инцестуозне препреке, Роману жели да да цвеће које су други убрали за њу. Оно постаје дар за *нечијег туђег брата*, сродан зарукављу који Бела три године везе као поклон Незнанцу у *Међулушком благу*. Сама игра завођења носи у себи призивак преваре карактеристичне за народну лирску поезију – Магдалена своје просце вара да постоји један редак цвет који мора сама да убере, да би од њих побегла. Цвеће би требало да добије онај коме није намењено, оно постаје опогањено, а затим и изгажено – што је сигнал неизоставне пропасти. Роман жели да прихвати и изгажено цвеће, чиме симболички прихвата свој грех и трагичну судбину.

Простор и преступ су још једна повезница између ова два аутора. У песми „Хелијан” рушевине „празног дома својих отаца” јесу место на ком лирски субјекат чека сестре, које су:

„отишле далеко: белим старцима.  
Ноћу их спавач нађе под стубовима у трему,  
на повратку са тужних ходочашћа.

О, како им је коса препуна блата и црва,  
док он ту стоји на сребрним ногама,  
а оне помрле излазе из голих соба.”<sup>63</sup>

Из дидаскалија у прологу Настасијевићеве драме сазнајемо да су место радње рушевине трошних

<sup>62</sup> Г. Тракл, *Изабране песме*, 111.

<sup>63</sup> Исто, 66.



кућа, где је „врвело туда у своје време“. На крчми су, поред замандаљених и иструлелих прозора и врата, остали само трагови натписа: Код „Вечите славине“. Чује се звук флауте и сазнаје да је Роман и даље жив и борави у рушевинама. У епилогу долази до врхунца трагичке радње и његов боравак међу рушевинама крчме схватамо као ишчекивање неминовне судбине. Тежина инцестуозног греха је већа од свих других, те Магдалена проводи двадесет година на робији по признању да је одговорна за убиства, и двадесет година потуцајући се по свету у покушајима да окаје првобитни грех, као њени литерарни претходници – Едип, Павле Кесаријски и „находи“. Управо то време унутар рушевина Роман проводи чекајући сестру, на сребрним ногама своје флауте, јединог знака да је жив – да би се она са испуљеничког путовања вратила са тракловском „косом препуном блата и црва“ и умрла, поново успостављајући хармонију. Магдалена долази слепа и на штакама, а Сирчанин и Подољац, који је препознају, не знају да ли му долази као вереница и сестра, док јој не виде лице: „И ведрa у лицу,

као дете – сушти он!... Једном га само видех!... Сестра је то сестра, не вереница!“<sup>64</sup> Анимус и анима, две половине андрогиног бића, поново се препознају и спајају, а након њене смрти и даље се чује звук флауте у даљини.

#### 4. ИНЦЕСТ У НАСТАСИЈЕВИЋЕВИМ ДРАМАМА ИЗ МОДЕРНОГ ЖИВОТА – НЕДОЗВАНИ И ГОСПОДАР МЛАДЕНОВА КЋЕР

Српску међуратну драму карактерише стварање аутора попут Момчила Настасијевића, Ранка Младеновића и Тодора Манојловића, који пишу лирско-драмске бајке, али се враћају и, на нов начин схваћеној, психолошкој драми – њихова дела повезује тежња да „откривају психолошке и психоаналитичке мотиве који изнутра разарају језгро човековог бића, а споља се манифестују у парадоксном понашању и морално сумњивим гестовима, несводивим на лако

<sup>64</sup> М. Настасијевић, *Драме*, 161.

одредљиве разлоге<sup>65</sup>. У Настасијевићевим драмама из савременог живота, *Недозвани* (1924; 1930) и *Господар Младенова кћер* (1931), обрађују се мотиви и теме карактеристични за легендарно-историјске бајке (какав је инцест), али је у њима и „тачно назначен простор радње, ликови су професионално и временски смештени у историјски и географски одређен амбијент“<sup>66</sup>.

Драма *Недозвани* представља својеврстан наставак предратне српске грађанске драме (писане под утицајем Чехова), чија је радња смештена у вили на Топчидерском брду у „време садашње“<sup>67</sup>. Њена првобитна верзија представља најстарију драму коју је Настасијевић написао, док у другој, финалној верзији, долази до онеобичавања језика, којим ће аутор потврдити своју потребу за проналаском матерње мелодије путем архетипског топоса инцеста.<sup>68</sup> У драмску радњу су укључени песник Никола, централна фигура, носилац добра, *питомине*, са којим су повезани сви остали ликови – супруга Мира, „егзалтована у смислу свог пола“, сестра Бранкица, „братовљева слика у женском роду“, Николин друг из детињства Мазулино, „сликар чије се слике још нису виделе“, Мирин друг из детињства Вукашин, „генијална вуцибатина“<sup>69</sup>, слушкиња Станојка и један деран.

Главна карактеристика ове драме јесте уметничка и полна неоствареност, *недозваност*, која онемогућава адекватан и испуњен живот јунака. Попут Шекспировог *Сна летње ноћи*, чини се како су сви јунаци *Недозваних* погрешно повезани на емотивном пољу, што доводи до фрустрације и хаоса. Насупрот осталим Настасијевићевим драмама, у овој драми недостаје родитељски грех<sup>70</sup> као извор трагичког

сукоба, који надомештава „принцип породичне самодовољности као извор нездравих односа са светом изван породичног круга. Због деловања тог чиниоца Никола и Бранкица, упркос бескрајној жељи да воле, помогну и саосећају, једини прави однос међусобног разумевања и саосећања могу да успоставе једно с другим“<sup>71</sup>. У досадашњим тумачењима *Недозваних*, истицана је подела ликова на добре и лоше, као и њихова типизираност – насупрот Николи и Бранкици, оличењима добра, стају негативци Мира и Вукашин<sup>72</sup>, због чега не долази до драме засноване на сукобу карактера, већ драме конципиране на сукобима сила добра и зла, „преко карактера у којима су утеловљени“<sup>73, 74</sup>

Иако је у *Недозванима* инцестуозна природа односа између брата и сестре суптилније приказана него у *Међулушком благу* и *Вечитој славини*, Настасијевић у овој драми даје детаљнију слику породичног живота, чију неприродност разоткривају неприхваћени ликови *са стране*, пре свега Мазулино и Вукашин, носиоци примордијалних нагона, и сами сукобљени у неком пређашњем животу. У првом чину, смештеном у Николиној радној соби, која је од остатка света одељена спуштеним завесама, наилази-

рођење је, да се исправи, да се употпуни прво“. Наведено према: М. Настасијевић, *Драме*, 16. Овај цитат бисмо, с друге стране, могли да тумачимо и у контексту исцељења од инцестуозних порива проналаском друге жене изван породице, која ће, у Николином случају, представљати казну за грех.

<sup>71</sup> Марта Фрајнд, Нав. дело, 113.

<sup>72</sup> Ипак, код Настасијевића ликови нису приказани плошно, иако су Бранкица и Никола симболи добра, они у себи носе грех родоскврнућа, док Вукашин служавки објашњава: „Сви смо ми неваљали и сви добри!... Зависи од тога која нам је страна напољу!... То ти је као са кожухом, девојко, ако почем ниси знала: споља гладак и шарен, изнутра рутав; ако ли га, пак, окренеш, онда му дође обратно!...“ Наведено према: М. Настасијевић, *Драме*, 56–57.

<sup>73</sup> Петар Милосављевић, *Поетика Момчила Настасијевића* (Нови Сад, Матица српска, 1978), 217.

<sup>74</sup> „Новаторски мотиви уведени су да би се модернизовао и идејно освежио банални љубавни троугао француских духовитих комада. Но, они су више допринесли дезинтеграцији једног драмског типа и слабљењу утиска него што су га обогатили.“ Наведено према: Р. Вучковић, Нав. дело, 546.

<sup>65</sup> Р. Вучковић, Нав. дело, 545.

<sup>66</sup> Исто, 546.

<sup>67</sup> М. Настасијевић, *Драме*, 7.

<sup>68</sup> О верзијама ове драме детаљније у: Петар Милосављевић, *Поетика Момчила Настасијевића* (Нови Сад, Матица српска, 1978).

<sup>69</sup> М. Настасијевић, *Драме*, 7.

<sup>70</sup> У неким Николиним репликама можемо пронаћи елементе који преображавају типични родитељски грех у заблуду о његовом постојању, брак с Миром Никола види као препород неопходан сваком бићу и описује га као *исправку погрешке мајке*, „друго

мо на устаљени живот породице нарушен доласком туђинца – Бранкица преписује братову драму до ласка сликара Мазулина, ког испрва не пушта у кућу, а потом и не препознаје без косе и браде. Материјално необезбеђен, „празних џепова очевине“, Мазулино, као симбол витализма, наводи: „и котрљам се с ноге на руке, и зеца правим од марамчета, и... Све још умам! (У поверењу.) Само још не умам сликати!...“<sup>75</sup> Из разговора с Бранкицом, сазнајемо да круже гласине како „госпа Мирјана, како ли је крстише, сад овако, сад онако; а венчани муж, Никола, мамлаз, пева на њен глас, а сирота Бранкица...“<sup>76</sup>. Бранкица, потпуно несвесна свог изгледа и природе, сматра да је њена једина функција да буде братова муза која ће свирати клавир док он пише, док Мазулиново навођење да је дивна доживљава као „исмевање простоти“. Насупрот њој, Мира се намеће да је Мазулино прву слика, „а за Бранкицу не брините!... Ту је она увек, даље се од баштенске ограде не миче, доћи ће ваљда и на њу ред!...“<sup>77</sup>. Разговор Николе и Мазулина нам открива *ре-метилачку* функцију сликара унутар драме, његову потребу да отвори очи пријатељу из детињства, опчињеном *вечном женом*, за коју је само „лептирак око свеће“. Борба против Мирине хтонске, деструктивне, чаробњачке природе која *воли* срамоту, огледа се и у Мазулиновој потреби да је назива Мирјаном уместо Мирославом, избегавајући њено право име као нешто нечисто, демонско, неприпадајуће њеној личности. Овај поступак Никола види као узалудан труд јер „казниће те сама она њена чар!... Ко се усуди изопачити је, тим дубље очараће га, то знај!...“<sup>78</sup>.

Током Мазулиновог сликања Мире на тераси пред кућом, она му открива своје снове о летењу из којих се увек буди у додиру са земљом, што указује на њено незадовољство брачним животом из ког жели да *одлети*. Николина *затрављеност* и Мирини покушаји кокетирања с Мазулином прекидају се доласком служавке с Вукашиновим писмом. Иако у незавид-

ној материјалној позицији, Никола шаље 500 динара Мирином другу/љубавнику, који му „тако брзо прирасте за срце“. Вукашин сам себе сматра невољивим, он је „бездан, дубоки онај, смрдљиви!... гледају издалека, узбуђују се, али не прилазе!...“<sup>79</sup>. Насупрот Мазулину, Вукашин представља сједињење Ероса и Танатоса, које Миру вуче „у вратолом“ и „лево, лево“ на животној раскрсници. Њену жељу за бегом Вукашин осујећује *десним* речима, указивањем на сигурност коју носи брак с Николом. Ипак, на њену молбу да преда Николину драму *Апологија жене* „где треба“, Вукашин одговара како „нема ту ни драме, ни мужа“<sup>80</sup>. Несрећна због Мазулиновог и Бранкичиног пољупца, Мира постаје интриганткиња која, попут Федре, супругу предочава да је на њу насрнуо његов најбољи пријатељ. Николина мирноћа у души због овог поступка указује на Мазулинову невиност, упркос којој мора да га избаци из куће, што доводи до Мириних покајничких јецаја.

До потпуног распада устаљених породичних односа долази током трећег чина – Мирино писмо Вукашину у коме говори о томе да је Николина драма прихваћена за постављање на сцену, у њему изазива гађење, док Никола у њеном поступку види жртвовање зарад добра супруга – еротски чин и превара неопходна да би се драма поставила за Николу представља врхунски доказ љубави, а сваки њен грешни поступак оправдава сопственом кривицом.<sup>81</sup> Темелно неразумевanje Мириних потреба огледа се у Вукашиновом покушају да отвори Николи очи о супрузи-барјактаруши, коју је потребно да оплоди неко други,

<sup>79</sup> Исто, 27.

<sup>80</sup> Исто, 31.

<sup>81</sup> Са овим можемо довести у везу и ставове изречене у народној еротској поезији, која тематизује критику свештенства, на пример, „Поп и попадија“ (СНП V, 121): „Кажми пошо коме јеси дала? – / Дала јесам једном бутигару, / Дао ми је гроше и дукате – / С гроши јесам тебе ђаковала, / А с дукати тебе запопила! – / Подај, пошо, коме теби драго, / Не би ли ме протом учинила, / Не би ли се протиница звала!“ Наведено према: *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића: књига пета – особите пјесме и поскочице*, прир. Живомир Младеновић и Владан Недић (Београд: Одељење језика и књижевности САНУ, 1974), 43.

<sup>75</sup> М. Настасијевић, *Драме*, 9.

<sup>76</sup> Исто, 10.

<sup>77</sup> Исто, 19.

<sup>78</sup> Исто, 16.

а да муж из ње камџијом истера *лудињу*. Никола Миру сматра сопственом жртвом, жртвом уметнички и суружнички неплодног човека, с којим *никад није ни почињало*, док она види како он постаје светац, иако прижељкује *господара*. Нарушени братско-сестрински однос, изазван Бранкичиним откривањем да је Мира насрнула на Мазулина, а не обрнуто, огледа се у Николином новом односу према музици „и они тонови твоји, па ме прекоревају“, „они твоји тонови теже ми падају него да ми се кров над главом руши“<sup>82</sup>, док недостатак *оног* тона (матерње мелодије), који је имао током Бранкичиног свирања, и Мазулиново све веће интересовање за музику, указују на промену еротско-емотивних веза међу ликовима. Иако је Бранкица симболички отерана и има жељу да живи с Мазулином, она не може да се одупре природи свог односа према брату: „Ето везало ме, не могу! [...] Не може се то одрешити“<sup>83</sup>, због чега њен живот са било којим другим мушкарцем постаје немогућ.

Расплет, који се дешава након премијере Николине представе и Вукашинове негативне критике објављене у новинама, приказује Миру као *укроћену горопад*, која је у Вукашину нашла траженог господара, човеку кога је у прошлости она кротила као звер<sup>84</sup>, због чега сада мора да испашта. Њену жељу да заувек побегне и украде сребрнину из куће, Никола ће осујетити својом добротом, које се она грози и плаши. Његова немогућност да је казни, прекори и презре, од ње ствара анти-Нору, која лупа вратима да би побегла од сувише доброте, слободе која поробљава и разумевања. На крају драме се свет враћа у хармонију – Бранкица и Никола остају сами, иако је „тријумф добра у знаку мистичне и патолошке, у психолошком смислу, љубави брата и сестре која потире неаутентични свет цивилизацијских отуђења“<sup>85</sup>. Круг који се затвара „али у висину, али у чистину“<sup>86</sup> подразумева

<sup>82</sup> М. Настасијевић, *Драме*, 39.

<sup>83</sup> Исто, 48.

<sup>84</sup> У оваквом исходу драме можемо пронаћи алузије и на Стриндбергову *Госпођицу Јулију*.

<sup>85</sup> Р. Вучковић, Нав. дело, 547.

<sup>86</sup> М. Настасијевић, *Драме*, 61.

поновни проналазак и спајање брата и сестре, повратак музици и матерњој мелодији, насупрот јаловим и лажним песничким стварањима, која не одговарају природи протагониста *Недозваних*.

Највећим делом натуралистичка, драма *Господар Младенова кћер* остаје на трагу *Недозваних*, „иако сложенија психолошки и организационо“<sup>87</sup>, премда у њој можемо пронаћи одјеке и других Настасијевићевих драма, првенствено *Међулушког блага*. Настасијевић, сликајући инцестуозни порив силника, господара Младена према ћерки Данки (његовој супротности, сили *добра*), у атмосфери мале српске вароши током Првог светског рата, жели „уз помоћ психоаналитичке методе продрети у до извора мистичних нагона, на једној страни, а на другој раскринкати моралну деформацију паланчанина“<sup>88</sup>.

Први од три чина (с епилогом) назван је „Под иконом Свете Петке“ и приказује мајку и ћерку, Кају и Данку, у тренутку проласка окупаторске војске. Сама поставка сцене подсећа на први чин *Међулушког блага*, у ком Незнацац посећује врачау, док овде Каја преузима функцију мајке сродне Бановој жени и бабама гробљаркама. Њени разговори с кандилом и уроњеност у свет мртвих и хришћанске мистике, супротност су Данкиној наклоњености књигама, свету разума и науке. Данка је *наопака*, њој *годи* пропаст, због тога што је „дошло време да се плаћа“<sup>89</sup>. Ова, прва Данкина реплика у драми даје наговештај родитељског греха и зачетка драмске радње као потребе за искупљењем које би свет вратило у хармонију. У атмосфери Првог светског рата, хаос представља нормално стање живота становника паланке, док зла коб породице Господара Младена траје одраније – Каја је сахранила три сина и једино преживело дете у породици јесте Данка, којој је намењена судбина да „плати Господар Младенове рачуне“<sup>90</sup>. Данка види даље и дубље од мајке, чији су домети прошлост, икона и гробови, док она спознаје будућност (надо-

<sup>87</sup> Р. Вучковић, Нав. дело, 547.

<sup>88</sup> Исто.

<sup>89</sup> М. Настасијевић, *Драме*, 66.

<sup>90</sup> Исто, 67.





Момчило Настасијевић, *Недозвани*, режија Југ Радивојевић, НАС Театар Горњи Милановац, 2018.

лазеће *последње време*) али и хтонску природу свог оца, злотвора који је читавој заједници чинио зло. Њено (спо)знање у мајчиним очима има негативан предзнак, представља својеврсно заборављање *матерње мелодије* које је објашњено боравком у Бечу, који је ћерку одвојио од живота, обичаја и схватања сопствене породице. Овим бисмо, осим са прозом Боре Станковића, *Господар Младенову кћер* могли да доведемо и у везу са књижевним делима српског реализма, чија је тема школовање деце у иностранству, а које са собом носи ефекте негативне по устројство патријархалне породице – *Вечитим младожењом* Јакова Игњатовића, *Швабицом* Лазе Лазаревића и *Кир Герасом* Стевана Сремца.

Данка постаје вишеструка издајница, иако ју је „последњу трула утроба родила, да мало раздани у овом неподобу”<sup>91</sup>, а „ону јадничад у гробовима он [Господар Младен] никад не помилова”<sup>92</sup> док је за њу *крваво текао*. Данка је заљубљена у Мајора, немач-

<sup>91</sup> Исто, 80.

<sup>92</sup> Исто, 68.

ког команданта места који је дошао „да нема Србија, да нема Србин”<sup>93</sup>, што непрестано провоцира мајчину клетву. Она постаје издајница породице која Немца моли да спаси очеве противнике и непријатеље, издајница народа која воли окупатора (иако због те љубави њима чини добро), али и издајница самог оца који не прихвата да она буде ичија сем његова. Данкину позицију у драми бисмо могли објаснити као далеки одјек грчке богиње освете, Немезе, ћерке богиње ноћи и бога таме, која праведно кажњава свако ремећење хармоније и поретка, што потврђују њене речи упућене Џамби: „Не мешај [хришћанског] Бога у ове рачуне!”<sup>94</sup>

Други чин, назван „Отац и кћер” одвија се у мрачном ходнику Господар Младенове куће, лиминалном простору у који „као у клопку, мора упасти ко наиђе споља”<sup>95</sup>. Карневалска атмосфера исказана Цврлето-

<sup>93</sup> Исто, 79.

<sup>94</sup> Исто, 77.

<sup>95</sup> Исто, 83.

вим речима о венчању Цане и Фрица, „у недељу, на Велики петак, код дивљег попа низбрдо“<sup>96</sup>, говори у прилог стању хаоса које изазива рат, али и сама драмска ситуација у којој народ мора да спасава Данка, кћер њиховог највећег крвника: „теже њима пада ово мало добра с моје стране него да их злом и ја погађам“<sup>97</sup>. Хаос се са макроплана преноси и на појединца, кроз нетипично понашање Господар Младена, који је „страшан кад се продобри“<sup>98</sup>. Радојко и Тома, тајни ортаци Господара Младена, представљају тип морално деформисаних паланчанина, ратних профитера који се богате на рачун колективне народне несреће. Господар Младенова препорука мајору омогућила им је да глобе народ, због чега Данки не би било жао да сва тројица буду обешена.

Разговор оца и ћерке потврђује њихову заједничку природу, Данкине речи „моја је доброта таман рођена кћер твојој злоћи“<sup>99</sup> и називање лијом, односно питање *може ли од курјака јагње*, указују на Данкину непрестану борбу да у себи победи злу очеву крв. Насупрот мајци, која је носилац слабости и болести, попут мртвих синова којима посвећује читав живот, Данка и Младен представљају витализам, борбу нагона живота и смрти, принципа добра и зла унутар јединке. Злу Мајорову судбину и немогућност Данкиног остваривања у улози жене емотивно повезане са било ким осим са оцем, наговештава Младенов благослов гори од мајчине клетве – Јудин пољубац у чело ћерке и несудњеног зета. Инцестуозни порив се и у овој драми представља као немогућност победе над судбином, фатумом, због чега ни сами јунаци не могу да се изместве из околности које са собом носе инцестуозни нагони. Стога Данка, попут Бранкице у *Недозванима*, не може да оде: „Да те оставим, да побегнем!... И да хоћу, не бих могла – и да хоћу!“<sup>100</sup>

Због ћеркине троструке заклетве, Младен мора да дела, а да би онемогућио свадбу неопходно је да про-

каже Мајора властима, добротвора који то по својој непријатељској, окупаторској природи, не би смео да буде. Златно срце које даје ћерки и наредба да црвеним словима запише датум када је прихватила његов поклон, указују на његову демонску природу, он свесно крши табуе, спреман да десакрализује и укаља све на шта наиђе, да од њега направи нечисто. Вишеструка забрана помињања Бога када се говори о Господар Младеновим пословима, као и порив да се ћерка не да никоме, па ни ђаволу, сигнали су који потврђују хтонске особине Господара Младена. Стога не чуди назив трећег чина, „Веселје у подруму“, које може представљати алузију на Гетеовог *Фауста*, најпознатију драму за читање у светској књижевности, и његову сцену која се одвија у Ауербаховом подруму у Лајпцигу. Празнична атмосфера уочи веридбе Данке и Мајора сродна је *Међулушком благу*. Наговештај лошег исхода испрва се јавља код споредних ликова, који припремају свечани чин у подруму као доњем простору. Младеново веселје супротставља се Кајином гробљу, иако су они суштински једно, истоветно – смрт и пропаст јесу оно што радује оба супружника. У смрти и пропасти они могу да буду заувек повезани са предметима своје љубави и опсесије – Каја с мртвим синовима а Младен с ћерком Данком.

Данка, „ни Младенова ни Швабина“<sup>101</sup>, прерано оседела с 27 година, у драми постаје вештачки повезана и са Џамбином децом, Босом и Цврлетом. Боси, као симболичкој близнакињи поклања срце добијено од оца, док се са Цврлетом братими, иако он према њој исказује еротску наклоност. Из овог псеудопородичног односа, у који посредно можемо учитати инцестуозне пориве, такође настаје деструкција, Боса и Цврле постају „шпијун и дроца“. Данкина доброта се показује као наопака, „а бољој доброты зар се ко могао надати из ове куће“<sup>102</sup>. Доброта доводи до *убијања* девојачке среће, Цврле постаје саучесник у проказивању Мајора, што му Данка, попут Николе у *Недозванима*, не замера. Амбивалентност света у хаосу приказана је и кроз Данкине реплике које изједначавају брзину и спорост, претицање и закашњење,

<sup>96</sup> Исто, 84.

<sup>97</sup> Исто, 86.

<sup>98</sup> Исто.

<sup>99</sup> Исто, 97.

<sup>100</sup> Исто, 98.

<sup>101</sup> Исто, 102.

<sup>102</sup> Исто, 103.

зору и сумрак, али и Џамбину запитаност о Данкиним пословима као божанским или ђаволским.

Звук пуцња прекида весеље, а драмску радњу окреће ка смрти и лудилу. Са самоубиством Мајора који је волео Данку, долази до силаска Господара Младена са ума. Враћање „у моје“, које Каја наговештава на крају трећег чина, обистињује се и годину дана након неуспеле веридбе наилазимо на две маске, шекспировске луде у лику Данкиних родитеља, које говоре кодирано, магијски. Иако су и Мајор и Младен тражили предмет своје љубави, истовремено бежећи од њега, отац ћерку замењује метлом, као што је Каја синове заменила кандилима. Овакав исход враћа заједницу у нормалу и доноси крај рата и ослобођење, насупрот Господар Младеновој кући која је замрзнута у митском времену, проклета и изопштена. Испаштање грехова доводи до неочекиваног мира у духовном животу ликова. Лудило као замена за грех и живот у свету, показује Господара Младена као неискварено дете, које деље дрво правећи од њега Данку и више никоме не може да учини зло. Мистично спајање, попут Николиног и Бранкичиног „у висину, у чистину“, у овој Настасијевићевој драми огледа се кроз понављање тајне рођења – дељући ћерку у дрвету, Господар Младен говори: „сада она мене роди, сад ја њу [...] свака ова у Младена улази – у Младена браћо, на пупак – ту, ту!... Данка мора назад у Младена!... [...] Расте она у Младену, Младен се смањује у њој!“<sup>103</sup> Коначна замена улога, преображај ћерке у родитеља и родитеља у децу изазива магијско стапање породице у једно, у *матерње*. Оно брише разлике међу њима и обесмишљава лична имена, када су се зближили тако што су „смождили једно друго у рођеном у своме“<sup>104</sup>. Данкина доброта којом је испуљивала очеве грехе, створила је од ње пре-времено седу девојку, која као да је на овом свету од искона да би, као некакав анти-Мефисто „добротом зло доносила“: „А могло је и да се родиш седа... Онда рођењем већ, па би се испурила.“<sup>105</sup> Освета Младену

изједначава се са жаљењем за Данком, што, и на самом крају *Господар Младенове кћери*, потврђује неодољивост оца и ћерке.

## 5. ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Инцест представља значајно чвориште у драмском опусу Момчила Настасијевића, где се тематизује у четири од пет драма овог аутора. Овај мотив се показао као идеалан за приказивање унутрашњих сукоба унутар јединке, човековог живота на ивици преступа, истовременог задовољења Ероса и Танатоса, али и потраге за *матерњом мелодијом*. У инцесту се читава потреба за испуњењем деструктивне жудње упркос неминовној пропасти и сазнању да се свет мора вратити у стање хармоније а преступник уништити, док о њему можемо говорити и као нужној, судбинској казни којом се испуљује (пра)родитељски грех. Мотив инцеста у европској књижевности можемо пратити од мита о Едипу, преко енглеске ренесансне трагедије Џона Форда *Шмета што је курва* (*'Tis Pity She's a Whore*), до чувеног романа *Путник и месечина* (*Utaz és holdvilág*, 1937) мађарског писца Антала Серба и Маркесове и Љосине прозе. Настасијевићеве драме приказују родоскрвни грех начињен у незнању, против ког је борба немогућа и унапред осујећена природом и фатумом грешника. Односи између брата и сестре у *Међулушком благу*, *Недозванима* и *Вечитој славини*, као и оца и ћерке у *Господар Младеновој кћери*, представљају архетип који се преображава у естетски концепт неопходан да би се створила драма која одговара развојном луку наше књижевности, и природно се надовезује на српску народну традицију, којој се Настасијевић враћа да би у њој пронашао *матерњу мелодију*. Немогућност да се одупру судбини и (метафизичком) инцесту доводи до пропасти ликове, носиоце *калокагатије*, доброте и лепоте, који испаштају због наслеђених грехова, силништва, превара, разбојништава, убистава, које су чинили њихови очеви. Њихово рођење представља стварање Евине јабуке, која тражи своју половину, најчешће (симболичког) близанца или неког другог члана породице,

<sup>103</sup> Исто, 114.

<sup>104</sup> Исто, 113.

<sup>105</sup> Исто, 115.

носиоца исте кривице у крви, с којим ће заједно страдати у изолацији, лудилу или смрти.

## ЛИТЕРАТУРА

Bandić, Dušan. *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*. Beograd: BIGZ, 1980.

Белић, Бојан. „Георг Тракл – странац на земљи“. У: Георг Тракл, *Земља сна*, Београд: Службени гласник, 2014.

Bradić, Stevan. „Figura sestre u Traklovom pesništvu“. *Časopis Rizom*, objavljeno 13.4.2020. <http://rizom.rs/2020/04/13/figura-sestre-u-traklovom-pesnistvu/>. Pristupljeno 3.8.2023.

Вучковић, Радован. *Модерна драма*. Београд: Службени гласник, 2014.

Gordić Petković, Vladislava. „Živi snovi i mrtvi čvorovi: dramska topografija Marije Karaklajić“. У: Marija Karaklajić. *Lice od stakla*. Beograd: Arhipelag, 2021, 221–227.

Карановић, Зоја. „Братско-сестрински инцест између хијерогамије и родоскрвног греха: на примеру песама које певају о намери цара Стефана да се ожени сестром“. *Књижевна историја* 118 (2002): 293–305.

Marino, Adrijan. *Poetika avangarde: avangardne estetske tendencije*. Prevele Mira Vuković i Vera Ilijin. Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 1998.

Милосављевић, Петар. *Поетика Момчила Настасијевића*. Нови Сад: Матица српска, 1978.

Настасијевић, Момчило. *Седам лирских кругова: песме*. Изабрао и предговор написао Васко Попа. Београд: Просвета, 1968.

Настасијевић, Момчило. *Драме*. Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић“, 2019.

Настасијевић, Момчило. *Изабрани есеји*. Београд: Порталибрис, 2020.

Настасијевић, Момчило. *Музичке драме*. Београд: Порталибрис, 2021.

Поповић, Емилија. *Мотив инцеста у драмском стваралаштву Момчила Настасијевића*. Необјављени мастер рад одбрањен на Филозофском факултету у Новом Саду 2020. године. [http://remaster.ff.uns](http://remaster.ff.uns.ac.rs/?rad=f2afe738d945dbdb8b3e4abe223a4eb5)

[ac.rs/?rad=f2afe738d945dbdb8b3e4abe223a4eb5](http://ac.rs/?rad=f2afe738d945dbdb8b3e4abe223a4eb5). Приступљено 3. 8. 2023.

Секулић, Исидора. *Из домаћих књижевности I*. Београд: Југославијапублик – Вук Караџић, 1985.

*Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић. Превели Радмила Мечанин, Љубинко Раденковић и Александар Лома. Београд: Zepeter Book World, 2001.

Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пјесме: Књига друга, у којој су пјесме јуначке најстарије*. Беч: Штампарија Јерменског манастира, 1845.

*Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића: књига пета – особите пјесме и поскочице*. Приредили Живомир Младеновић и Владан Недић. Београд: Одељење језика и књижевности САНУ, 1974.

Стојановић Пантовић, Бојана. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска, 1998.

Стојановић Пантовић, Бојана. *Чист облик екстазе*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2019.

Тракл, Георг. *Изабране песме*. Предео и одабрао Бранимир Живојиновић. Београд: Српска књижевна задруга, 1990.

Тракл, Георг. *Земља сна*. Предео и приредио Бојан Белић. Београд: Службени гласник, 2014.

Trakl, Georg. „Grodek“. Prepevao Vladislav Kušan. Dostupno na: <https://nomad.ba/trakl-grodek>. Pristupljeno 3. 8. 2023.

Фрајнд, Марта. *Песници у позоришту: погледи на српску међуратну драму*. Београд: Службени гласник, 2019.

Хамовић, Драган. „Развој Настасијевићеве лирске поетике и његове музичке драме“. У *Момчило Настасијевић магновења и одјаци: зборник радова*, приредио Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност – Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић“, 2015.

Hodel, Robert. *Raskršća književnog juga (Od Dositeja do Mihailovića)*. Poglavlje prevela Olga Stojanović Fréchette. Beograd: Filološki fakultet – Institut za književnost i umetnost – Čigoja štampa, 2014.

Cvetković, Kosara. *Čitanje (ne)sceničnosti dramskih tekstova Momčila Nastasijevića*. Beograd: Univerzitet umetnosti. Neobjavljena doktorska disertacija odbranjena na Univerzitetu umetnosti u Beogradu 2017. godine. <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/10241>. Pristupljeno 6. 8. 2023.

### THE THEMATIZATION OF INCEST IN THE DRAMATIC WORKS OF MOMČILO NASTASIJEVIĆ

*Abstract:* This paper presents an analysis of the dramatic oeuvre of Momčilo Nastasijević, his four plays that thematize incest as an archetype that is transformed into an aesthetic concept, necessary to create a modern drama that corresponds to the Serbian folk tradition, but also to the European literature of Nastasijević's time. The interpretation of the dramas *The Treasure of Međulužje* (1923), *At "The Eternal Tap"* (1936), *Unredeemable* (1924; 1930) and *Lord-Mladen's Daughter* (1931) is given in a

comparative perspective, which indicates the wider importance of Nastasijević as a playwright of the Serbian and European interwar period. In the introductory part of the paper, we showed Nastasijević's views on dramatic literature written in Serbia at the beginning of the 20th century, as well as the concept of *maternal melody* applied to the author's dramatic work. We also presented the position of incest within Nastasijević's poetic, prose and dramatic work. The first part of the analysis of Nastasijević's dramatic oeuvre is devoted to the interpretation of the play *The Treasure of Međulužje* in the context of folklore and modern literary influences, followed by a comparative analysis of the motif of brother-sister incest in Trakl's poetry and Nastasijević's play *At "The Eternal Tap"*. The last part of this paper is dedicated to the thematization of incest in two of Nastasijević's plays from modern life.

*Key words:* Momčilo Nastasijević, Serbian modern drama, Serbian 20th century literature, incest, traditional culture, comparative studies.



Светислав Јованов

# СУБЈЕКАТ ИЛИ ПУСТОЛОВИНА СЕЋАЊА

Модернизам у Центрифугалном играчу Тодора Манојловића

*Сажетак:* Предмет овог рада је драма Тодора Манојловића *Центрифугални играч* (1930), парадигматско дело српског модернизма, у којој се – кроз неоромантичну сторију о сусрету кабаретског играча Била с министарском кћерком Лилиан – показује суочавање већ распопућене, „децентриране“ свести главног јунака, са светом у којем нестају границе између стварности и илузије. Као прво, анализа опсесивног мотива „пустоловне љубави“ указује на узалудну тежњу модернистичког драмског субјекта да се поистовети са спољашњим светом. Поред тога, разматрање игре лажних или привидних идентитета главних ликова открива процес током којег двосмислена самоспознаја замењује спознају света. Најзад, анализа односа линеарно-циклично (на нивоу заплета), као и релације летење-играње (на нивоу метафоре), показује да је *Центрифугални играч* драма у којој се и сам модернистички поступак „децентрирања“ субјекта и дереализације света доводе у питање стратегијом сећања као новим и аутентичним драмским принципом.

*Кључне речи:* пустоловина, модернизам, распопућеност, илузија, летење, играч, сећање.

Дело Тодора Манојловића *Центрифугални играч* представља репрезентативни пример модернизма у српској драми. Појава ове Манојловићеве „мистерије у четири чина“ 1930. године радикално мења дотад претежно реалистички (натуралистички) пејзаж српске драме и позоришта, уводећи у њега на велика врата одлике актуелног европског „високог модернизма“. Елементи одређених модернистичких струја присутни су, додуше, већ у два српска драмама из прве половине двадесетих година: док је у *Маски* Милоша Црњанског (1918–1923) уочљив утицај симболизма (особито у карактеризацији ликова), у комаду Живојина Вукадиновића *Невероватни цилиндер Њ. В. краља Кристијана* (1923) се, поред симболистичких тонова, могу открити и елементи експресионизма. Међутим, Тодор Манојловић, песник, ликовни и позоришни критичар и есејист, чија се ауторска позиција у историји српске књижевности обично оцењује као „умерени модернизам“<sup>1</sup>, драмом *Центрифугални играч* превазилази ниво парцијалног

Светислав Јованов  
svetislavjovanov.iti@gmail.com

Оригинални научни рад  
Примљено: 6. 5. 2024.  
Прихваћено: 4. 6. 2024.

<sup>1</sup>Jovan Deretić, *Istorija srpske književnosti*, (Beograd: Nolit, 1983), 129.



Тодор Манојловић, *Центрифугални играч*, режија Јуриј Ракин, Народно позориште у Београду, 1930. Милорад Душановић као Секретар и Деса Дугалић као Лилијана

усвајања елемената појединих начела модернизма. Полазећи од мелодрамске основе – заплета о неоствареној љубави између барског играча Била и министарске кћерке Лилиан – Манојловић промовише теме и методе који се могу сматрати темељним одликама једне опште модернистичке поетике.

### ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ И РЕЦЕПЦИЈА

Ерудитско образовање и космополитска настројеност омогућили су Манојловићу да стекне широк увид у кључне иновативне токове европске уметности с почетка 20. века. Током студија у Минхену (1910–1911) и Базелу (1912), као и за време дужих боравака у Риму (1914–1916) и Фиренци (1918–1919) Манојловић је, између осталог, имао прилике да се подробно упозна са основним тековинама модернистичког драмског наслеђа, од касних Стриндбергових дела до експресионизма. При томе, како показује концепција *Центрифугалног играча*, на формирање његовог

драмског рукописа пресудно су утицали елементи такозваног трећег модернистичког таласа, то јест „модернизма великих демијурга и пророка“<sup>2</sup>, међу којима најистакнутије место заузима драмски опус Луиђија Пирандела.

Управо због овакве превратничке оријентације, *Центрифугални играч* је приликом свог сценског појављивања наишао на противречан пријем у тадашњим позоришним и књижевним круговима. Чињеница да су, након премијере, 3. јануара 1930. године у београдском Народном позоришту (у режији Јурија Љвовича Ракина), уследила извођења *Центрифугалног играча* 14. септембра исте године у Сарајеву (режија Емил Надворник), а потом и 1. октобра у Новом Саду (Новосадско-осјечко позориште, режија Виктор Старчић), потврђује да су тадашњи позоришни ствараоци инстинктивно препознавали литерарну аутентичност и сценску атрактивност Манојловићеве драме. С друге стране, критичар Милан

<sup>2</sup> Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, (Durham: Duke University Press, 1990), 305.

Богдановић, премда прецизно лоцира један од аспеката *Центрифугалног играча* као сукоб „императива о апсолутној личној слободи“ и „љубави за жену“, не успева да доследно протумачи целину Манојловићеве модернистичке оријентације. Према Богдановићу, у основи ове драме лежи „једна чисто поетска, илузионистичка и идеалистичка, концепција, и као таква је у сваком погледу успела.“<sup>3</sup> Другу карактеристичну реакцију налазимо у критичком осврту Драгана Алексића, утемељитеља српског дадаизма, који констатује како *Центрифугални играч* представља „неоромантични израз необичне боје и сјајног темперамента“<sup>4</sup>. Већ из ових коментара се може закључити како тадашња српска критика, без обзира на начелне похвале упућене литерарним вредностима Манојловићевог дела, није успела да на одговарајући аналитички начин сагледа формалне и значењске основе његове драмске инвативности и аутентичности.

Што се тиче савремене рецепције овог комада, остварен је видљив, иако релативно спор напредак у тумачењу ове драме. Мирјана Миоциновић пионирски отвара ново интерпретативно поље тиме што се усредсређује на начелну, жанровску димензију, проналазећи у *Центрифугалном играчу* „меланхолични тон, дискретну сентименталност и контролисану патетику“<sup>5</sup>. За нијансу је детаљније становиште Иване Игњатов-Поповић, која у Манојловићевом делу идентификује одређене одлике експресионистичке драме, и то углавном на плану употребе времена, као и карактеризације главних ликова. Наиме, ова ауторка аргументовано уочава у Манојловићевом концепту присуство „експресионистичке потребе да се време и простор превазиђу“, као и „болну подвојеност“ главног лика, карактеристичну за „експресионистич-

ки субјект.“<sup>6</sup> Таква ситуација представља, барем што се тиче Манојловићевог драмског опуса, очигледан доказ како је „авантура разоткривања“ његовог дела „још увек ближе почетку него завршетку подухвата“.<sup>7</sup> Стога је, како због потребе за превредновањем положаја и историјског утицаја Манојловићеве најпознатије драме, тако и због њене потенцијалне сценске актуелности, крајње сврсисходно отпочети разматрање *Центрифугалног играча*, узимајући у обзир *целовитост модернистичког искуства* које је у овој драми предочено.

## КОНЦЕПТ И МЕЛОДРАМСКА ОСНОВА

У уобличавању своје драмске мистерије, Манојловић се ослања на темељне премисе поменутог искуства. Реч је првенствено о неизлечивом расцепу између драмске индивидуе и света који је окружује, релацији коју теоретичари модернизма најчешће означавају као „субјект-објект искривљење“<sup>8</sup>. На значењском плану, из такве релације произлазе две незаобилазне одлике опште модернистичке поетике: с једне стране, могућност спознаје света (и самоостварења главног протагонисте у том свету) бива доведена у питање, док се сам протагонист појављује као особа лишена целовитог и аутономног идентитета. У погледу драмског поступка, основну одлику модернистичког наратива представља тежња ка фрагментацији и разградњи драмске форме – или барем ка ироничном парафразирању устаљених формалних конвенција. Пошавши од ових премиса, Манојловић их прилагођава свом драмском концепту, стављајући у центар пажње однос између тежње за пустиоловином (као слободом) и чежње за љубављу (као испуњењем).

<sup>3</sup> Милан Богдановић, „Тодор Манојловић: Центрифугални играч“, у *Критичари и писци о Тодору Манојловићу*, приредио Михајло Пантић (Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 2001), 31.

<sup>4</sup> Драган Алексић, „Романтични Центрифугални играч“, у *Критичари и писци о Тодору Манојловићу*, 277.

<sup>5</sup> Мирјана Миоциновић, „Поговор“, у *Драма између два рата* (уредила Мирјана Миоциновић), (Београд: Нолит, Младинска књига: Љубљана, 1987), 23.

<sup>6</sup> Ивана Игњатов-Поповић, *Ликови у српској експресионистичкој драми*, (Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009), 113–154.

<sup>7</sup> Jasna Jovanov, „Todor Manojlović: građanin sveta“, у: *Todor Manojlović – građanin sveta* (уредила Јасна Јованов), (Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2008), 5.

<sup>8</sup> Elin Diamond, „Modernity's Drama“, у *Modern Drama: Defining the Field*, ed. by Paul Knowles, William B. Worthen, Joanne Tompkins (Toronto: University of Toronto Press, 2003), 10.





Тодор Манојловић, *Центрифугални играч*, режија Јуриј Ракитин, Народно позориште у Београду, 1930. Деса Дугалић као Лилијана и Владета Драгутиновић као Бил

Основу за овако постављен сукоб у *Центрифугалном играчу* представља заплет који несумњиво поседује карактеристике мелодраме, жанра за који су карактеристични, како наводи Џејмс Л. Смит, не само „екстремни сукоби који доводе до екстремних последица“ него и „форма која супротставља неподељеног протагонисту спољашњем непријатељу.“<sup>9</sup> Одабир таквог полазишта следи манир најзначајнијих комада Луиђија Пирандела, с обзиром на то да, рецимо, и заплет његових *Шест лица траже писца* има евидентну мелодрамску основу. У амбијенту отменијег морског летовалишта рађа се љубав између Била, повратника из рата, сањара и луталице а тренутно барског играча и Лилиан, импулсивне и слободоумне министарске кћерке. У почетку привучена неконвенционалношћу Биловог занимања (које је за њега самог тек врста предаха између двају пустоловина), а потом очарана његовим причама о „великом свету“,

и коначно заљубљена у играчеву слободоумну и племениту природу, Лилиан тражи од овога да је поведе са собом када буде пошао у нова лутања. Премда настоји да девојци укаже не само на чари већ и на ограничења пустоловног живота, Бил, попуштајући пред снагом сопствених осећања, проводи с Лилианом једну бурну љубавну ноћ. Међутим, снага девојчине љубави, као и (неочекивано) задобијена наклоност Министра, њеног оца, само додатно компликују јунакову ситуацију. Пошто га управо несебичност и чистота осећања према Лилиан спречавају да поведе девојку у неизвесности луталачког живота, Бил се суочава с болном дилемом: препуштање љубави би значило коначно одрицање од пустоловине а тиме и од самосталности и слободе, док би одлазак у нова лутања, а без Лилиан, захтевао жртвовање љубави и растанак. Опредељујући се за друго решење, Бил полази у нову пустоловину авионом свог старог сапутника Олега, док Лилиани преостаје живот испуњен успоменама.

<sup>9</sup> Džejms L. Smit, „Priroda melodrame“, превео Сава Ракић, у *Теорија драмских жанрова*, избор, предговор и редакција Светислав Јованов (Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2015), 310.

## ИНДИВИДУА И СВЕТ: ПОИСТОВЕЋЕЊЕ КРОЗ ПАТЊУ

Мелодрамска интонација заплета ни издалека, међутим, не исцрпљује основна значења Манојловићевог комада. Она представља, наиме, тек делотворну потку на темељу које се, кроз сложену карактеризацију ликова и вишеслојан, често симболима богат дијалог, развија основна проблематика *Центрифугалног играча* као варијанта „модернистичке парадигме“: суочавање јунака чији је идентитет већ распулоћен, „децентриран“, са светом у којем нестају границе између стварности и илузије. У првој фази тог суочавања, обоје главних протагониста деле на одређен начин уверење како се истински идентитет може пронаћи једино кроз пустоловину – као идеалан вид поистовећивања са целином спољног света. Тему отвара Лилиана, незадовољна досадом и сивилом и модерног малограђанског живота, али и привучена неконвенционалношћу Биллове појаве:

ЛИЛИАНА: Толико бих волела да одем једном и ја у свет... без пратње, без комфора, без надзора... онако сасвим сама и слободна! Да бих познала прави свет, прави живот. Ово овде није ништа: све намештено, блутаво, лажно...

Будући да је Биллов тренутни боравак у морском летовалишту у својству барског играча само, како он каже, тек интермецо „између оног што је било и оног што ће бити“, Лилианина чежња буди код њега сећање на вредности пустоловног живота:

БИЛ: Скитања, лутања бескрајна, утварна: шуме, пољане, планине, изгубљена незнана села, жетве, косидбе, купања у летњим рекама, ноћишта под јесењим звезданим небом, под росом и лепршом ноћних птица, уз цвркулт попаца, уз урлање курјака...

Да пустоловни живот ипак није без недостатака, указује Билова опаска која следи убрзо након овог, готово манифестног исказа. Уједно, том опаском се делимично разјашњавају и разлози који су проузроковали јунаков тренутни статус:

БИЛ: Почео сам на крају да личим већ и самом себи на неку ноћну птицу или курјака и пресекао сам чаролију, вратио сам се у дан – за кратко време само! – и ушао сам у ову вашу свакидашњу вртешку да бих ода-

хнуо мало од оног мог великог пијанства.

Пошто је указао на могућност засићења пустоловином, Бил јој овде ипак даје предност, ставом који варира једну од темељних модернистичких замерки новом, све доминантнијем урбаном свету технологије и тржишта.<sup>10</sup> Луталачки живот обећава кретање, различитост и слободу, док (мало)грађанска свакидашњица – у којој и сам тренутно борави – значи статичност, једноличност, речју – вечно враћање истог. Убедљивост којом Бил предочава ову разлику само ће оснажити Лилианину жељу за прекорачењем конвенција:

БИЛ: Вртешка или долап. Окреће се у круг, стално око истог центра, банално, глупо. – Али ускоро ћу опет искочити и предаћу се поново оном великом замаху.

ЛИЛИАНА: Хтела бих и ја да искочим из тих очајних кочија, да излетим – центрифугално! – из тог блештавог и блесавог зачараног круга.

Без обзира на дивљење Лилианином идеалистичком бунту, главни јунак настоји да је одврати од исказане намере, опомињући је како за „центрифугално излетање из круга“, то јест за ослобођење посредством пустоловине, није довољна само чежња. Ако – као што показује и његов пример – непрестано истрајавање у пустоловини „без предаха“ није једноставан задатак, далеко теже је само *улажење у пустоловину*, у гранични простор којим владају „луде силе“. Да би се остварио „центрифугални скок“ кроз тај простор, који може одвести у пропаст, потребан је елеменат који далеко превазилази сањарску чежњу – а то је патња:

ЛИЛИАН: Зар баш треба претходно и да се пати?

БИЛ: Треба. Патња ствара у нама ону центрифугалну силу којом се ослобађамо из вртешке... Па још и онда спопадне нас нека кукавичка носталгија... Још нисмо зрели, још нисмо прекаљени!

У овом тренутку аутор делотворно прибегава својеврсном тематском „згушњавању“: наиме, он предочава да се Лилианина чежња за пустоловином не заснива само на начелном одупирању конвенцијама свакодневице:

ЛИЛИАНА (нагло): Ни нас двоје заједно?

<sup>10</sup> Fredric Jameson, *Нав. дело*, 304.





Тодор Манојловић, *Центрифугални играч*, режија Јуриј Ракитин, Народно позориште у Београду, 1930.  
Милорад Гавриловић као Министар, Сава Тодоровић као Саветник, Милорад Душановић као Секретар

БИЛ (изненађен): Нас двоје?!

ЛИЛИАНА: Барем један други, нови вртлог! Само не ово данашње!

БИЛ (тргне се): Госпођице Лилиана, иде ваш отац и његово друштво. Морамо се растати...

Бил, међутим, не окончава овако нагло први сусрет с министровом кћерком због наилаaska њеног оца, већ зато што наслуђује како је Лилианина спремност на „центрифугални скок“ само друга страна једног далеко „опаснијег“ осећања – заљубљености, коју су подстакле управо његове приче о пустоловинама. У Лилианиним очима пак чежња за пустоловином и заљубљеност у Била нису само прости синоними: за њу је, барем на почетку, *љубав једино и могућа као пустоловина*. Међутим, далеко значајније за целину призора је артикулисање патње као незаобилазног услова слободе и спознаје: на тај начин аутор сугерише да се и узроци људских ограничења, али и искушења индивидуалне слободе крију и у спољашњем – оном малограђанском као и у оном пустоловном – свету, и у самом појединцу.

## ИНДИВИДУА ИЛИ СВЕТ: РАСПОЛУЂЕНОСТ И ДВОСМИСЛЕНОСТ

Разапет између намере да одврати Лилиан од њених пустоловних, а поготово љубавничких тежњи, и нејасних осећања које је она у њему самом подстакла, Бил прихвата девојчин предлог да се поново сретну, како би јој, по њеном схватању, подробније описао своја лутања. Испоставља се како је прави разлог овог прихватања – Билова потреба да преиспита сопствено уверење у вредности пустоловног живота, које је у том часу озбиљно уздрмано. Није реч само о пуком засићењу већ о кризи која је, према Билевим речима, отпочела оног тренутка када је јунак, по цену растанка с ратним другом Олегом, направио предах, привремено одустајући од својих лутања:

ЛИЛИАН (гледа га зачуђено): Како, њега, пријатеља који је хтео да вас поведе ка слободи?

БИЛ: Пустио сам га – нисам могао друкчије... слобода ме више није дражила, тј. пошто сам је већ имао ионако...



Тодор Манојловић, Центрифугални играч, режија Јуриј Ракин, Народно позориште у Београду, 1930. Деса Дугалић као Лилијана и Владета Драгутиновић као Бил

Након многобројних путовања и неизбежних предаха, јунак, захваљујући Лилианином подстицају, први пут пред самим собом обзнањује сумњу у сврсисходност пустоловине. Јер опредељењем за слободоумност необавезног, луталачког живљења, он очигледно није успео да превазиђе суштинске узроке сопствене располућености и незадовољства, то јест да досегне унутрашњу слободу и смирење. Насупрот томе, препуштање љубавном заносу постаје све привлачније, пошто Лилианин „центрифугални скок“ поново добија неочекивани смер. Схватајући како Бил евидентно одбија да је поведе са собом у „велики свет“, она се одлучује да га, безрезервно понудом своје љубави, задржи у свету грађанске свакодневице:

ЛИЛИАНА: Ништа вас не може задржати?... И онда је Олег дошао био по вас, па ипак вас је нешто или неко задржао... О, реците ми то, одајте ми чаробну реч која вас зауставља!

БИЛ: Нема ту никакве чаробне речи! – То су биле детињарије. Данас сам човек и знам шта имам да чиним.

Јунаков покушај да и девојку и себе увери у своју новостечену унутрашњу равнотежу показује се – барем привремено – као декларативан гест: Лилианина спремност да жртвује чак и чежњу за пустоловином како би задобила његову љубав, успева да уклони код Била и последњу препреку испољавању сопствених осећања. Испоставља се, међутим, да ни грчевит и кратак загрљај који следи ипак није путоказ према идиличном (мелодрамском) складу већ нови симптом унутрашњих напетости код обеју главних актера.

Док у Биловом случају дилема у погледу пустоловине обухвата и спознајну противречност између слободе и смисла, код Лилиане је реч о претежно емоционалној подвојености између слободе и љубави. Без обзира на ове разлике у нивоу, реч је о јединственом расцепу који аутор успева да, посредством „љубавничког дискурса“, претвори у окосницу драмског сукоба. Појављујући се као главни актери тог расцепа, Бил и Лилиана несумњиво показују једну од битних особина модернистичких ликова, коју Мајкл Голдман назива „опседнутост осећањем да су лишени животне радости, штавише, и самог живота“.<sup>11</sup>

А ову животну радост главни јунак је покушао да открије с обе стране конвенција, као што показује његов разговор са Олегом, пријатељем који је недавно пристигао, с намером да га поведе у нова лутања. Суочивши се коначно са свим аспектима избора пред којим се налази – лутање или останак, пустоловина или конвенција, слобода или љубав – Бил мора покушати да га разреши начелно, на свим нивоима – и то најпре сам пред собом. Сусрет с Олегом представља идеалну прилику за то јер има концептуални значај монолога: наиме, тренутак Олеговог појављивања и сам ток разговора, с једне, као и чињеница да Биловог „пријатеља“ срећемо, поред овога, у још само једном важном призору (сцени с Госпођом), и то поново као споредног саговорника у концептуалној расправи, потврђује убедљивост тврдње Иване Игњатов-

<sup>11</sup> Michael Goldman, „The Ghost of Joy: Reflections on Romanticism and the Forms of Modern Drama“, у *Romantic and Modern: Re-evaluations of Literary Tradition*, ed. Gideon Bornstein (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1977), 54.



Поповић, да је „Олег – Билово друго Ја.“<sup>12</sup>

У настојању да свом сапутнику из пустоловине – или свом алтер егу – објасни околности услед којих се нашао у отменом морском летовалишту, Бил пружа, у завршници своје исповести, детаљну представу искушења која вребају скептичног, слободоумног и осетљивог појединца у растућој „џунгли цивилизације“:

БИЛ: ... Вароши су почеле да ме привлаче, да ме драже. Опијале су ме својом наказношћу – и обузела ме је луда жеља да продрем у све њине мрачне и блештаве тајне.

Претпостављајући – знајући! – да се ове „тајне“ највећим делом испољавају као његове сопствене унутрашње противречности, јунак ипак није могао а да их не истражи и доживи. Јер противречност јесте елемент који и њега покреће – не само на спознајном већ и на емоционалном и чулном нивоу:

БИЛ: О, знао сам ја већ унапред да је то све само ропство, беда и срамота: па ипак, морао сам... да осетим све на свом телу, на својој кожи. Препустио сам се таласу и авантури градова, постао сам улична скитница... и у најкрвавијој беди заносио сам се, хранио сам се, тако рећи, сликама, представама најбеснијег и најбезумнијег раскоша.... Гутао сам очима тај сјајни, накинђурени и бездушни свет који се, уз сулуду негерску музику и тутњаву аутомобила, вртео као у неком вечитом карневалу. И жудео сам лудачки да се ухватим и ја у њихово коло. Нарочито са њиховим женама, тим тананим, блештавим, опојним и отровним цвећем... Међутим, био сам без хлеба, без одела, без крова и гоњен као псето или разбојник.

Преосетљивост и сумња ипак помажу јунаку да – превазилазећи чулни и емоционални ниво доживљаја – критички сагледа „карневал“ модерног друштва: другим речима, да увиди немогућност проналажења истинског личног идентитета у његовим оквирима. Преузевши од случајног познаника професију и ангажман барског играча, он најзад бежи из „вртлога“ градова. Али уместо „дивљег мора“, то јест обновљеног укуса пустоловне слободе, у отменом летовалишту проналази исту конвенционалну „вр-

<sup>12</sup> Ивана Игњатов-Поповић, *Нав. дело*, 146.



Тодор Манојловић, Центрифугални играч, режија Јуриј Ракин, Народно позориште у Београду, 1930. Деса Дугалић као Лилијана и Милорад Гавриловић као Министар

тешку“, на којој је осуђен да буде „роб и ругло“.

На овој тачки, међутим, морамо се вратити корак „уназад“, уводном сегменту разговора с Олегом, у којем се – као поента објашњења раније пружених Лилијани – коначно откривају начелни разлози Биловог незадовољства пустоловином. Узроци јунаковог „цивилизацијског интермеца“ не леже само у жељи да се упознају сјај и беда урбаног карневала већ, првенствено, у спознаји да се првобитни свет пустоловне слободе *суштински изменио*:

БИЛ: ... Оних фантастичних шума и утварних равница кроз које смо се некада нас двојица пробијали нема више... То је све нестало. Данас је свет свуда исти – и у најскривенијој колиби, и у најдаљој дивљини осећаш још увек загушљиви, отровни дах вароши и гвоздени закон и поредак ових људи овде!

У јунаковој визури, дакле, лажни живот у „вртлогу“ и „вртешки“ модерног, конвенционалног друштва није ништа бесмисленији од јалове слободе пустоловног живота која окончава у „пијанству“. Сугеришући да је модерна цивилизација „прогутала“ пустоловину, свдећи је на један од безбројних тржишних произ-

вода који служе поробљавању слободне индивидуе, Манојловић на самосвојан начин предочава спознајни ћорсокак европског драмског модернизма. Узроци ове катастрофе, према аутору *Центрифугалног играча*, ни у ком случају нису само спољашњи, како показује и самооптужба којом Бил пропраћа дистанцирање од пустоловине:

БИЛ: ... Моје бесциљно лутање учинило ми се једна глупа литерарна авантура из доба сеобе народа...

Чињеница да, упркос овом суочавању с нестварношћу сопствених тежњи, Бил још једанпут показује жељу да у друштву с Олегом потражи нова „бескрајна дивља поља“, потврђује, између осталог, ауторову оригиналност у примени метода карактеризације, зачетог у *Три сестре*, комаду једног од „великих демијурга“ модернизма, Чехова: „Средишњи положај Ја и његове потребе показују се [за Ирину] као највећа препрека испуњењу њених чежњи за „истинским, дивним животом.“<sup>13</sup>

Показујући процес посредством којег се тежња индивидуе за спознајом света претвара у *двосмислену самоспознају*, Манојловић уобличава поменути „средишњи положај“ као поприште своје основне драмске дилеме: *да ли је стварност проблематична и неспознатљива зато што је драмски лик као индивидуа непотпун и располућен – или је обрнуто?*

## ИНДИВИДУА ИЗВАН СВЕТА: ИДЕНТИТЕТ И ИЛУЗИЈА

Први, емотивно најубедљивији одговор на ово питање Билу и нама пружа Лилиана. Не знајући како да одоли снази њене љубави (али и сопственим осећањима), Бил покушава да своје недавно исказане недоумице и слабости употреби као средство манипулације. Како девојка у први мах одбија да њихову – очигледно, обострану – љубав сведе на „лепу успомену“, јунак проглашава и сопствене приче о пустоловинама у „великом свету“ за измишљотине и лажи:

БИЛ: Ја никада нисам био заробљеник, нисам бежао из логора, нисам лутао по неким тајанственим –

непостојећим! – шумама и планинама... Ја сам, стварно и одувек, тај кога представљам овде: паркетски играч... Опростите што сам одглумио оног романтичног јунака-пустолова кога сте желели да видите и чујете. Представа је сада свршена...

Опхрван сумњом да су и свет конвенција и свет пустоловине подједнако илузорни, Бил настоји да, у Лилианиним очима, чак и читав сопствени живот деградира као илузију и фалсификат. У Лилиани је, међутим, сазрео тренутак за радикални обрт приоритета: пошто је спознала да је љубав према Билу оно што је ослобађа и пружа јој смисао, за њу је и *пустоловина постала могућа једино као љубав*:

ЛИЛИАНА: ... Шта мари да ли сте ви сада рекли истину или нисте... Ви кажете да нисте никада прошли кроз оне пустоловине, али оне су у вама!

Штавише, снага девојчаних осећања успева да, барем привремено, пробуди код Била уверење како је љубав остварива у међупростору: изван пустоловне слободе, али и цивилизацијске конвенције. Тиме се наговештава могућност да располућени појединац може остварити целовити идентитет – другим речима, постати истински Играч – ако (ипак) прихвати ту љубав, као једину истиниту од свих игара (илузија):

ЛИЛИАНА: Бил! видиш ипак није измишљотина, није утвара; ово је та романтична шума, шума наше љубави!... Ухвати ме, твоја сам!

За Била је поменуто уверење довољно да проведе са Лилиан једну страсну љубавничку ноћ у шуми, привремено прекорачујући границе обеју супротстављених стварности. Наредни одговор, који му приређује свет грађанске цивилизације, за бунтовника и пустолова Била представља неочекивано искушење. Када министар, Лилианин отац, импресиониран јунаковом искреношћу и несебичношћу, исказује своју наклоност и даје – иако прећутно и невољно – одобрење њиховој вези, Бил се одлучује да устукне. Остати са Лилиан значило би не само прихватити одговорност сложенију од шетње „романтичном шумом“ него и помирити се са спознајом да један од супротстављених светова – свет модерног грађанског друштва – није сасвим лишен смисла и слободе.

За разлику од лика Лилиан, конципираног тако да

<sup>13</sup> Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, (London and New York: Routledge, 2002), 259.

живи и трага упркос унутрашњим кризама и сумњама, Манојловић гради свог „паркетског играча“ отворено следећи Пиранделову стратегију театрализма, коју, по Елинор Фукс, пре свега одликује „способност да одржава два или више нивоа стварности у двосмисленој напетости“<sup>14</sup>. Бил је, дакле, уобличен тако да опстаје управо захваљујући тој располућености и двосмисленој напетости. Тако, у четвртом и последњем сусрету са Лилианом, он својој већ познатој аргументацији о неспојивости пустоловине (и приче о њој) са љубављу даје нови смер:

БИЛ: ... Ти си заволела пустоловског отпадника, одметника онога света... заволела си неукротљиву скитницу баснословних далеких шума и ливада... заволела си фантастичног играча који се смелим залетом издваја из општег свакидашњег вртлога...

ЛИЛИАНА: Да, њега!... њега!...

БИЛ: Тако је, али – разуми! – он је несталан, он одлази, он ишчезава! – Јер кад би био сталан и остао, он не би био више тај који је: сва његова чар, његов бунт, његово пустоловство, његове шуме и пољане, његова света страст и љубав – све би се то одједном расплинуло као један прелепи вечерњи облак и остао би за њима само један безбојан бедан човек...

Интуитивно поимајући да Лилиана није спремна да одустане од апсолутног захтева своје љубави – чак и ако она није ништа више од сна, илузије – Бил посеже за крајњим аргументом, нудећи јој друкчију врсту илузије као чистију и потпунију надокнаду (или барем уточиште):

ЛИЛИАНА: Мој сан!... мој сан!...

БИЛ: Нема јаднијега, наказнијега од оствареног сна, а нема дражег и живљега од успомене.

Будући да је сопствене емоције већ дефинисала с ону страну пустоловне „слободе“ и прагматичне „истине“, Лилиани не преостаје ништа друго осим да се помири са таквом понудом. Билов одлазак у Олеговом авиону не означава стога победу слободе над љубављу, већ неминовност да се *једна илузија замени другом*.

<sup>14</sup> Elinor Fuchs, *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996), 33.



Плакат праизведбе комада Тодора Манојловића  
*Центрифугални играч*, режија Јуриј Ракићин,  
Народно позориште у Београду, 3. 1. 1930.

## ИНДИВИДУА КАО СЕЋАЊЕ: ПОНАВЉАЊЕ ИЛИ ЛЕБДЕЊЕ

На први поглед, супротност између проблематичног света и подељеног појединца предочава се у *Центрифугалном играчу* као потпуна и непремостива: свет је непознатљив, индивидуа је трајно располућена (непотпуна). Билу преостаје привид слободе, ритуално понављање лутања; за Лилиану, хармонија сећања увек ће бити нарушавана преживљавањем трауме растанка – то јест управо оног догађаја *који само сећање чини могућим*. Да ли је онда, на нивоу целине, сваки „центрифугални искорак“ само узалу-



дан напор да се премости расцеп између илузије и стварности, расцеп из којег настају, како напомиње сам Манојловић у свом позном есеју о Пиранделу, „лебдеће, пловеће честице, глобуле које смо, на први површни поглед, склони да назовемо ‘извесностима’ или ‘реалностима’“?<sup>15</sup>

Што се тиче Била, одговор би могао да буде потврдан. Иако ишчезава из Лилианиног света у Олеговом авиону као „летач“, главни јунак суштински окончава као фигура бесконачног понављања, кружног кретања између полова привидне слободе и лажног реда. Отуда и његова професија „паркетског играча“ представља средишњу метафору комада: то није тек „пустоловно“ преузимање туђег идентитета него и наговештај узалудног осцилирања између лутања и предаха. Речју, метафора „лета у месту“, односно *лебдења*. Истовремено, оваквим значењско-фабулативним померањем Манојловић у одређеној мери одбацује спознајни парадокс модернизма, сугеришући да се двојство и располућеност *коју деле јунак и аутор* може превазићи једино тако „да се аниматор постави у тежиште марионете, другим речима, да он сам *заплеше*.“<sup>16</sup> У прилог томе говори и чињеница да Госпођа с црвеним сунцобраном – гошћа летовалишта која сањари о својим синовима, погинулим у недавном рату – говорећи пред још потресеном Лилианом о онима који су нас заувек напустили, овако закључује:

ГОСПОЂА С ЦРВЕНИМ СУНЦОБРАНОМ: Рећи ћу вам истину: није ни тако ужасно, колико то изгледа у првом тренутку, пошто они, стварно, и нису нестали! – Ви се чудите, али је тако! Они стално лебде негде тамо у висини...

Живот попут Биловог, који се своди на понављање фрагмената већ проживљених тренутака, безнадежнији је, али и далеко једноставнији од живота досуђеног Лилиани. Министрова кћерка постаје вла-

<sup>15</sup> Тодор Манојловић, „Луиђи Пирандело“, у *Нови књижевни сајам*, приредио Михајло Пантић (Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 1997), 289.

<sup>16</sup> Hajnrh Klajst, „O marionetskom pozorištu“, превео Zoran Glušević, у *Teorija drame (XVIII i XIX vek)*, приредио Vladimir Stamenković (Београд: Универзитет уметности, 1985), 418.

сник, али истовремено и жртва сећања. Ипак, премда је осуђује на непрестано преживљавање трауме губитка (љубави), сећање пружа Лилиани прилику да сваки тренутак своје усамљеничке садашњости преведе у идеални склад прошлости. Штавише, преображавајући остатак живота који је јунакињи преостао у процес бесконачне *реконструкције губитка*, сећање веома делотворно претвара експанзију летења у спокој *унутрашњег лебдења*:

ГОСПОЂА: Видите, они су отишли, одлетели далеко, али у своме лету они повлаче за собом једну светлу, сунчану бразду чији је крај заривен, чврсто, у наше срце, као неки мач... Узалуд они сад броде, лете све даље и даље – тај мач нам остаје у срцу – и ми их тако држимо и не дајемо...

Аутор у самој завршници *Центрифугалног играча* ставља у први план тему сећања не само да би, како увиђа Мирјана Миочиновић, послужила „као контраст свим осталим темама“ већ да би читаву модернистичку драму расцепа (између проблематичног света и непотпуног појединца) *довео у питање*. Јер дајући предност лебдењу над летењем, а сећању над илузијом/сном, Манојловић доводи модернистичку проблематику непознатљивог света и непотпуне индивидуе до тачке у којој се она претвара у своју супротност. Другим речима, претвара је, понајпре кроз сећање као реконструкцију фрагмената у, условно речено, *прото-постмодернистичку* игру размене између светова која се не може окончати, зато што, условно речено, никада није уистину ни отпочела.

## ЛИТЕРАТУРА

Алексић, Драган. „Романтични *Центрифугални играч*“. У *Критичари и писци о Тодору Манојловићу*, уредник Михајло Пантић, 23–31. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 2001.

Богдановић, Милан. „Тодор Манојловић: *Центрифугални играч*“. У *Критичари и писци о Тодору Манојловићу*, уредник Михајло Пантић. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 2001.

Deretić, Jovan. *Istorija srpske književnosti*. Београд:

Nolit, 1983.

Diamond, Elin. „Modernity’s Drama“. U *Modern Drama: Defining the Field*, ed. by Paul Knowles, William B. Worthen, Joanne Tompkins, 3–14. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, 2002.

Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

Goldman, Michael. „The Ghost of Joy: Reflections on Romanticism and the Forms of Modern Drama“. U *Romantic and Modern: Re-evaluations of Literary Tradition*, ed. G. Bornstein, 53–69. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1977.

Игњатов-Поповић, Ивана. *Ликови у српској експресионистичкој драми*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press 1990.

Jovanov, Jasna. „Todor Manojlović: građanin sveta“. U *Todor Manojlović – građanin sveta*, 5–7. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2008.

Klajst, Hajnrih. „O marionetskom pozorištu“, preveo Zoran Glušević. U *Teorija drame (XVIII i XIX vek)*, priredio Vladimir Stamenković, 417–422. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1985.

Манојловић, Тодор. „Луиђи Пирандело“. U *Нови књижевни сајам*, приредио Михајло Пантић, 288–295. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 1997.

Миочиновић, Мирјана. „Поговор“. U *Драма између два рата*, Београд: Нолит, Љубљана: Младинска књига, 1987.

Smit, Džejms L. „Priroda melodrame“, preveo Sava Rakić. U *Teorija dramskih žanrova*, izbor, predgovor i redakcija Svetislav Jovanov, 305–314. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2015.

## A SUBJECT OR AN ADVENTURE OF MEMORY The Centrifugal Dancer by Todor Manojlović

*Abstract:* The topic of this work is Todor Manojlović’s play *The Centrifugal Dancer* (1930), a paradigmatic play of Serbian Modernism, in which the discontinued, “decentered” consciousness of the protagonist faces the world in which the line between reality and illusion is in the process of disappearing. It is told through the neo-romantic story of the encounter of Bill, a cabaret dancer and minister’s daughter Lilian. First, the analysis of the obsessive motif of “adventurous love” indicates the futile aspiration of the modernist dramatic subject to identify with the outside world. At the next level, studying the games of fake/illusory identities of the main characters reveals the proces, during which ambiguous self-knowledge replaces the knowledge of the outside world. Finally, by considering the relation between linear and cyclic (at the plot level), and the relation between flying and dancing (on a metaphorical level), brings the conclusion that *The Centrifugal Dancer* is a play in which the modernist procedures of “decentering” the subject and de-realization of the world are being questioned by memory strategy as a new and authentic dramatic principle.

*Key words:* adventure, modernism, decentered, illusion, flying, dancer, memory.

Радомир Путник

## ШЕГРТ И ГРЕЈНО ТЕЛО – ДЕМОНОЛОШКО ПРЕДСКАЗАЊЕ

*Сажетак:* Гротеска *Шегрт и грејно тело* је политичка драма која приказује живот у Србији у време деведесетих година 20. века. То је доба распада Југославије и ратова вођених између разних паравојних јединица и националних армија бивших југословенских република. Србија је била под спољашњим политичким притиском, док су њени унутрашњи проблеми и конфликти постепено нарастали и водили земљу ка свеопштем расулу. Александар Поповић слика борбу за власт у Србији коју воде, метафорично речено, ђаво и његови сарадници, сакупљени „с коца и конопца“, што ће рећи, особе без скрупула, морала, части и достојанства.

*Кључне речи:* драмска лица, место сценске игре, сценска игра, заплет, музика.

Гротеска *Шегрт и грејно тело* настала је, по свему судећи, у завршној фази стваралаштва Александра Поповића, као саставни део трилогије којој припадају драме *Ружичњак* и *Баш-бунар*. Написан за Народно позориште у Ужицу, према договору који је писац склопио с редитељем Бранком Поповићем, тадашњим управником овог театра, комад *Шегрт и грејно тело* није дочекао своје сценско упризорење; извесно је да су на неизвођење драме утицали ванпозоришни фактори. Текст драме објављен је, уз кратак пропратни коментар Бранка Поповића, у часопису *Театрон* број 132, октобра 2005. године. Анализа која следи заснована је на тој верзији драмског текста.

Код Александра Поповића уобичајено је да драма садржи и поднаслов којим се ближе одређују порука комада и његов жанр. Дело, дакле, носи назив *Шегрт и грејно тело*, а поднаслов гласи: сценска збрка за литију и опело.

У досадашњем читању и тумачењу Поповићевих драма научили смо да – ма како нам се његови поднаслови чинили енигматичним, хаотичним или сасвим неразумљивим – они, у ствари, врло прецизно, користећи метафору, алузију или алегорију, одређују идеју текста и упућују ка основном жанру могуће представе. На шта нас упућује поднаслов *сценска збрка за литију и опело*?

Пођимо редом. Збрка означава конфузију, несналажење, хаос, односно одсуство било какве организације, реда, смисла или поступности у каквом послу, док су литија и опело појмови који припадају подручју верских ритуала. У право-

Радомир Путник  
radomirputnik@gmail.com

Оригинални научни рад  
Примљено: 30. 5. 2024.  
Прихваћено: 12. 7. 2024.

слављу литија је крсни ход, свечана саборна поворка верника предвођена свештенством које носи иконе светитеља, крстове и друге верске ознаке, а представља, молитвени обред који се обавља изван храма. На челу литије мушкарац носи хоругву<sup>1</sup>, а прате га носиоци других верских знамења (застава, рипида и сл.). У прошлости литије су се организовале зарад молитве Господу за престанак неке невоље (суше, кише, заразне болести). Литије су организоване када црквени поглавари процене да је неопходна колективна молба да би се санирала неповољна ситуација. Опело пак представља богослужење, заупокојни обред којим се одаје почаст покојнику и упућује молба Господу да буде милостив према њему. Овај верски обред обавља се уз читање молитви и уз појање над телом преминулог, пре упокоја. Како се види, и литија и опело у суштини траже од Бога милост, опрост грехова и успостављање реда, односно повратак нормалном начину живота.

У тумачењу назива ове Поповићеве драме нужно је примењена инверзија: прво су објашњени делови подналова, да би се, потом, пришло анализи наслова.

*Шегрт и грејно тело* – наслов је који нас упућује на етимолошки приступ који вели да је шегрт исто што и ђак, ученик каквог заната. Грејно тело је елемент термичког апарата који представља извор топлоте. У грејном телу се једна врста енергије претвара у други облик енергије која се затим користи за разне потребе, при чему се води рачуна о економичности њеног коришћења.

Извесно је да смо до сада дефинисали поједине речи из наслова, те да смо се овим поступком приближили списатељевој поруци која се налази у поднаслову драме. Али када је реч о Александру Поповићу, искуство нас учи да је упутно бити опрезан и да треба трагати за пренесеним значењем које се налази у наслову и поднаслову већине његових позоришних текстова. Сада нам ваља разрешити поруку коју носи наслов.

<sup>1</sup> хоругва, хоругве – застава с религиозним мотивом (обично неким светитељем), хоризонтално везана за штап и тако показује цео мотив (слику светитеља, догађај или групу светаца).

До ње ћемо доспети после читања драмског текста. Нема никакве сумње да је Александар Поповић, одређујући назив дела, имао на уму народну приповетку *Ђаво и његов шегрт*. Ова прича „позната је многим народима, а у облику борбе између два чаробника била је особито популарна на Истоку“.<sup>2</sup> Може се са сигурношћу тврдити да је аутор преузео модел такмичења и борбе између ђавола и ученика који га је у свему надмашио и савладао. Народна прича не вели да је шегрт поступао исправно и морално, већ показује да је шегрт боље овладао занатом чињења зла.

## ДРАМСКА ЛИЦА

Подсећањем на причу *Ђаво и његов шегрт* крочили смо на подручје демонологије. Да смо на правом путу, указују и имена драмских лица: Јојла – Равијојла, затим Ћоса – цин, Ганадра – преметљива и Архи Ћера – смрзје. Реч је, како се види, углавном о натприродним бићима, од којих се свако, понаособ, одликује јединственим особинама.

Јојла, вила Равијојла, поседује изразите женске чари, заводљивост и лепоту који заједно чине средства обмане којима мами своје смртне мушке жртве. Виле најчешће живе поред воде. За вилу Равијојлу, коју смо срели у епској народној песми *Краљевић Марко и вила Равијојла*, знамо да је божанско биће неприкосновене моћи које одликују лепота, плаховитост, љубомора, такмичарски дух и велике магијске способности; завидљива што побратим Краљевића Марка Милош лепше пева од ње, устрели га у грло.<sup>3</sup>

Ћоса – због неприродних особина и необичног изгледа (без бркова и браде), ћосавим људима се приписује тајанствена моћ. Осим тога, Ћоси је својствено да начини превару ради преваре, макар не имао од ње икакве користи. Због тога га људи избегавају, јер

<sup>2</sup> *Антологија народних приповедака*, ур. Војислав Ђурић (Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1960), 368.

<sup>3</sup> Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, (Београд: Нолит, 1970), 76–77.

сматрају да га је Бог обележио одузимањем бркова. Ћоса је, такође, мудар али и лукав и покаткад необично препреден. О њему постоји мноштво народних прича у којима се приказује као домишљат (преварио ветар Северац, ђавола...),<sup>4</sup>

Ђаво, овде зван Архи Ђера – од непослушних анђела постале су три врсте ђавола: паклењаца у паклу, ветрењаци у ветру, нечистиви на земљи. Сви они мрзе Бога, и све што је он створио, па и људе. Млађи ђаволи имају реп, а старијима је отпао. Моћ ђавола налази се у капици или црном чаробном штапу. Губи моћ када му се украду капица или штап, или када стане пред трудницу. Једна од његових особина је да никада не мирује, да се стално креће. Такође, прихватао је сва занимања, али никада није хтео да буде шегрт, војник и воденичар.<sup>5</sup>

Напокон, треба да истражимо природу Ганадре. Она нема демонолошко порекло. Њу је Архи Ђера извукао из лонца у коме се кувала. У народу се за некога ко избегне одговорност или непријатну ситуацију каже да се извукао као тарана из лонца. Чини се да би се Ганадра могла означити као жаба која је успела да избегне кување у лонцу. Реч је о синдрому куване жабе, а овај се појам користи да се дефинише ситуација када се нека особа нађе у условима који би требало да буду неприхватљиви или неиздрживи за њу, али она то не примећује зато што је у ту ситуацију доспела постепено, привикавајући се лагано на сваку појединачну промену, дакле, не нагло, са извесношћу смртног исхода. Другачије речено, кувана жаба означава прихваћен облик понашања услед недостатка критичког промишљања околности и личне ситуације.

Александар Поповић често користи загонетке или шифроване исказе. Ганадра се, у ствари, може тумачити као слоговни анаграм, односно преметањем слогова добија се њено друго (право?) име: Драгана. Анаграми су својевремено били у употреби као једно од криптографских метода, тј. као средство за шифровање – тајну преписку. У комаду којим се бавимо срешћемо још један примитиван облик криптограф-

<sup>4</sup> Исто, 301

<sup>5</sup> Исто, 127–128

ског чувања тајне поруке – шатровачки говор којим ће се Јојла и Архи Ђера договарати о бекству хеликоптером пред побеснелом руљом.<sup>6</sup>

## МЕСТО СЦЕНСКЕ ИГРЕ

Збивање драме *Шегрт и грејно тело* дешава се у хотелу de lux класе.

У тумачењу драма Александра Поповића већина аналитичара прихвата констатацију да је за овога писца „доминантно *начело игре*; и то игре у сценском простору, значи логика сцене,<sup>7</sup> чиме се аутор ослобађа обавезе која представља театарски *condicio sine qua non* од прапочетака позоришне уметности. За Александра Поповића битан је једино простор за сценску игру и он га у већини својих комада одређује крајње условно. У делу *Шегрт и грејно тело* вели да се „догађа у хотелу de lux класе“. Ова ознака упућује нас на закључак да је сценски простор опремљен намештајем који одговара високој класи хотела, док даље појединости гласе: „Ливинг-рум у раскошном хотелском апартману. Један прозор који гледа напоље; једна врата која воде у купатило и тоалет и друга која воде у антре.“ Опремајући апартман с двоја врата, писац предвиђа њихову функционалну употребу. У сценској игри користиће се врата која воде у антре, односно у свет изван хотела. Врата која воде у купатило и тоалет углавном ће бити затворена. Прозор „који гледа напоље“ послужиће у сцени обраћања окупљеној народној маси која на улици протестује, и у преносном значењу представљаће све оне балконе, прозоре, терасе и трибине с којих су се разни политички демагози обраћали грађанима, било да их подстичу на отпор режиму, било да траже подршку сопственој политичкој идеји.

Тако одређен простор у ствари је прецизно дефинисано место театарске игре која ће се приметити из-

<sup>6</sup> Aleksandar Popović, „Šegrt i grejno telo“, *Teatron* 132 (2005): 142–143.

<sup>7</sup> Мирјана Миочиновић, „Сценска игра Александра Поповића“, у *Александар Поповић*, пр. Јован Љуштановић (Нови Сад: Матица српска, 2015), 241.



међу четворо играча партије покера који играју обележеним картама. Повремено ће нагли изласци и уласци драмских јунака стицати својство водвиљских, дакле наглих али оправданих промена ситуације, и доносиће не само вести из спољног света већ ће утицати и на развој међусобних односа између ликова, као и на развој сижеа.

Код Александра Поповића нема случајности ни импровизације, премда се на први поглед његови комади чине херметичним и хаотичним. Ова констатација се у потпуности односи и на сценски простор. Није случајност што хотел носи име De Lux; то име носио је и знаменити хотел Коминтерне у Москви у коме је под конспиративним именом Валтер боравио Јосип Броз 1935. и 1936. године у соби број 275 на четвртој спрату. У том хотелу се упознао с Немцем Елзом Кениг, која је имала конспиративно име Луција Бауер; њихово венчање уследило је 1936, да би се Броз по задатку вратио у Југославију, док је Луцију Бауер ликвидирала политичка полиција СССР-а. 1937. године. Смештајући Архи Ђеру у апартман хотела De Lux, Александар Поповић повлачи паралелу између некадашњег и садашњег корисника ове хотелске собе.

## СЦЕНСКА ИГРА

У првој појави Архи Ђера довлачи Јојлу која носи омчу око врата. Извесно је да ју је Архи Ђера спасао с вешала. Нешто доцније довешће Ћосу, који се налази везан за крај колца. Потом у хотелску собу – штаб уводи и Ганадру, коју је извадио из прокључалог лонца. На окупу су лица која, како смо видели, припадају групи особа демонских особина. То су личности купљене с коца и конопца. „Фразем *с коца и конопца* у нас веома чест, употребљава се у разним функционалним стиливима. Његово значење исцрпно је објашњено у *Речнику САНУ*, под речју колац:

*с коца и (с) конопца (сакупити, прикупити и сл.)* кад хоће да се каже да је нешто (обично какав круг, група људи) састављено, прикупљено са свих страна, без избора и критеријума, од свакакве, најгоре врсте.

(...) То су они који су због разних злодела осуђени на смрт набијањем на колац, што је у нас био обичај све до средине деветнаестог столећа, посебно у време турске владавине, или смрт вешањем (конопцем). За њих се, јер су побегли с вешала или избегли набијање на колац, каже да су *с коца и (с) конопца*. Отуда је у овом изразу нагласак на окупљању злих и покварених људи, оних, дакле, који се не либе никаквих злочина.<sup>8</sup>

Пре листе имена драмских јунака стоји списатељева назнака: Дел арте карте – три па једна. Куда нас упућује ова дидаскалија?

Прва помисао коју призивамо у сећању је својство импровизације које је карактеристично за комедију дел арте. Али познаваоци овог жанра веле да је глумцима импровизација допуштена само у оквирима унапред одређених сценарија, то јест да ће глумци одабрати пригодни сценарио реагујући, односно претпостављајући какве су жеље и очекивања гледалаца. Другачије речено, извођачи импровизују током самог извођења комада утолико што се опредељују за онај заплет и расплет комада који ће, по осећају глумаца, изазвати потребне комичке ефекте.

Фраза три па једна припада речнику коцкара, хазардера и њиме се означава да ће играч коју учествује у партији покера купити четири карте, задржавши једну од укупно пет колико му је подељено. Банкар даје играчу три карте, а пошто обави допуну карата другим учесницима игре, даје нашем играчу и четврту. Куповање четири карте укупно наговештава – а искусним играчима и потврђује – да наш хазардер има лоше карте и да покушава да их побољша куповином максималног броја нових карата. На тај начин, противници у игри стичу одређену предност или психолошко преимућство у даљем току игре, што им омогућава да изврше напад или пак да блефирaju покушавајући да обману учеснике игре да имају изузетно јаке карте, чиме повећавају сопствене шансе на добитак. Користећи покерашку терминологију за означавање драмских лица, Александар Поповић нам сугерише да је већ извршена тријажа карата, да су

<sup>8</sup> Милан Шипка, *Зашто се каже?*, (Нови Сад: Прометеј, 2007), 152.

одбачене четири слабе како би се, можда, ако се посрећи, купиле четири јаке, што је, теоријски, могућно.

Али метафорички означавајући драмска лица картама, Александар Поповић нам посредно казује да ову велику партију покера у којој је улог Србија води неки нама непознат играч, хазардер који није у хотелској соби, анонимни коцкар кадар да ризикује и да, показаће се на крају, одбаци и у суштини жртвује карте које је купио на почетку игре.

У исти мах, призивајући комедију дел арте као, ипак, необавезујући избор жанра будуће представе, Поповић нас имплицитно подсећа да су ликови комедије дел арте типизирани, одређени маском и костимом који носе. Ко су јунаци комедије дел арте? Познати су Панталоне, Арлекин, Зани, Доктор, Капетан, Коломбина, Бригела, Пулчинела, љубавници, слуге,<sup>9</sup> који су посвећени стандардним комичким заплетима, што ће рећи преварама мушичавих стараца, ласцивним речитативима и омогућавањем младим љубавницима да савладају све препреке које постављају родитељи, али и други љубоморни противници. У комаду *Шегрт и грејно тело* покатакд ћемо се срести с понеком подвалом или еротском двосмислицом, али нећемо наћи ни ситуацију нити типизираних односе какви припадају комедији дел арте. Ближи нам је закључак да је Александра Поповића на синтагму дел арте повукла одлука да драмска јунаке означити као карте и тиме оствари риму: дел арте карте, премда треба имати на уму могућност на коју указује Мирјана Миочиновић да код Поповића може „бити речи о некој врсти елементарне позоришне типологије, попут оне из *commedia dell'arte*. Личност постаје знак, у часу кад се појави она се да препознати по изгледу или основним репликама, а појављује се не у *психолошки* одсудним тренуцима, већ у тренуцима одсудним за даље кретање сценског механизма“.<sup>10</sup> Било да је реч само о параномазији „дел арте карте“, било да прихватимо тумачење по коме су Поповићеви јунаци припадници одређене типологије какву познаје комедија дел арте, извесно је да драмским ликовима

<sup>9</sup> Mario Apollonio, *Povijest komedije dell'Arte*, (Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1985), 66.

<sup>10</sup> М. Миочиновић, Нав. дело, 241.

аутор даје схематизоване оквире мишљења и понашања, оне који означавају њихова демонска својства.

## ЗАПЛЕТ

Нечастиви, тј. Архи Ђера регрутовао је послушнике спасавајући их од смрти или, у случају Ганадре, јавног презира и губитка статуса студента (интелектуалца = мислиоца). Будући да је постао власник њиховог земног живота, али и оног будућег који предстоји свим верујућим хришћанима после неумитног одласка из живота, додељује им разноврсне прљаве послове који имају крајњи циљ – уништење Србије.

Реч је, дакле, о драми с политичком матрицом. Србија је остављена на милост и немилост нечастивом и његовим слугама. Време збивања драмске радње смештено је у доба деведесетих година XX века, када је Србија била под санкцијама западних земаља оптужена да је изазвала распад Југославије и крваве ратове у којима „није учествовала“, али у којима су свакодневно страдали њени држављани. Доба политичке владавине Слободана Милошевића обележено је пропадањем привреде, инфлацијом каква до тада није забележена у свету, великом економском и политичком емиграцијом, а окончано бомбардовањем Савезне Републике Југославије. На делу дробљења Србије, њене привреде, природних богатстава, школства, здравства, части и традиције, удружили су се ђаволови ученици који су поделили обавезе:

Јојла: *Моја је девизна штедња. Кодекс. Травел, Конверзија. Штицунг. Солвент. Есконт. Ресконт. Чекинг. Травел. Холдинг. Стендбај.*

Ђоса: *Мој је рекет. Дил. Капак. Ченч. Транге. Претња. Шлихт. Шорка. Пот. Кврга. Шибица. Дрога. Шкорпион. Фол. Хорс. Пајсер. Шверц. Коцка. Шарж. Штура. Порно. Фолк. Секс. Базар. Спринт. Квант. Скакавац. Ганг. Паф.*

А када је реч о статусу високог школства, предузеће се следеће мере:

Ђоса: *Привремено ће затворити факултете, помериће испитни рок, прибиће вам штрајкбрехере уз бок, прочешљаће професорски вама наклоњен слој,*

укинуће за стипендирање фонд, извршиће реизбор деканата скроз и ваш ће покрет бити скренут на слепи колосек и ћорави перон. (...) Биће забрањена сва јавна окупљања ван одређених места иза решетака<sup>11</sup>.

Следе детаљи који сликовито говоре о прогресији народног незадовољства. Александар Поповић инвентарише ситуацију допуштајући драмским лицима да реферишу о стању на улици, па се отуда следеће реплике наводе без обзира на то ко их је изговорио, будући да су описне и не говоре о личном односу појединца према ономе што изговара: *Напољу је с оном избезумљеном масом, која на њу чека са испруженим купонима за брашно, уље и шећер, дошло догибања. (...) Због тога си им ти, господару, обећавао брда и долине, иако си и сам знао да су нам залихе на измаку. (...) А они разбијају излоге продавница прехране и незадржљиво јуришају на већ огољене супермаркете. (...) Богме, сузавац, шмркови, коњица и транспортери су немоћни пред налетима њиховог беса и помаме. (...) Купимо рекет ко чума децу. (...) Цедимо из суве дреновине по деведесет седми пут и задњи пфениг. (...) Све се из кућа и арсенала, из радњи и локала, из касарни и државних резерви, из дућана и душевних болница, из судница и завода за израду новчаница, преселило на улицу. (...) Били смо принуђени, господаре, да обуставимо исплату камате на девизну штедњу. (...) И прашину смо отрли из сефова. Док сте је бацили штедишама у очи, они су задовољно трептали, ко сврака на југовину. Сад траже и повраћај уложених главница, одричући се сваког интереса у корист своје властите штете. (...) У исто време ми немамо средстава за гориво да бисмо им обезбедили било какав превоз до неосветљених и хладних домова.*<sup>12</sup>

То је слика Србије коју је Александар Поповић приказао у комаду *Шегрт и грејно тело*. У распаду Србије могли су се препознати симптоми пропасти земље којом влада група ђаволових ученика. Становништво је опљачкано пирамидалном штедњом, грађани преживљавају захваљујући црној берзи тако што се укључују у нелегалне подухвате попут шверца нафте, цигарета, лекова, било као продавци, било

<sup>11</sup> А. Поповић, *Nav. delo*, 138.

<sup>12</sup> Isto, 141–142.

као купци, што ће рећи да невиних нема, односно да су сви грађани таоци владајуће номенклатуре. Медијска слика живота у Србији је, разуме се, сасвим другачија и одређена захтевима политичке гарнитуре. Та гротескна слика свеопштег безнађа, људске патње, очајања и беспомоћности долази на сцену двојачко: преко информација које у апартамент хотела уносе Архи Ђера и његови ученици, као и путем звучног фона улице који допире кроз отворени прозор. Вика, урлици, протести и узвици огорченог народа, премда стижу донекле пригушени, говоре о почетку стварања критичне масе незадовољника који више немају шта да изгубе, будући да су лишени и материјалних добара, као и части и достојанства. Због тога ће Архи Ђера припремити и одступницу – могућност бега хеликоптером, ради спасавања живота. Али гнев народа неће досегнути потребан ниво, па ће черупање Србије бити настављено.

## МУЗИКА

Александар Поповић у овом комаду веома прецизно користи три музичке композиције које уграђује у драмску конструкцију сижеа.

У представама се музика најчешће користи за стварање одређене атмосфере („штимунга“) или психолошког стања драмског јунака. Ређе се догађа да музика постане драматуршко оруђе које има задатак не само да илуструје идеју дела представе, појаву или промену већ и да сама по себи постане порука коју драмско дело нуди.

Како је већ речено, у овој драми музика се појављује три пута.

На почетку комада Архи Ђера, који је тек спасао Ћосу с колца, док се Ћоса жали на болове, чамотињу и док га мори жеђ, пушта с вокмена совјетску химну уз коментар: *Не могу да одолим да и теби не пустим да чујеш преко озвучења најпотресније финале с краја двадесетог века.*<sup>13</sup>

Архи Ђера хоће да подсети Ћосу да је у пословима нечастивог све могуће, па и оно што је до јуче било

<sup>13</sup> Isto, 129.

незамисливо; ко је, наиме, могао да претпостави да ће се распасти прва држава комунизма, земља која је монолитношћу, о којој сведочи њена химна, била узор који ваља следити и који су, после завршетка Другог светског рата, следиле не само земље тзв. европског источног блока већ и земље Азије, Африке и Куба, која је, до педесетих година XX века, била под контролом САД. Подсећајући нас да се велесила лако распала, да су центрифугалне силе ослоњене на партикуларне интересе, али и верске разлике појединих совјетских република, химна СССР-а пропуштена кроз разглас делује двојачко: на комунисте будући у њима револт, али и жалост за пропашћу државе која је почивала на октроисаној идеологији, и на идеолошке противнике који у њој препознају страхоте гулага, јад и чемер свакодневице подвргнуте контроли политичке полиције, речју, неслободу живота.<sup>14</sup>

Други пут се музика појављује у сцени у којој се Јојла и Ћоса боре за заузимање бољег места у хијерархији организације коју је створио Архи Ћера. Док траје лажно мачевање у коме Јојла као оружје користи виноградарске маказе, а Ћоса жарач, Ћоса гласно пушта снимак Бетовенове „Месечеве сонате“.

Прва помисао читаоца јесте да је задатак музике да пригуши могуће јаке које ће испуштати рањени или поражени противник; безброј пута смо у филмовима, позоришним представама и у књижевним делима видели да се музика користи да би се њоме прикрили звуци физичке тортуре. Код Александра Поповића Бетовенова „Месечева соната“ има другачији задатак. Ваља нам се подсетити Клавирске сонате бр. 14 оп. 27, бр 2 у цис-молу, познате као „Месечева соната“ Лудвига ван Бетовена. Компонована је 1801. године, а 1802. Бетовен ју је посветио својој ученици, грофици Ђулијети Ђукарди.

Композитор је делу дао надимак Соната као фантазија; појам фантазија, у ствари, означава неуобичајено коришћење секвенци сонате. Састоји се од три дела; први нема први (брзи) сет какав се среће у овој врсти композиција. Он започиње спорим тем-

<sup>14</sup> Видети речи совјетске химне у обе верзије – до Стаљинове смрти и после ње.

пом (адађом), да би се потом развијао преко живљег алегрета до драматичног финала. Нема сумње, „Месечева соната“ спада у Бетовенове најпопуларније композиције за клавир, а у Поповићевој драми репродукује се први, најпознатији став.

У драми Александра Поповића „Месечева соната“ користи се као лакмус за испитивање укуса широких народних маса. Расправа коју воде драмски јунаци доводи до закључка да је „Месечева соната“ одвећ компликована јер се састоји од седам хармонија. Она се неизоставно мора поједноставити, упростити до вулгарности, како би се претворила у пропагандно средство. Задатак да укине велики део хармонија обавиће Ганадра, квалификована за музичке послове као ревносни посетилац диско клубова. Њено скраћивање, сакаћење или вандализам над Бетовеним ремек-делом, довешће до деформисања музике, до њеног свођења на три хармоније, чиме се рађа у српској музици сасвим нови жанр: турбо-фолк. Од „Месечеве сонате“ настала је песма коју сви запевају, а и заиграју:

Тра – ла – ла.

Јупајдија – јупај – да.

О, ле. О, ла.

Ој, лагарија,

лажем те ја.

Ова песма прворођена је у особеном музичком правцу, карактеристичном за Србију тога доба, турбо-фолку, а њој, као и другим деривацијама истог типа, Архи Ћера предвиђа огромну популарност: Архи Ћера: *Убило се за хит*.<sup>15</sup> Архи Ћера се, барем у области популарне музике, остварио као пророк, јер и данас је агресивни турбо-фолк доминантан облик музике која нас заглушује с већине радијских и телевизијских програма. Основна одлика турбо-фолка је крајња упрошћеност музичке основе и вулгарност текста који се пева. Дакако, овај музички сурогат био је фаворизован у јавности и на естради, јер је сводио смисао живота на површну забаву у диско ритму, што је у суштини порука сваког друштва које морално и економски пропада: хлеба и игара!

Напокон, Александар Поповић на крају првог

<sup>15</sup> А. Поповић, *Nav. delo*, 135.

дела драме, као и на самом завршетку, драматуршки уводи песму Боре Ђорђевића алијас Боре Чорбе „Збогом Србију“. Ова балада представља тужалку човека који се осећа, премда је војник, као „топовска храна“, дакле без изгледа да се часно бори за своју отаџбину Србију, војника који не зна да ли ће се вратити или ће „главом платити“, који је приморан да пуца и гине, да би се на крају баладе запитао: „Па збогом и здраво – да ли имам право, Србијо!“

Балада нам открива трајну бригу Александра Поповића о судбини Србије; барем у десетак драма испитивао је разне периоде развоја Србије и њенога друштва, почев од оног које је постојало пре Другог светског рата (*Бела кафа*), преко истраживања радничког и комунистичког покрета (*Кус петлић*, *Комунистички рај*), до злоупотреба и деформација у друштву (*Развојни пут Боре инајдера*, *Мрешћење шарана*), и најзад, до рушења догматског комунизма (*Друга врата лево*). Последње три драме – *Ружичњак*, *Баш-бунар* и *Шегрт и грејно тело* говоре о расулу и неумитној пропасти не само друштва већ и државе.

## ЕПИЛОГ

Преостаје нам још да установимо у каквом су односу шегрт и грејно тело, који чине наслов драме.

Ако смо закључили да је шегрт ученик нечастивог који је у опачинама превазишао учитеља, онда на завршетку белешке о драми ваља да констатујемо да су три шегрта – Јојла, Ћоса и Ганадра – успешно завршили убрзани занатски курс за ђавола и стекли мајсторско писмо.

Али код Александра Поповића увек постоји и, рекло би се, скривена мисао која не допушта једнозначно тумачење поруке његовог драмског текста. У финалу комада Јојла подсећа саучеснике да је сумња саставни део сваког прогреса и креативног процеса и да „сумње нема без претеране ђаволске радозналости“, па су као ђаволови шегрти на земљи били „Платон, Бах, Ђордано Бруно, Гете, Њутн, Еуклид, Гогољ, Леонардо да Винчи, Коперник, Аристотел, Шопен, Кант, Рембо, Дис, Бетовен, Питагора, Русо, Дарвин,

Шекспир, Ломоносов, Хегел, Пушкин, Лајбниц, Еврипид, Декарт, Софокле, Ајнштајн, Рембрант, Шаљапин, Дидро, Ван Гог, Маркс, Шагал и Достојевски“.

Они су дошли до, како вели Јојла, „дубоке спознаје“ а о начину на који су до ње доспели не знамо довољно. Да ли је до њихове уметничке, филозофске или научне остварености било могућно доћи промишљањем, посвећеношћу, страшћу за откривањем новог, талентом и обдареношћу? Или су услов за оствареност биле „ђаволска радозналост“ и њена рођака „стална сумња“? Александар Поповић оставља нам ово питање као тему која његовој драми омогућава продужено дејство, дакле, и онда када смо на путу да помислимо да смо решили још један задатак који нам је писац поставио.

Можда је сада прави тренутак да се присетимо основне одлике Поповићевог театарског односа према стварности. „Свет Поповићевих драма делује врло нестварно, веома артистично, али асоцира необично прецизно нама познате величине стварног живота, што га дефинитивно спасава од артифицијелности.“<sup>16</sup>

И, најзад, долазимо до питања која је улога грејног тела у драми, односно како аутор користи животни, а не артифицијелни податак и уграђује га у сиче. Физика, већ је речено на почетку овог текста, дефинише грејно тело као део термичког уређаја који представља извор топлоте. Начело које важи за свако грејно тело гласи да оно мора бити конструисано тако да се што већи проценат утрошене енергије претвори у топлотну енергију.

Какво је грејно тело потребно Архи Ђери који се, едукујући ученике у злочинству, смрзава, и како се развија драмска радња њему бива све хладније? Његови саучесници се питају због чега му је хладно. Јојла констатује је Архи Ђера „без унутрашње топлоте“. Због тога је принуђен да налази топлоту где год може, па је налази на људима. Архи Ђера: *Да се лепим уз људе. Они ми дођу ко грејно тело. Шведска табла. Капиталистичка имитација социјализма.*<sup>17</sup>

Сасвим је извесно да је *грејно тело* у ствари људ-

<sup>16</sup> Слободан Селенић, *Драмско доба, позоришне критике 1956–1878*, (Нови Сад: Стеријино позорје, 2005), 157.

<sup>17</sup> А. Поповић, *Nav. delo*, 153.



ска душа, што нас уверава да је Александар Поповић написао своју варијанту фаустовско-мефистофеловске борбе; о тој никад окончаној бици за спасење човекове душе исписане су силне странице, без налажења дефинитивног решења, јер докле год буде свет постојао, одвијаће се сукоб добра и зла; у комаду *Шегрт и грејно тело* наш аутор је, попут пророка, предвидео пут којим ће Србија ићи до краја XX века, па и после тога. А рецензент вели: „важан комад у целовитом разумевању драматургије Аце Поповића, његове идејне и политичке борбе и његових светоназора, али и наших политичких и моралних посртања“<sup>18</sup>

Још нам само преостаје да сами закључимо ко је ђаво који обучава четворо шегрта чије науковање до статуса мајстора пратимо у овој драми, а кога нема на сцени.

## ЛИТЕРАТУРА

*Антологија народних приповедака*, приредио Војислав Ђурић. Нови Сад, Матица српска; Београд, Српска књижевна задруга, 1960.

Apollonio, Mario. *Povijest Komedije dell'Arte*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1985.

Кулишић, Шпиро; Петровић, Петар Ж; Пантелић, Никола. *Српски митолошки речник*. Београд: Етнографски институт САНУ, 1970.

Миочиновић, Мирјана. „Сценска игра Александра Поповића“. У *Александар Поповић*, приредио Јован Љуштановић, 237–250. Нови Сад: Матица српска, 2015.

Popović, Aleksandar. „Šegrt i grejno telo“. *Teatron* 132 (2005): 125–154.

Popović, Branko. „Beleška o drami“. *Teatron* 132 (2005): 155

Селенић, Слободан. *Драмско доба, позоришне кри- тике 1956–1878*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2005.

Шипка, Милан. *Зашто се каже?*. Нови Сад: Прометеј, 2007.

## Прилог бр.1

Бора Ђорђевић – Бора Чорба

### ЗБОГОМ СРБИЈО

Горе са моста гледам у Саву  
бацам у воду душу и главу  
Победник гледа с Калемегдана  
а ја сам војник и топовска храна

*Рефрен, 2 пута*

Збогом Србијо, збогом  
збогом Србијо, збогом  
збогом Србијо, збогом  
збогом Србијо, збогом

Ја појма немам да л' ћу да се вратим  
или ћу можда главом да платим  
платићу своја неплаћена конта  
чим се докопам новог сремског фронта

*Рефрен, 2 пута*

Ја одох  
да пуцам и гинем  
да туђу главу скинем  
Србијо

Србијо

Ја одох  
па збогом и здраво  
– да ли имам право

Србијо

Србијо

*Рефрен, 2 пута*

<sup>18</sup> Branko Popović, „Beleška o drami“, *Teatron* 132 (2005), 155.

**Прилог бр. 2****СОВЈЕТСКА ХИМНА**

Нераскидиви савез слободних република,  
ујединила је заувек велика Русија.  
Да живи дело народне воље,  
једини, моћни Совјетски Савез.  
Слава ти, отаџбино наша слободна,  
поуздани ослонцу пријатељства народа.  
Барјак совјетски, барјак народни  
Нека води из победе у победу!  
Кроз олује нам сијало сунце слободе,  
И Лењин велики осветлио нам пут.  
Одгајио нас је Стаљин – на верност народу,  
На рад и на подвиге надахнуо нас!  
Слава ти, отаџбино  
наша слободна,  
поуздани ослонцу пријатељства народа.  
Барјак совјетски, барјак народни  
Нека води из победе у победу!  
Армију смо нашу одгајили у биткама.  
Окупаторе подле смешћемо са пута!  
У биткама решавамо судбину нараштаја,  
Повешћемо к слави свој родни дом!  
Слава ти, отаџбино наша слободна,  
поуздани ослонцу пријатељства народа.  
Барјак совјетски, барјак народни  
Нека води из победе у победу!

Напомена:

После Стаљинове смрти дошло је до промене текста химне.

**СОВЈЕТСКА ХИМНА**

Верзија после Стаљинове смрти

Нераскидиви савез слободних република,  
ујединила је заувек велика Русија.  
Да живи дело народне воље,  
једини, моћни Совјетски Савез.  
Слава ти, отаџбино наша слободна,

поуздани ослонцу пријатељства народа.  
Партија Лењина, сила народна  
Нас ка победи комунизма води!  
Кроз олује нам сијало сунце слободе,  
И Лењин велики осветлио нам пут.

На прави циљ је подигао народ,  
На рад и на подвиге надахнуо нас!  
Слава ти, отаџбино наша слободна,  
поуздани ослонцу пријатељства народа.  
Партија Лењина, сила народна  
Нас ка победи комунизма води!  
У победи бесмртне идеје комунизма  
Ми видимо будућност наше земље,  
И црвеном барјаку славне Отаџбине  
Ми бићемо заувек потпуно верни!  
Слава ти, отаџбино наша слободна,  
поуздани ослонцу пријатељства народа,  
Партија Лењина, сила народна  
Нас ка победи комунизма води!

(Верзија забележена 1977. године)

**THE APPRENTICE AND THE HEATER -  
DEMONOLOGICAL PREDICTION**

*Abstract:* The Apprentice and the heater is a political drama that shows life in Serbia during the nineties of the 20th century. It is the period of the breakup of Yugoslavia and wars which were fought between various paramilitary units and national armies of the former Yugoslav republics. Serbia was under external political pressure, while its internal problems and conflicts gradually grew and led the country towards general destruction. Aleksandar Popović paints (describes) the struggle for power in Serbia, which is led, metaphorically speaking, by the devil and his associates, gathered "from thread and rope", that is to say, people without scruples, morals, honor and dignity.

*Key words:* The Apprentice and the heater, Aleksandar Popović, dramatic faces, place of stage play, stage play, plot, music.

Мина Милошевић

# НАСИЉЕ, ОСВЕТА И ПОБУНА

*Мотив женске освете антихероина у представама Успаванка за Алексију Рајчић, Расветљавање случаја серије убистава тровањем у Ћупријском округу седамдесетих година 19. века и Крај света у три чина*

## ФАНТАЗИЈА ОСВЕТЕ И ЖЕНСКИ ГНЕВ

Са српским #MeToo покретом који је почео када је глумица Милена Радловић пријавила свог учитеља глуме Мирослава Алексића за силовање у време кад је била малолетна, српско позориште, као и цела јавност, почели су да се више баве темом насиља над женама. У последње време имамо прилике да видимо драме о женама које нису идеалне жртве насиља, већ антихероине с фантазијама освете кроз убиство свог насилника које и реализују.

Једна од централних тема у процесу лечења сваке жртве од траума које насиље носи јесте издизање из улоге жртве и повратак контроле над својим животом. Лепа Млађеновић истиче важност фантазије освете као креативне вежбе у раду са женама жртвама насиља која помаже жртви да у својој имагинацији победи насилника и да ка њему искаже потиснуту љутњу: „Вежба фантазије се спроводи тако што се жена пита да опише до детаља како и шта би она урадила у фантазији да се освети силоватељу. Каже јој се на почетку да је то фантазија и да она има слободу да у фантазији уради све што жели, а да није намера да се фантазија спроведе у дело. [...] Жена се пита на ком би месту извела ту намеру, како изгледа то место, које особе би јој биле солидарна подршка, шта би оне радиле, шта би она радила, један по један чин да изговори, како би он реаговао, детаљно како би се он понашао, шта би на крају било и где би на крају све заједно отишле да прославе ту освету.“<sup>1</sup>

Српско позориште је представама *Успаванка за Алексију Рајчић, Расветљавање случаја серије убистава тровањем у Ћупријском округу седамдесетих годи-*

Мина Милошевић  
mina.milosevic158@gmail.com

Стручни рад  
Примљено: 20. 5. 2024.  
Прихваћено: 23. 5. 2024.

<sup>1</sup> *Emocije menjaju rad mozga: feministički pristup neurobiologiji trauma silovanja*, (Beograd, Autonomni ženski centar, 2020), 187.



Ђорђе Косић, *Успаванка за Алексију Рајчић*, режија Југ Ђорђевић, Народно позориште у Београду, 2022.

на 19. века и *Крај света у три чина* ушло у своју фазу детабуизације фантазије освете и афирмације женског гнева.<sup>2</sup>

У све три поменуте представе жене убијају своје мужеве-насилнике. У драми *Успаванка за Алексију Рајчић* посреди је убиство које је Алексија починила над својим мужем насилником, те је потом завршила у затвору и осуђена на убиство. У драми *Расветљавање случајева* ради се о убиству које су жене Ђупријског округа крајем 19. века починиле над својим мужевима методом тровања. У драми *Крај света у три чина* први чин бави се, као и *Алексија*, убиством мужа насилника од стране жене, као финалним чином ослобођења, који је успешно скривен од власти. Трећи

<sup>2</sup> Женски гнев (*female rage*) постао је средишња тема савремене популарне културе с филмовима као што су *Gone girl*, *Pearl*, *Midsommar*, *Jennifer's Body*, *Promising young woman* итд. који сви за тему имају женску освету мушкарцима који су се на било који начин огрешили о жене. Ову тему срећемо све више и у мејнстрим популарној музици, те је тако и Тејлор Свифт један акт својих вишечасовних концерата – перформанса назвала *The Female Rage Musical*.

чин ове драме такође провлачи, као споредни, мотив жене која је убила мужа насилника. Друга два чина ове представе баве се облицима експлоатације културних радница, али и животиња, у капитализму, те тиме повезују ослобођење од насиља у породици са ослобођењем од експлоатације генерално.

Када се говори о овој теми, треба споменути и драмски текст *Ја често сањам револуцију* Олге Димитријевић. У овом раду га нећемо анализирати зато што је старији од одабраних представа, као и зато што ауторка овог текста није гледала његову инсценирацију већ га је само прочитала, а предмет овог рада су изведени текстови. Ипак ову причу о четири жене, од којих две убијају своје мужеве насилнике, те се удружују и покрећу велику грађанску револуцију, и те како треба споменути као претечу осветничког жанра на нашим просторима, који је, у складу са ауторкином поетицом, снажно повезан са осећањем заједништва међу женама, најпре кроз интимне – романтичне и пријатељске односе, а затим и кроз саборничке односе у

борби за ослобођење друштва<sup>3</sup>. Кроз овакве видове удруживања жена у домаћим драмама, највише у опусу Олге Димитријевић, створила се могућност за прва дела о женским пријатељствима, након дугачког низа сликања жена искључиво у мушком друштву, па и од стране ауторки<sup>4</sup>. Приказивање жена удружених у освети патријархату показало се као први чин ослобођења и пробијање терена за приче о женском искуству генерално.

Поменућу још и своју драму – *Ибзенове авети*, у режији Ивана Балетића у Београдском драмском позоришту 2023. године, али се нећу задржавати на њеној анализи, будући да сам њена ауторка. Ова драма састављена у великој мери од сцена из Ибзенових и Стриндбергових комада с новим кључем читања, као и теоријских радова о њиховом писању о женама, бави се критички Ибзеном-писцем и његовим драмама о трагедији жена. У редитељској поставци комада, Ибзенове јунакиње Нора, Хеда Габлер и Госпођа Елвстед се удружују против писца као љутите бивше девојке осветнице и као женски ликови које се буне против Ибзена јер им је доделио романтизоване трагичне судбине, и то, како оне верују, ради стицања сопствене славе. Затим га, прерушене у три девојке из сцене оргија у *Пер Гинту*, кажњавају и шаљу у Пакао.

### СТИЛСКЕ РАЗЛИКЕ У ПРИСТУПУ МОТИВУ ЖЕНСКЕ ОСВЕТЕ

Свака од поменутих представа својим аутентичним језиком истражује ову тему: тако је *Успаванка* епски мјузикл смештен у епоху 19. века, у српску грађанску породицу, *Расветљавање случаја* драма састављена од документарног материјала – записника са суђења женама Ћупријског округа које су крајем 19. века убиле своје мужеве, а *Крај света у три чина*

<sup>3</sup> Више о овој теми види: Мина Милошевић, „Мотив женског пријатељства у савременој српској драми (1)“, *Сцена 1* (2024), као и Мина Милошевић, „Мотив женског пријатељства у савременој српској драми (2)“, *Сцена 2* (2024).

<sup>4</sup> Наташа Делач: *Женска драма, мушко друштво* (Нови Сад: Стеријино позорје, 2020).

представља колаж три драме различитих ауторки на тему насиља над женама – стилски потпуно различитих – од праисторијско-савремене гротеске до кореографског памфлета и дистопијске комедије са елементима басне.

### УСПАВАНКА ЗА АЛЕКСИЈУ РАЈЧИЋ, РЕЖИЈА: ЈУГ ЂОРЂЕВИЋ, ТЕКСТ: ЂОРЂЕ КОСИЋ

У *Успаванци* хор професионалних певача удружен с глумцима пева хорске деонице о судбини Алексије, која се удаје за насилника и лопова, проживљава насиље, те га потом убија и завршава у женском затвору у Пожаревцу, где ће бити осуђена на смртну казну.

Прича задржава структуру класичних осветничких филмова из жанра *rape and revenge*<sup>5</sup> – најпре сведочимо о насиљу над женама, понајвише осликаном тужбалицама хора са стиховима „Боље да је сама, него да јој руке, ноге и нос слама“, а потом освети главне јунакиње, која бива кажњена за своју побуну. Ипак, у затвору она доживљава осећање слободе, а при сусрету са Смрћу мир. Гнев се у овој представи показује чиновима агресије који иду од физичких обрачуна између ликова до деструкције сценографије, лупања о параван, уништавања јастука из ког се разлеће перје, промене светла, буке и узнемирујућих хорских песама. Женски гнев је пре свега приказан глумом Вање Ејдус у улози Алексије, која је отелотворила стереотип хиперсексуализоване аутодеструктивне бунтовнице, злослутним смехом и хистрионичним понашањем. Ова драма исказује симпатије према протагонисткињи која је у потпуности антихероина: она је бунтовна, пркосна, сексуално ослобођена, заводљива, агресивна, ужива у убиству над онима који су се о њу огрешили, показује знаке менталне неурачунљивости, пре свега граничног поремећаја личности. Премда није идеална жртва, публика јој је ипак наклоњена. Представа пружа гледаоцу осећање пражњења акумулираног беса и фрустрација. Једино ослобођење за жене у овој драми је ослобођење

<sup>5</sup> силовање и освета





*Расветљавање случаја серије убистава тровањем у Бупријском округу седамдесетих година 19. века, текст и режија Анђелка Николић, Књажевско-српски театар Крагујевац, Пулс театар Лазаревац, Сеоски културни центар Марковац и Уметничка група Хоп.Ла! Београд, 2023. (фото: Милан Милошевић)*

беса кроз насиље и на крају, кроз сопствену смрт. Изразито стилизоване реплике и стихови по узору на лирску народну поезију који сликају сцене насиља из Алексијиног живота дају јединствен ауторски печат овој причи, али и естетизују насиље. Хорске песме и наступ хора као колективног тела у изразитом су контрасту с реалистичним костимима епохе (с изузетком костима Смрти), као и већине сценографије, која на минималистички начин представља грађански салон и, касније, затвор. Овим контрастом ствара се ефекат зачудности, те се однос према епохи и њеним обичајним правима проблематизује и критикује.

**РАСВЕТЉАВАЊЕ СЛУЧАЈА, РЕЖИЈА: АНЂЕЛКА НИКОЛИЋ, ДРАМАТУРГИЈА: ДИМИТРИЈЕ КОКАНОВ**

С друге стране, у *Расветљавању случаја* – у врло сличној причи – инспирисаном истинитим догађајима о женама које су отровале своје мужеве и које су потом кривично гоњене, присутан је потпуно друга-

чији приступ у третирању историјске грађе. Наиме, иако је *Успаванка* инспирисана документарним записима Милутина Поповића у својој збирци *Затворенице*, драма је писана уз уметничку слободу, те је израсла у фикцију.

*Расветљавање случаја* у потпуности користи документарну грађу, тачније записнике са суђења затвореницама. Ове записнике, дате кроз различите епизоде различитих, али ипак повезаних судских процеса, глумице перформативно читају на сцени глумом која је натуралистичка, али посебно наглашава и мрачне и комичке елементе исказа. Кроз сведочења се разоткрива заједничка дилерка отрова – Кадивка. Публика је смештена на столицама око глумица и активно учествује у овој вишечасовној представи тако што јој глумци додељују папире с репликама које треба да прочитају из лика судије или сведока. Публика такође доноси пресуде на основу исказа сведока, који се упоређују са стварним пресудама из судских докумената.

Иако у потпуности документарна, представа

Анђелке Николић успева да буде изразито духовита, али и пуна напетости. Највећа духовитост проистиче из симпатије коју осећамо према главним јунакињама – осумњиченим антихероинама. Као и у случају Алексије, и њихове околности убистава мужева у већини случајева разумемо као њихов излаз из тешких околности бракава с насилницима, алкохоличарима, чије би напуштање значило за жене остајање без дома и средстава за живот. Међутим, међу осумњиченима има и оних које су убиле мужеве из чисто „стратешких“ разлога, јер су они били препрека на њиховом путу. Има и оних којима је убиство подметнуто. Без обзира на све, нама су ове јунакиње углавном смешне или их подржавамо у њиховим акцијама, и та врста веселијег погледа на ситуацију произлази из чињенице да је у фокусу управо судски процес, један јавни грађански догађај, а не приватни призори насиља у породици какве видимо у *Успаванци*. Јер у последњој емпатија према антихероини Алексији проистиче управо из тога што смо посведочили о суровости и насиљу кроз које је прошла, те смо уз њу и у њеној суровости и убиству.

**КРАЈ СВЕТА У ТРИ ЧИНА, РЕЖИЈА: СЕЛМА СПАХИЋ,  
ТЕКСТ: КРИСТИНА КЕГЉЕН, КАТЈА ГОРЕЧАН,  
ТИЈАНА ГРУМИЋ**

*Крај света у три чина* у великој мери се разликује од претходне две представе, иако је и она настала као директан одговор на тему насиља над женама, прописану конкурсом Београдског драмског позоришта, ЗКМ-а и СНГ Марибор који су одабрали адекватне текстове на тему насиља над женама и продуцирали ову представу. У питању су текстови *Под сукњом* Кристине Кегљен, *Активисткиње* Катје Горечан и *Свет заслужује крај света* Тијане Грумић.

У *Крају света* прва прича говори о мајци и ћерки изолованој од света: ћерка жели да се заљуби, али њена мајка је упозорава да је љубав насиље, те да је она због тога морала да убије свог мужа који ју је злостављао. На крају, мајка и ћерка успевају да се одбране од оптужби полиције за убиство. Други чин

представља документарни памфлет културних радница о сопственом лошем положају у позоришној индустрији: овде стога не можемо говорити о мотиву женске освете како смо га раније дефинисали, али је мотив женске љутње и те како присутан, а чин јавног говорења о лошим условима рада је сам по себи, неки би рекли чин освете, али пре свега чин пркоса и бунта према лошим послодавцима и продукционим условима. У трећем чину млада студенткиња мора да се исели из стана, пошто јој је газдарица због короне подигла кирију; враћа се у родно село код своје мајке, која је у прошлости убила свог мужа-злостављача. Потом се заједно сусрећу са Свињама које се буне против насиља и експлоатације која се над њима врши. Свиње се на крају трансформишу у културне раднике незадовољне условима рада у прекаријату и хиперпродукцији.

Наративно и стилски, ова представа разликује се од *Успаванке* и *Расветљавања случаја*, а и њени сами чиновници се међу собом такође јасно разликују. Мотив женске освете у њој је присутан првенствено у првом чину, *Под сукњом*, у коме мајка и ћерка убијају оца породице и крију његов леш. Стил овог сегмента је надреалистички, са сликом неурачунљивих жена које пуцају из пушке и у једној сцени пролазе пут од пећинског доба до савременог. Мотив женске освете овде се јавља кроз изразито крваве сцене насиља и уз гротескни хумор. Жене су представљене као неартикулисани хомо сапијенси у младости, док у зрелим и позним годинама фантазирају о љубави и војњи на бициклу као тинејџерке. Оне су верне својим инстинктима и блиске својој животињској природи; реч је о антихероинама које убијају и лажу пред законом, али оне су наша чудовишта за која навијамо, јер знамо да им је нанета (пра)историјска неправда. Поред тога, оне су и антихероине које ће чак, као у америчким полицијским филмовима, у кризној ситуацији од публике тражити упалач да упале цигарету.

У овом сегменту *Краја света* однос према историји посебно је занимљив – лична прошлост третира се као историјска, односно праисторијска прошлост, у буквалном глумачком костимографском, сценографском и покретном смислу. Та прошлост је митска



Кристина Кегљен, Катја Горечан, Тијана Грумић, *Крај света у три чина*, режија Селма Спахић, Београдско драмско позориште, Загребачко позориште младих, Словенско народно гледалишче Љубљана, 2024. (фото: Драгана Удовичић)

и измаштана, кривотворена са циљем да ослика један примални однос мајке и ћерке, а не да буде документаристички тачна. Историја на овај начин постаје средство онеобичавања ради јачег ефекта потцртавања насиља које у свакодневици нормализујемо и не примећујемо, какво је насиље у породици и у токсичним везама.

Друга два чина не баве се прошлошћу ни историјом, већ садашњошћу која поседује наглашен дистопијски карактер. У њима тешко да можемо говорити о антихероинама. Активисткиње у другом чину боре се аргументима и бесом за праведне услове рада, а мајка из трећег чина која је убила мужа приказана је као позитиван лик, који као да и није починио поменуто дело. Међутим, у овим чиновима се осећа љутња – љутња радница у култури које говоре о лошим условима рада, па и на самом пројекту у коме је настала та представа. У другом чину то се дешава кроз памфлете активисткиња-извођачица, а у трећем кроз улазак свих глумица из представе у свиња розе костимима међу публику, кроз коју се пробијају до благе границе

непријатности и уз узнемирујућу музику.

Чини се да су у овој представи „жене осветнице“ од митских убица трансформисане у раднице које заступају своје ставове и интересе. То нам на одређен начин говори о томе да у савременом свету „жена осветница“ представља у крајњој линији само жену која уме да каже „не“ сопственој експлоатацији. Често због тога критикована и исмевана, она посустаје и прихвата ту експлоатацију – као што каже реплика из *Активисткиња*: „Зашто мораш стално бити љута? Постани магична.“

## ЗАКЉУЧАК

Од превазилажења сопствених траума, кроз де-табуизацију потиснутог гнева, те црну креативност маштања о деструкцији насилника, преко историјских прича о женама пре нас које су законски толико биле угрожене и непрепознате да је насиље за њих заиста био једини излаз, све до савремених жена

које јавно декларишу разлоге на које имамо права да се колективно наљутимо – ове нове представе на домаћој сцени истовремено „дају дозволу“ и гледа-тељкама да се наљуте.

Надамо се да ће наше друштво, као и позориште ући у фазу у којој жена неће бити принуђена да се не-престано бори за своја права, да наводи аргумента-цију за љутњу, нити да фантазира о освети над насил-ницима. Надамо се, такође, да ће у њему бити више

простора за утопистичка, разиграна и релаксирана маштања у простору слободе какав се назире кроз идиличне призоре сеоског живота у последњем чину *Краја света* – жене које се држе за руке док лижу сла-доледе у шетњи пољанама по којима свиње слобод-но и радосно трче и воде љубав – те да ће богати свет маште и слободе бити сасвим довољан за еманципа-цију жена и подстицање свих нас да замишљамо неки лепши свет.



# ИЗАЗОВИ МОДЕРНЕ ДРАМАТУРГИЈЕ

## ИСКУСТВА МЛАДИХ ДРАМАТУРГА

*Припремио и пропратне коментаре написао Андреј Чањи*

У претходних неколико година у Србији се појавила значајна нова генерација драматурга. Како је то посао који обухвата мноштво активности – читање и препоручивање драма, организовање репертоара, писање нових драмских текстова, адаптирање старих, драматизација поезије и прозе, рад с позоришним колективом, али и анализа и вредновање уметничких резултата, то јест писање позоришних критика – потражили смо истакнуте младе представнике из ове професије и замолили их да нам у краткој форми белешке опишу посао који обављају и проблеме с којима се суочавају; да нам понуде једну врсту концизне теоретизације сопственог искуства у оквирима разноврсних манифестација драматуршког ангажмана.

Тијану Грумић, асистенткињу на Катедри за драматургију на Факултету драмских уметности и нашу најзаступљенију и много пута награђивану драматуршкињу и драмску списатељицу млађе генерације, чији се комади, драматизације и адаптације изводе широм Србије и региона, замолили смо да нам саопшти своје искуство драмске списатељице. Из њеног одговора види се да иницијација у свет драмског стваралаштва у Србији подразумева много изазова, те да се они могу савладати једино пристанком на многе уступке. Јасно је и то да позоришни систем не пружа адекватну подршку новим драмским писцима, већ користи њихов прекарни статус и низак положај у хијерархији еснафа за реализацију јефтинијих пројеката. У изјави Тијане Грумић може се запазити јасно указивање на низ проблема с којима се млади драматурзи суочавају. Њен допринос, који скреће пажњу на системске пропусте без позива на одговорност руководећих појединаца и конкретних институција, стоји као најпоузданије сведочанство неповољних услова

Андреј Чањи  
andrej.canji@gmail.com

Информативни прилог  
Примљено: 25. 6. 2024.  
Прихваћено: 15. 7. 2024.



кроз које мора да се пробије млади драмски писац, али истовремено и истрајности оних који у тој борби опстају.

**ТИЈАНА ГРУМИЋ:** Бити драмска списатељица или писац подразумева, између осталог, и писање са жељом да текстови на којима радимо буду изведени. Међутим, пут од писања текста до његове изведбе пред публиком, барем у Србији, представља сложен подухват у који је често, осим напорног рада, неопходно урачунати и фактор среће. Неке од првих изведби мојих текстова у професионалном позоришту везане су за конкурсе за драмске текстове. У нашој земљи, нажалост, постоје само два с вишегодишњим континуитетом одржавања – конкурс Стеријиног позорја за оригинални домаћи драмски текст и регионални конкурс Хартефакт фондације за ангажоване драмске текстове, док су други домаћи или регионални конкурси на нивоу експреса. Оба поменута конкурса донела су мојим текстовима, иако они на њима нису били победнички већ само препоручени за изведбу, једну врсту видљивости која је затим поставила основе мог даљег рада у професионалном позоришту. Ипак, уз могућност да ми текстови буду изведени, као млада ауторка морала сам да се суочавам са тиме да не учествујем у одлуци о томе ко ће режирати мој текст, са тиме да се текст, иако доживљава праизведбу, драстично мења у односу на свој изворни облик, са тиме да не постоји јасно дефинисана цена мог рада, већ се она своди на способност преговарања у датом тренутку и датим околностима, али и са тиме да у бројним случајевима моја радна и ауторска права нису била заштићена уговорима склопљеним с позориштем, већ сам новац углавном добијала преко агенција, и да сам, чак и онда када имам уговор, махом чекала на исплату (ионако минималних) хонорара непримерено дуго.

Наравно, како сам постајала афирмисанија, што би у нашем контексту подразумевало да сам била присутна као списатељица или драматуршкиња у селекцијама позоришних фестивала и добијала награде за свој списатељски и драматуршки рад, тако се моја ситуација у преговорима о условима рада и продукције представе побољшавала. Ипак, то је и даље значило

да сам, као ауторка текста, готово увек драстично мање плаћена у односу на редитеље који те текстове раде и да је постало неизбежно да, ако желим да живим од писања и позоришта, морам да радим много пројеката у сезони и пишем нове текстове изнова и изнова како бих остала присутна и релевантна на домаћој позоришној сцени. Прекарна позиција у којој се многи (млади) писци и списатељице, али и други аутори у позоришту налазе с једне стране, и најчешће недостојанствени услови рада с друге, доводе нас у ситуацију да правимо компромисе и уступке пред којима се не бисмо ни нашли да не радимо у поменути околностима на шта институције и рачунају.

На самом почетку своје каријере, односно при завршетку студија драматургије, а с обзиром на тадашњу ситуацију у српском позоришту, мислила сам да се нећу заиста бавити писањем и живети од тога. Некако ми је успело. Међутим, то не значи да су наша позоришта напрасно решила да системски и стратешки подржавају савремене домаће драмске аутор(к)е, већ да је то најчешће било питање (правог) тренутка, индивидуалног сензибилитета особе која је у том тренутку (јер већ у следећем није) на позицији доносиоца одлука и стицаја разних других околности. Тако сам имала срећу да је све што сам написала изведено, а да су неки од тих текстова доживели чак и више од једне поставке, што је посебно невероватно с обзиром на примат константне производње нечега новог. То наравно не значи да у то није уложено много рада и труда, већ да је срећа заиста фактор јер, без обзира на рад и труд, ствари су могле да испадну драстично другачије, а за некога вероватно и јесу.

Ипак, верујем да без обзира на све, добар текст обично нађе свој пут до сцене. Некада је тај пут дужи него што би можда требало да буде, а некада и није тако дугачак, али је на његовом крају изведба којом можда нисмо задовољни. То уме да буде болно, али позориште је, у својој сржи, свакако само питање тренутка – све пролази и све се константно мења, данас боли, а сутра је већ све у реду. Некада, међутим, тај пут и његов исход буду таман како треба и то нас подсети колико је позориште, поред свих других ствари о којима је неопходно да причамо како бисмо се тру-

дили да их заједно мењамо, уједно и лепо и колико је за нас писце и списатељице важно да оно што смо писали видимо на сцени, у комуникацији с публиком, пред којом се отварамо и с којом делимо оно што нам је важно да кажемо (о) свету.

\*

Дивну Стојанов, драматуршкињу и позоришну критичарку, добитницу Стеријине награде за позоришну критику, питали смо да нам опише оне аспекте драматуршког образовања које сматра важним за своју каријеру. Из њеног осврта издвајају се две битне разлике између формалног и неформалног усавшавања драматурга. С једне стране може се запазити да факултетско образовање драматурга превасходно негује вредности традиционалног драмског позоришта за одрасле, док у великој мери или у потпуности занемарује театар за децу и младе, али и постдрамске позоришне тенденције. Такве пропусте драматуршког едукативног система заинтересовани млади драматурзи приморани су да надокнаде кроз радионице у склопу независног сектора или у иностранству. Из одговора Дивне Стојанов могло би се закључити да се унутар факултетске припреме студенти тренутно стимулишу да мисле и раде само унутар једног могућег позоришног начина изражавања, док се други начини игноришу, као и то да не постоји у потпуности синхронизован однос између онога што драматурзи на академији изучавају и онога што је реално стање у позоришној продукцији. С друге стране могу се уочити супротстављени начини педагошких метода при формирању драматурга. Док се унутар институција у одређеној мери негују модели оријентисани на истицање грешака, независни програми нарочиту пажњу посвећују истраживању безбројних могућности уметничког изражавања и охрабривања појединца да оформи свој особени глас и развије самопоуздање. Наводећи конкретне радионице кроз које је прошла, Дивна Стојанов мапира своје образовно путовање чиме скреће пажњу на могуће правце промена унутар формалне едукације, даје смернице тек сврше-

ним драматурзима који негују иста или слична професионална интересовања и сугерише да другачије позоришне форме на српским позоришним сценама постоје захваљујући радозналим појединцима и њиховом храбром спремношћу да направе искорак изван конвенционалне трасе.

**ДИВНА СТОЈАНОВ:** Позориште у образовању непрегледна је област, а несагледиве су и могућности које она пружа. Унутар ове теме одабрала сам да пишем о „кружењу знања“, односно о свом неформалном образовања с једне, и фацитаторском раду с друге стране.

Након завршене Академије уметности, одсек Драматургија, заинтересовала сам се за радиониچارски рад, другачије начине настанка драмског текста од онога што сам учила на факултету, за оне форме драмског текста и за позориште за децу и младе које нисмо нарочито истраживали у формалном образовању. Осим потребе за дошколовањем и проширивањем знања, неформално образовање лишено је – по уметност и креативност разарајуће и погубне ствари – страха од грешке. Страх од грешке, чини ми се, нарочито се негује, залива, плеви, подстиче, утискује у нашем образовном систему. Не тврдим да професори и наставници то раде на свесном нивоу, али генерацијски се преноси и учи бојазан да постоји само један исправан начин писања и стварања и да се одступање од јединог ваљаног решења кажњава. Чак и када се инсистира на аутентичности, поново, као да постоји један тачан начин да се буде оно што јеси. За разлику од тога, неформално образовање није устројено на принципима оцењивања, конкуренције и поређења, што охрабрује учење, експериментисање, покушаје и погрешке. Прва таква радионица на којој сам учествовала била је у организацији АССИТЕЈ Србије „Приче са малог одмора – Деда Мраз није отет“ под менторством Милене Деполо. Тада упознајем структуру и језик и почињем да промишљам свет позоришта за децу. Након писања текста завршне радове смо читали школарцима који су били најстрожи и најискренији критичари.

Кључно за развој мог списатељског бића било је похађање регионалног програма за младе драмске

писце и списатељице у организацији Гете института *New Stages Southeast* са менторкама Тањом Шљивар и Аном Константиновић. Током две године на нашим сусретима развијали смо драмске текстове користећи различите методе грађења лика и анализе својих и туђих драма. У оквиру програма у Загребу одржани су мастеркласови Иване Сајко и Ивора Мартинића. Отворили су ми се потпуно нови видици посматрања драмског текста и драматургије које до тада нисам познавала. Разговарали смо о постдрамском тексту који је током студија био скрајнут. Увиди су ми нарочито били корисни у разумевању савременог театра. Крајем прошле године отишла сам на резиденцију у Грацу, где сам сарађивала с независним позориштем Theater im Bahnhof. Одлучивши се за писање драме која се ослања на документарни театар, много сам учила од искуснијих редитељици и глумаца аустријског позоришта. Не желим ни у ком смислу да ниподаштавам квалитет свог формалног образовања, али желим да нагласим колико су ми користили и колико су радионице, програми и резиденције утицали не развиј мог професионалног рада.

Онда је дошло време да стечено знањем могу некоме да пренесем! Прво сам у Културном центру Новог Сада, затим у Новосадском дечијем културном центру добила прилику да с другим драмским уметницима и уметницама радим с децом и младима на различитим драмским радионицама. Радионице су осмишљене за младе који воле позориште, али не желе нужно да се баве само глумом. Тада сам почела да примењујем различите игре, принципе, вежбе које сам сама пролазила. На првим часовима писања млађи основци ме увек питају да ли да пишу писаним или штампаним словима, да ли је грешка ако немају много придева у причи, да ли је у реду ако измисле нешто што не постоји, да ли је стварно прихватљиво да напишу да столица може да уради шпагу... Временом, када се ослободе страха од грешке, када столице без проблема раде шпагу и постану драмски карактери, настају приче и драмске сцене које прерастају у драмске текстове.

На радионицама писања са старијим основцима и гимназијалцима у неколико наврата користила

сам *DAS Theater Feedback Method*, принцип давања повратних коментара након рецепције туђег рада, а који за циљ има да се конкретном тексту пружи нова перспектива, и све то без давања вредносног суда о њему. Ову методу научила сам од Тање Шљивар током нашег програма. Док смо је примењивали, сећам се колико ми је било нелагодно јер сам све време чекала да ми особе на позицији ауторитета и колеге кажу ваља ли заправо то што сам написала. Тања ме је тад упитала зашто ми је битно шта она мисли о мом тексту. Тад сам кренула да освешћујем своју потребу за професионалном валидацијом. Слично као и ја реаговали су и тинејџери на радионици тражећи од мене да потврдим квалитет њиховог рада. Спремно сам дочекала њихове коментаре с потпуним разумевањем кроз шта пролазе.

Све што сам научила, записивала у белешкама током програма и радионица на које сам ишла, страхове којих сам се ослободила, осим што примењујем у свом раду, преносим даље и надам се још дугим „кружењу знања“. Све што научим у подстицајној атмосфери, у истим таквим околностима преносићу даље.

\*

Од Ђорђа Косића, драматурга Народног позоришта у Београду, добитника Стеријине награде за текст савремене драме, тражили смо да с нама подели изазове с којима се драматург суочава при раду у институцији. Његово искуство је драгоцене зато што подразумева познавање две перспективе: слободног уметника и запосленог унутар институције. Косићев осврт је речит „између редова“ јер док пореди два начина драматуршке егзистенције, истовремено описује предности и недостатке оба модела, али и суптилно саопштава своје запажање да делатност унутар институција може имати негативан утицај на уметничке стандарде.

**ЂОРЂЕ КОСИЋ:** Моја професионална путања у области драматургије пружила ми је драгоцене искуство рада како из позиције фриленсера, тако и из позиције рада у оквиру институције – Народног по-

зоришта. Иако на први поглед сличне, ове две позиције долазе са специфичним изазовима и предностима. Рад хонорарног драматурга често значи „бити сам свој газда“, у сваком смислу: постоји елемент финансијске несигурности, јер никад не знаш када ће се (и да ли) догодити следећи пројекат, али сам бираш пројекте, сарађујеш с различитим уметницима, градиш сопствену поетику и сопствени репертоар искустава. С друге стране, рад у оквиру институције значи пре свега бити део система – уметник свој рад подређује систему, каријера се пре свега гради кроз допринос установи.

Улога „кућног“ драматурга у позоришту је комплексна и захтевна. Она подразумева присуство на пробама, блиску сарадњу с редитељем, костимографом, сценографом и глумцима, стално праћење драме и представа (у продукцији матичног позоришта, али и других релевантних позоришта), предлагање драма за репертоар, писање програмских књижица и садржаја за веб-сајт, учествовање у промовисању и маркетиншким акцијама установе и тако даље. Верујем да је кључ успеха драматурга да добро упозна своје позориште и све људе у њему. Познавање ансамбла и начина на који позориште функционише омогућава ефикаснији рад и боље коришћење расположивих ресурса. Кућни драматург би требало да свој посао ради у изградњи поверења са уметничким тимом и руководством позоришта, као и у залагању за нове идеје и експерименте, уз уважавање финансијских, организационих и културно-политичких ограничења.

Рад у институцији носи специфичне изазове који се тичу уметничког стваралаштва. Питање очувања интегритета и иновативности у оквиру институционалних захтева и (најчешће бирокуратских) ограничења јесте кључно за сваког запосленог уметника; проналазак равнотеже између личне уметничке визије и потреба институције. Наравно, уз све бољке од којих наша позоришта болују, нема говора да су запослени уметници у привилегованој позицији. Управо та позиција, стабилност коју институција пружа, може да уведе уметника у слатки дремеж конформизма. Мислим да је мој циљ пре свега да то избегнем,

да стално стремим перфекционизму на исти начин као и када сам радио представе у независној продукцији (штапом и канапом), и да не испустим из вида да је посао који радим пре свега одговорност – првенствено према публици, ширем културном контексту и сопственим уметничким стандардима – а онда све остало.

\*

Мина Петрић, двострука добитница Стеријине награде за драматургију, истакла се у раду с великим уметничким ансамблом, те смо је ангажовали да нам опише процес драматуршког рада у колективу. У њеном одговору нарочито долази до изражаја двоструки карактер драматуршког посла који може бити строго индивидуална и нужно групна делатност. Мина Петрић скрупулозно бележи потенцијалне изазове, али и истиче велике предности колективног драматуршког рада. Њен прилог је нарочито драгоцен за студенте драматургије и оне који су тек почели да се професионално баве тим послом зато што је конципиран као конкретан опис колективног драматуршког процеса при раду на представи *Што на поду спаваш*.

**МИНА ПЕТРИЋ:** Једном приликом упитали су Хајнера Милера: „Ви сте заправо усамљени?“ „Не знам“, одговорио је: „Усамљеност функционише само ако пођемо од фикције да постоји јединствена особа. Ја сам многе особе. Најмањи колектив је шизофреничар. Постоје и већи колективи који могу да се нађу у једној особи. Ја, дакле, никад нисам усамљен.“ Истина, писац док ствара драмски текст, увек је сваки свој лик истовремено. Драматург, било да ради на претходно постојећем драмском тексту, или да текст настаје у процесу рада на представи, доживљава додатно умножавање гласова унутар себе. Најпре, ту је плуралитет који нуди драмски предлог који се тумачи, односно обликује, али он мора и да негује позицију која је истовремено у представи што настаје и изван ње. Ако то није довољно, а будући да је позоришна представа увек жива, јер дубоко зависи од

сваког појединца – ту је и уплив колектива представе у њено драматуршко ткиво, те унутарња полифонија лако може постати бука или шум. У свом досадашњем искуству имала сам прилику да драматуршки посао радим у коауторству с колегама драматурзима, да радим у коауторству на драмском тексту, али и да посао драматизације радим процесно заједно са целим ансамблом и делом ауторског тима представе.

Драматург је стално у позицији да поставља питања, да преиспитује, контрира, контекстуализује и реконтекстуализује, и да док ствара драматуршку целину представе, на сваки начин је ставља на пробу и истовремено постоји у представи и изван ње. Стога, уколико се развије сарадња на темељу међусобног поштовања, разумевања и задовољи минимални пресек скупа у смислу позоришних вредности између колега, заједнички рад, то јест коауторство на драматургији може бити многоструко значајно за представу. Уместо кругова сумње које би један драматург обишао око сваке одлуке, колега је ту да пре него што се сумња и јави, преиспита предложену идеју и сагледа је с више страна. То не само да убрзава процес рада него и шири поље игре, асоцијација и референци, што све дозвољава машти да се разбукутава и расте у сталном беневољентном сукобу идеја.

Зато ми се чини да је за добру сарадњу неопходно спојити се с људима с којима се драматург често слаже или нужно има сличан укус, али и с људима с којима може да оствари поверење. Поверење је онај простор у ком сарадници пристају да заједно зароне под дубоку воду и да знају да ће напослетку заједно испливати на површину. То је једини услов који омогућава неометану сарадњу јер подразумева да неслагање није израз сујете или тврдоглавости, а да слагање није додворавање или линија мањег отпора. Поверење је и сигурност да се каже „не знам“ или „не разумем“.

У мом случају важни драматурзи с којима сам сарађивала су Дубравко Михановић (на представи *Што на поду спаваш*, СНП, НП Сарајево и ГДК Гавелла) и Светислав Јованов (на представи *Била једном једна земља*, СНП). Поред свих побројаних позитивних аспеката сарадње на драматургији, било ми је врло

значајно и то што сам радила с далеко искуснијим колегама, те је сарадња била и прилика за учење и раст. Мислим и да су у оба случаја разлике у годинама, полу и искуству образовале далеке почетне позиције с којих је увек било лако избећи понављање и подразумевање и пронаћи нови начин да се нешто сагледа.

Пример колективне драматизације који желим да опишем јесте представа *Што на поду спаваш* према роману Дарка Цвијетића, у режији Кокана Младеновића. Ову представу радили су глумци три ансамбла – СНП из Новог Сада, НП Сарајево и ГДК Гавелла из Загреба, заједно са Дарком Цвијетићем који је и играо Дарка-аутора и Дарка-лика из своје књиге. Драматизацију потписујемо Кокан Младеновић, Дарко Цвијетић, Дубравко Михановић и ја, као и ансамбл представе, а за њу смо награђени и Стеријином наградом за драматизацију 2023. године.

Драматизација је рађена у процесу, а започели смо је заједничким читањем романа. Аутобиографска прича о страдањима деведесетих година деловала је снажно кохезивно услед траума и наслеђених траума свих с ових простора. Повезавши се око материјала, дуго смо радили импровизације на основу грађе романа, али и других Цвијетићевих дела, тако да смо заједно с аутором (и ликом) дуго живели у материјалу, а затим селектовали „улов“ из импровизација, обрађивали га и стварали целину.

Морам да поменем још један аспект за који мислим да је веома ишао на руку представи, а то је време. Рад на представи започет је на крају сезоне, а затим завршен почетком следеће и то међувреме током летње паузе дозволило је мали отклон од материјала у који смо сви свесрдно крочили. Верујем да би већина представа напредовала када би капиталистички механизам „производње“ уметности уступио простор могућности да представа „узме“ онолико времена колико јој је потребно.

Приликом колективног сценског размаштавања предлошка десило се нешто што је, верујем, заиста ретко. Сви укључени су се нашли на истој линији с писцем, с редитељем, с материјалом и једни с другима, и створила се најважнија спона у сарадњи коју сам



поменула – поверење у ауторском смислу. Било је узбудљиво радити на материјалу који је толико „жив“, у ком писац чије се речи драматизују затим изговара тај драмски текст, у ком је свака реченица свима важна. Драматизација која настаје у процесу није никаква новина, међутим овај процес од многих других издваја идеја да је прича коју причамо важнија од сваког од нас појединачно и да стога морамо сви да јој будемо у служби због чега је рад на представи *Што на поду спаваш* био најлепши облик позоришне сарадње.

\*

Задатак једног од водећих гласова нове генерације позоришних критичара Борисава Матића био је да нам изнесе сопствено виђење односа драматургије и позоришне критике. Доследан широкој обавештености и ерудицији коју често демонстрира у својим теоријским текстовима и критикама, Матић изводи лудичну компарацију уметничког и теоријског аспекта драматургије позивајући се на Лесинга, Брехта и Ван Керкхоуфенову. Својим освртом Матић такорећи исписује пролегомену за један опширнији научни рад који би се детаљније позабавио комплементарним везама између драматургије и критике.

**БОРИСАВ МАТИЋ:** Када сам уписао основне студије драматургије, желео сам да постанем сценариста и драмски писац. Међутим, присећајући се завршног периода средње школе када сам се припремао за пријемни испит из драматургије, примећујем знаке који су ми још тада могли указати на мој већи афинитет ка теорији и критици. Читање критика, театролошких и филмолошких анализа пружало ми је задовољство дубинског спознавања уметничких дела, али и друштва у оквиру ког су та дела настала. Већ током прве године студија драматургије постао сам учесник радионице Удружења позоришних критичара и театролога Србије „Сумњива лица“, која је имала за циљ да се оформи нова генерација позоришних критичара. Моја опредељеност ка критици тада је постала јасна, а већ од треће године основних студија, тј. од

2018, објављујем позоришне критике и у професионалном контексту. Као драматург, у жеми смислу те речи, био сам ангажован на малобројним, углавном независним позоришним пројектима. Водећи се количином посла коју сам обављао у областима критике и драматургије, себе бих могао да назовем најпре критичарем, иако нисам престао да се изјашњавам ни као драматург и то не само због дипломе са основних студија већ и зато што свој критичарски рад делом сматрам и драматуршким.

У оквиру професионалне позоришне заједнице добро је позната чињеница да је „отац драматургије“ и један од оснивача модерног немачког позоришта Готхолд Ефрајм Лесинг (Gotthold Ephraim Lessing) уједно радио и као „интерни критичар“ за Народно позориште у Хамбургу. Између 1767. и 1769. саветовао је управу овог театра о репертоарској политици и писао критике актуелних продукција позоришта, те је своје записе сакупио у књизи *Хамбуршка драматургија*. Драматургија и позоришна критика практично су рођене заједно, обе замишљене као мост између теорије и праксе, с тим што се драматургија више односи на модерацију списатељског, извођачког и административног рада унутар позоришта, док је критика више окренута ка комуникацији са широм публиком. Мада, управо на Лесинговом примеру увиђамо да функције драматургије и критике не можемо увек лако поделити на ова два пола.

Функција драматурга најпре се даље развијала у немачком позоришту 19. и 20. века, потом се ширећи остатком Европе и света, а позоришни стваралац који је драматурга установио не само као кључну фигуру у стваралачком процесу већ и у организационој структури позоришта био је Бертолт Брехт (Bertolt Brecht). Како то наводе Ен Хамилтон (Anne Hamilton) и Волтер Бјангсок Чон (Walter Byongsok Chon) у својој књизи *Основе драматургије (Dramaturgy: The Basics)*, Брехт је доживљавао драматурга као аналитичара драма, историчара позоришта, критичара, адаптера, администратора, научника, архивисту, едукатора и практичара који је неопходан на пробама. Поред тога што Брехт драматурга сматра и одређеном врстом критичара, све остале наведене особине драматурга

уједно спадају и под особине које би сваки озбиљан критичар требало да поседује како би био способан да одгледану представу анализира, интерпретира и евалуира, као и да та своја становишта подели са читалаштвом.

Чврсте везе између драматургије и критике могу се уочити и с развојем савремених драматуршких пракси. Маријане ван Керкхоуфен (Marianne Van Kerkhoven), истакнута фламанска драматуршкиња и есејисткиња која је стварала у другој половини 20. и почетком 21. века, у свом тексту *Гледајући без оловке у рукама* (*Looking without pencil in the hand*) наводи 12 теза које карактеришу савремену драматургију, а велики део њих може се истовремено односити и на критику. Ван Керкхоуфенова између осталог наводи да драматургија представља зону сумрака између уметности и науке јер се увек бави „претварањем осећања у знање, и обрнуто“. Исто се може рећи и за критику која представља мост између креативног, списатељског рада и театролошке праксе. Поједине ауторкине тезе о драматургији као да се првенствено односе на критику, попут става да драматургија представља способност афирмисања и одбацивања у правом тренутку, „знајући шта, када и како да се нешто каже. Засновано на спознаји рањивости грађевинских блокова, али и свести да су конструкцији понекад потребни добри ударци“.

Ван Керкхоуфенова такође тврди да је драматургија страст гледања, активан процес ока, да је драматург први гледалац и помало стидљив пријатељ који остатку креативног тима опрезно преноси своја зналачка запажања о представи. Критичар је и у овом смислу умногоме сличан позицији драматурга, једино што своја запажања о представи не саопштава искључиво креативном тиму већ широј јавности. Епитет „стидљив“ не треба схватати буквално – јер знамо да многи критичари нису нимало стидљиви у исказивању својих ставова – већ као одмереност у којој критичар пажљиво вага какав ће ефекат произвести његове речи. На претходним примерима уочавамо да је најзначајнија разлика између драматуршког и критичарског рада то што је рад драматурга усмерен ка креативном тиму и процесу – те захтева изградњу

специјалних врста личних односа унутар тима да би се водили разговори о току представе, како наводи Ван Керкхоуфенова – док критичар коментарише дело представљено публици, те нема прилику да значајније утиче на његов развој. Међутим, чак се и ова подела функција може релативизовати *work-in-progress* извођачким праксама приликом којих уметници јавно приказују незавршено дело, те у даљем креативном процесу разматрају коментаре јавности, па и критике.

Треба напоменути да, као што постоје различити типови драматургије, постоје и различити типови критике. Англоамеричка критика чешће ће се од континентално-европске сврставати у сферу новинарства, а мање у ужу позоришну заједницу, а и чешће ће се сводити на пуку препоруку да ли представу треба погледати или не. Међутим, у оквиру континенталних позоришних система, драматургија и критика ће најчешће представљати две стране истог новчића и обе ће радити у циљу унапређења позоришног живота, само ће се њихови методи понекад разликовати. Служећи се управо историјским и теоријским оквиром које сам у овом осврту представио, могло би се чак тврдити да је драматургија у ближој вези с критиком него с драмским писањем. Драматургија, баш као и критика, представља кустоску вештину сакупљања и дисеминације знања о позоришту, култури и уопште друштву, у лиминалном простору између теорије и праксе.

\*

Овде презентоване белешке драматурга представљају не само различита субјективна виђења стања у коме се налази драматуршка професија, где се експлицитно или између редова могу препознати кључни проблеми те уметничке делатности из визуре младих нараштаја, већ се може уочити и широк распон стилског и жанровског начина писања и размишљања међу њима: од сугестивне личне перспективе до прецизне аналитичке тенденције. Ова колекција кратких осврта функционише као синхро-

ни пресек ситуације у коју ступају нове генерације драматурга, њихово виђење стања које затичу те и визије другачије организованих модела пословања и креативног изражавања. Белешке немају претензије да буду нужно објективне нити свеобухватне, напротив, њихова је функција је да буду репрезентативне и индикативне. Искуства и размишљања које

су наши саговорници упутили сведочанство су духа времена из перспективе младости, а његова је сврха двострука: оно је позив на преиспитивање начина на који тренутно функционише институција позоришта и драматуршка професија, а истовремено служи као инспиративан материјал за будуће истраживаче.



По мотивима Десанке Максимовић, *Прадевојчица*, драматизација Мина Петрић, режија Соња Петровић, Народно позориште „Тоша Јовановић“, Зрењанин, 2022.

Марко Мисирача

## МАГ ДУХА

Век од рођења Миодрага Петровића Чкаље

У Музеју позоришне уметности Србије 1. априла 2024. одржано је вече посвећено 100. годишњици рођења једног од највећих југословенских и српских глумаца, најпопуларнијег и највољенијег комичара свога времена Миодрага Петровића Чкаље (Крушевац, 1. април 1924 – Београд, 20. октобар 2003). Тих је дана неколико манифестација јавност подсетило на лик и дело овог драмског уметника: Југословенска кинотека организовала је богату ретроспективу филмских остварења с пратећом изложбом, у згради Радио Београда организовани су „Дане Чкаље у РТС Клубу“, и том приликом је осветљена његова богата радијска и ТВ каријера, да би Позоришни музеј овом пригодном вечери подсетио на његову позоришну каријеру, која се протеже од гимназијских дана и првих професионалних наступа у Соколском позоришту у родном Крушевцу, с краја 1930-их и почетка 1940-их година, до последње позоришне улоге у представи *Нушићу, с љубављу* на Вечерњој сцени „Радовић“ 1988. године. Уз инсерте из његових позоришних улога, из видео-архиве Музеја и Програмског архива РТС-а, те вечери су се Чкаљине уметничке личности присетили Драгана Чолић Биљановски, професорка ФДУ и ауторка монографије „Миодраг Петровић Чкаља“ у издању Музеја (1995), глумица Љиљана Стјепановић, која је делила кадар с њим у ТВ филму *Руски цар* сценаристе и редитеља Чедомира Петровића, и професор емеритус Светозар Рапајић, који се осврнуо на Чкаљине улоге у класичном комедиографском репертоару (Арган у Молијеровом *Уображеном болеснику*, Хљестаков у Гогољевом *Ревизору*), с посебним акцентом на изузетно захтевну двоструку главну улогу у комаду Радивоја Лоле Ђукића *Бог је умро узалуд* на Теразијској сцени тадашњег Савременог позоришта (1967).

Марко Мисирача  
markomisiraca@gmail.com

Информативни прилог  
Примљено: 25. 6. 2024.  
Прихваћено: 15. 7. 2024.



Миодраг Петровић Чкаља и данас је широј јавности првенствено препознатљив по својим филмским и ТВ улогама. Деценијама је био омиљени глас и лице публике широм бивше Југославије, окупљане око радио-апарата и малих екрана. Стасавши као глумац прве послератне генерације, био је један од утемељитеља специфичног комичарског израза, нечег што се колоквијално дуго називало „београдском школом хумора“, нарочито у тада новим медијима, као што су радио, телевизија и естрада. Глумачку каријеру започео је још као гимназијалац у родном Крушевцу, да би потом стигао до Београда, где најпре постаје члан Драмског студија Радио Београда, затим тада тек основаног Хумористичког позоришта. Током више од пола века континуиране каријере, остварио је на десетине улога на позоришним сценама, филмском платну, радију, телевизији и естради. Публици се „увукао под кожу“ својим аутентичним глумачким изразом, прво непоновљивим гласовним креацијама у хумористичкој емисији *Весело вече* Радио Београда (од 1949. год.), потом и као ТВ лице, у првим хумористичким серијама ТВ Београд, из пера Радивоја Лоле Ђукића, Новака Новака и других хумориста (*Сервисна станица*, *На тајном каналу*, *Музеј воштаних фигура* и др.).

Међутим, главна мисија и исходиште Чкаљиног глумачког бића било је и остало позориште, што је често и сам истицао у бројним интервјуима, изричито инсистирајући на томе да се његов рад у позоришту одвоји од његових ТВ и естрадних наступа. Дванаестогодишњак Миодраг Петровић, како се наводи у монографији Драгане Чолић Биљановски, открива позориште и доживљава „љубав на први поглед“, с обзиром на то да најзначајнија имена српског глумишта, приликом честих гостовања у Крушевцу, одседају и изводе представе у кафани „Таково“. Инфициран позориштем, с друговима из детињства, међу којима су и потоњи глумац Милан Пузић и редитељка Вера Белогрић, праве своје мало позориште иза родитељске куће. У међувремену, „отац и мајка“ бројним крушевачким глумцима, чувени професор немачког језика Бора Михајловић оснива у Гимназији Драмску секцију, а потом Позоришни одсек при Со-

колском друштву (Соколско позориште). Прва већа улога коју Бора Михајловић поверава Миодрагу Петровићу била је епизода келнера у представи *Мадам Икс* Александра Бисона. Након војничког периода, позоришних активности у НОБ-у, Чкаља проводи краће време у новооснованом Окружном народном позоришту у Крушевцу, којем ће се враћати касније, као гост, и у годинама када Крушевац више не буде имао професионално позориште, већ у оквиру тзв. Завичајног позоришта, заједно с колегама Ђузом Стојиљковићем, Батом Паскаљевићем, Радмилом Савићевић, Миланом Пузићем и другима.

У београдски позоришни живот, крајем 1940-их година улази, паралелно студирајући ветерину, прво као члан драмске секције КУД „Иво Лола Рибар“, те као члан Драмске групе Радио Београда. У то време први пут среће двоје редитеља који ће му обележити читаву каријеру: Радивоја Лолу Ђукића и Соју Јовановић. Иако током своје београдске позоришне одисеје сарађује са значајним редитељима свога доба: Марком Фотезом, Предрагом Динуловићем, Мињом Дедићем, Миленком Маричићем, Александром Огњановићем, Небојшом Комадином, Јосипом Кулунчићем, чини се да су Лола и Соја најбоље препознали Чкаљине глумачке потенцијале и омогућили му да, сарађујући с њим у свим медијима (позориште, филм, радио, ТВ), оствари најзначајније домете.

Раних 1950-их година, на позив Драгутина Добричанина, наступа у неколико пројеката тек основаног Позоришта „Бошко Буха“, које, тада још без сталне зграде, представе изводи у салама Београдског драмског позоришта и Коларчевог народног универзитета. Ипак, право „ватрено крштење“ за београдску публику Чкаљу очекује на сцени Хумористичког позоришта, основаном на иницијативу књижевника Душана Костића, директора, и Радивоја Лоле Ђукића, уметничког руководиоца. Наредних четврт века Чкаља ће провести управо на сцени овог театра који више пута мења своје име: Београдска комедија, Савремено позориште (у фузији с Београдским драмским позориштем, којом приликом се формирају две сцене – на Теразијама и на Црвеном крсту), да би данас деловало под називом: Позориште на Теразијама.



По мотивима Бранислава Нушића, *Нушићу с љубављу*, режија Чедомир Петровић, Мало позориште „Душко Радовић”, 1988. На фотографији Миодраг Петровић и Оливера Марковић

Овај театар је репертоарску политику усмерио ка комедиографским и музичко-сценским делима, а Чкаља ће се премијерно појавити као Лорд Фокур Баберли у комедији *Маскарада или Чарлијева тетка* Брандона Томаса (1952). Душан Драговић, један од ретких критичара који прате почетке рада сцене Хумористичког позоришта, проглашава представу најбољом комедијом позоришне сезоне уопште: „... смејали смо се изврсном глумцу који незаменљиво игра Чарлијеву тетку...”<sup>1</sup> У овом првом периоду, пре енормне радијске и ТВ популарности, својеврстан феномен постаје улога „вечитог студента“ Пепија у *Заједничком стану* Драгутина Добричанина, у режији Марка Фотеза. Ова, тада изразито актуелна комедија, на Теразијској сцени доживела је више од 480 извођења, приказана је и на Стеријином позорју, доживела и ТВ пренос и филмску екранизацију, постављена је у већини позоришта свих бивших југословенских република, као

<sup>1</sup> Д. Драговић, „Комедија сезоне”, *Београдске новине*, Београд, 13. 11. 1952.

и на сценама Русије, Бугарске, Чехословачке, Пољске, Шведске, Француске, Белгије... Чкаља ће, у улози Пепија, гостовати у поставкама *Заједничког стана* у Крушевцу и Смедереву. Много година касније забележио је Милосав Буца Мирковић: „Ко је имао срећу да гледа Чкаљу у Добричаниновом *Заједничком стану*, имаће право на трајну позоришну успомену, на оно старинско вајкање: какав је то комичар био, како је то или како би то играо Чкаља, нема више таквог глумца, мајстора као што је био Чкаља.”<sup>2</sup> Срећом, филмска камера је запамтила неке његове најзначајније позоришне креације: *Заједнички стан* је екранизовао Маријан Вајда 1960. године, док је споменуто двоструку главну улогу Предрага и Ненада у водвиљски конструисаној политичкој сатири *Бог је умро узалуд* Радивоје Лола Ђукић, након позоришне (1967), преточио и у филмску инкарнацију (1969). Овај захтевни глумачки задатак скренуо је пажњу позоришне стручне јавности, па тако Владимир Стаменковић закључује: „бога-

<sup>2</sup> Милосав Мирковић, „Ујка Чкаља”, НИН, Београд, 30. 3. 1980.

та садржајна мима, велика моћ трансформације, директан емоционални контакт с гледалиштем – ето то је чинило основу заиста успеле Чкаљине креације.<sup>3</sup> Пепа у *Заједничком стану*, као и Предраг и Ненад у Ђукићевом комаду *Бог је умро узалуд*, само су неке од Чкаљиних глумачких инкарнација које су „пропутовале“ кроз више медија. Иако је уобичајена пракса да се позоришне представе и ликови из позоришта „селе“ на мали или велики екран, у Чкаљиној богатој пракси догађало се и обрнуто: његови популарни ликови Куvara Јордана из серија *Сервисна станица* (1959–60) и *На тајном каналу* (1961–62) и Шефа Мите из серије *Музеј воштаних фигура* (1962–63) надрасли су почетну замисао и, у продукцији „Београдске естраде“, појавили се и као ликови у истоименим позоришно-естрадним изведбама.

Од сталног глумачког ангажмана у матичној кући, након низа бриљантних улога у класичном домаћем (Анта у Нушићевом *Покојнику*, Максим у Ђиду Веселиновића и Брзака, Неко у Сремчевој *Ивковој слави*) и светском репертоару (Арган у Молијеровом *Уображеном болеснику*, Хљестаков у Гогољевом *Ревизору*), опростиће се улогом Бокана у баладичној комедији, препуној туге и шарма с препознатљивим ликовима из свакодневног живота, *Случај шампиона* Радомира Смиљанића. Била је ово сјајна прилика да се на истом уметничком задатку опробају отац и син, Миодраг и Чедомир Петровић. За Бокана Чкаља ће коначно освојити Стеријину награду 1975. године, а Петар Волк ће, поводом премијере, морати да запише како је Чкаља „у лику Бокана веома потресан и природан у исти мах, са постепеним трансформацијама и одмереношћу која га чини изузетно упечатљивим.“<sup>4</sup> *Случај шампиона* доживљава своју инкарнацију и у виду радијске и ТВ адаптације, као и грамофонске плоче са сонговима и дијалозима из представе.

У Чкаљиној позоришној каријери посебно место заузимају улоге у две представе Атељеа 212, његови „излети“ у театарске стилове који не припа-

дају искључиво комедиографском проседеу: Владимир у Бекетовом комаду *Чекајући Годоа* и Тодор I у *Крмећем касу* Александра Поповића. У позоришту које је било весник нових струјања у театарским круговима, Чкаља је имао прилику да покаже колико се добро сналази и на терену театра апсурда играјући у делима амблемских писаца овог правца. У чувену поставку *Годоа*, у режији Василија Поповића, „ускаче“ уместо Љубе Тадића: „Играјући Владимира покушао сам мало да експериментисем. Сваку представу радио сам другачије. Играо сам *Годоа* као драму, па као комедију, затим као резонерску представу и тако даље.“<sup>5</sup> Као што је познато, овом поставком *Годоа* инициран је и настанак овог авангардног театра, првобитно у згради „Борбе“ (1956). Почетком сезоне 1957/58. долази до прерасподеле глумачких снага, па улоге Владимира и Естрагона, уместо Љубе Тадића и Бате Паскаљевића, преузимају Чкаља и Ђуза Стојиљковић. Критика тим поводом бележи: „Миодраг Петровић, помало спутан на првој представи, очигледно ће играти (и већ игра) Владимира са ретким и драгоценим смислом за гротескно у пантомимској експресији...“<sup>6</sup>

Појава Александра Поповића на београдским позорницама представљала је прекретницу у овдашњем позоришном животу. Овај „Бекет у опанцима“ (Филип Давид) својим првим комадима снажно наслоњеним на апсурд као израз, богат језичким ескападама и каламбурима, створио је простор Чкаљи, Ружици Сокић и Бори Тодоровићу да у *Крмећем касу* саздају аутентичне „Тодоре“ и „Милеве“, српске варијанте ликова из комедије дел арте, у режији Небојше Комадине, једног од најбољих сценских „читача“ Александра Поповића. Бриљантни глумачки трио инспирисао је Владимира Стаменковића да забележи како „гледалац има утисак да су ликови фарсе послужили Ружици Сокић, Миодрагу Петровићу Чкаљи и Бори Тодоровићу само као оквири у које ће сместити сопствено лице, месо и кости, штавише и онај

<sup>3</sup> Владимир Стаменковић, „Бог је умро узалуд“, НИН, Београд, 2. 4. 1967.

<sup>4</sup> Петар Волк, „Стара тема – нови текстови“, *Књижевне новине*, Београд, 1. 12. 1974.

<sup>5</sup> Драгана Чолић-Биљановски, *Миодраг Петровић Чкаља*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1995, стр. 86.

<sup>6</sup> Слободан Селенић, „Нихилистичка тема растељивих граница“, *Борба*, Београд, 28. 11. 1957.

најскривенији део своје приватне личности. Вешти у успостављању контакта са гледалиштем, развијеног слуха за ритам и мелодију дијалога, са великом моћи трансформације, глумци су умели и да преобразе у праве мале комичке ритуале, сцене у којима су верно копирани призори из свакодневног живота и да улију дах животности епизодама у којима су само праволинијски карикирани обичаји наше средине.<sup>7</sup> Ова представа учествовала је на Стеријином позорју, фестивалима у Софији и Фиренци, међутим, улога Тодора I је, по други пут, у каријери била повод да Чкаљу предложи за Октобарску награду, које те 1967. године није добио. Интересантно је присетити се како је тим поводом изразио негодовање Александар Поповић, на тему неправедног односа посленика у култури према самом уметнику: „Дакле, Чкаља је данас оно што најшире масе знају о глумцима и глуми, о сцени и сценској уметности, па према томе он није више само Чкаља, већ је оно што наша сценска уметност данас објективно даје народу у најширем смислу те речи... Вратимо се само годину дана уназад, на Фестивал авангардне драме у Фиренци, где се тај наш Чкаља појавио у једној улози за коју је од европске театарске критике оцењен као: велики глумац модерног сензибилитета. Преко њега је оцењен и стил данашње модерне југословенске сценске уметности у целини, уз напомену да је само неколико месеци пре тога, за ту исту улогу овде у Београду, односно на Стеријином позорју у Новом Саду, Чкаља добио од наше критике у већини – само благонаклони смешак...“<sup>8</sup>

Поводом улоге Анте у Нушићевом *Покојнику* (1962. на Теразијској сцени Савременог позоришта, 1974. у обновљеној подели на Црвеном крсту), једне од оних позоришних креација којом је „неверним Томама“ доказао да у себи поседује и дар и склоност ка драмском, трагичном, меланхоличном, унутар неисцрпног арсенала комедијских средстава, Чкаља је изјавио: „Мени су блиски Нушићеви људи. Волим да их играм. Једноставни су, непосредни и сасвим слич-

<sup>7</sup> Владимир Стаменковић, „Рађање позоришта“, НИН, Београд, б. 3. 1966.

<sup>8</sup> Александар Поповић, „Али, вратимо се уметности“, *Политика*, Београд, 10. 12. 1967.



Стеван Сремац, *Ивова слава*, драматизација и режија Градимир Мирковић, Савремено позориште, 1969.

ни данашњим људима. Зато бих изабрао Анту из *Покојника*. Било је уживање тумачити ту ролу. Јер, као што је познато, драмски глумци сањају да играју у комедијама и обратно. А како у *Покојнику* има и драмских и комичних елемената, мој глумачки задатак је био стварно леп. Поготову што са тим ликом имам неколико додирних тачака.<sup>9</sup> Око успешно остварене улоге Анте су се, вероватно први пут у Чкаљиној каријери, критичари ујединили, тако Ели Финци пише: „у бравурозној интерпретацији М. П. Чкаље, Анта је посрнули несрећник, који се и сам гнуша својих поступака и на крају се одваја од свога друштва и одлази незнано куда...“<sup>10</sup> Слободан Селенић доживљава га на следећи начин: „нушићевски ефектан, али и чеховљевски тих, несрећан и искрен. Човек пожели да га што пре види поново и да се гледа што чешће у улогама у којима ће озбиљности његових великих

<sup>9</sup> „Анта из „Покојника“, *Експрес*, Београд, 19. 4. 1964.

<sup>10</sup> Ели Финци, „Без јасне концепције“, *Политика*, Београд, 2. 11. 1962.



глумачких способности бити у сразмери са озбиљношћу његових намера. Када озбиљно нешто хоће, Чкаља, показује ова представа у одређеним улогама може да оствари нешто што вероватно ниједан други глумац не може...“<sup>11</sup>, док Владимир Стаменковић примећује како је „нешто фино и тужно лебдело око овог лика, а врхунац глумачког мајсторства представљало је оно неколико немих тренутака на крају комада кад је Анта покорно чекао да се изврши судбина, а потом се готово уздизао до неког неуништивог али суштинског супротстављања целом друштву.“<sup>12</sup> Из наслова ових критика очигледно је да поменути критичари нису најсрдачније дочекали редитељску концепцију *Покојника* на Теразијској сцени, самим тим њихове похвале Чкаљиной интерпретацији Анте добијају на тежини.

Ако би постојао писац који је, као у огледалу, био слика и прилика глумачког и духовног Чкаљиного бића, то је свакако Бранислав Нушић. Могао је за њим да понавља речи којима се и обратио са сцене, публици, у лику самог писца, у представи *Нушићу, с љубављу* (1988): „За мој се хумор вели да је лак?! Ја не знам да у литератури постоје два хумора: тежак и лак! Ја знам само за један хумор, један једини – онај – који изазивајући смех на уснама – ублажава суровост живота!“ Нушићеве карактере тумачио је још од најранијих дана на сцени Крушевачког позоришта (Вића у *Сумњивом лицу* у две верзије, 1946. и 1948, те 1963. у организацији тадашњег Завичајног позоришта), потом наступа у више мањих улога у *Протекцији* (1952) и *Путу око света* (1956) на Теразијској сцени. Телевизија му је омогућила да два пута тумачи и самог Нушића, у ТВ адаптацији *Аутобиографије* (1960) у режији Славољуба Стефановића Равасија, те у ТВ драми *Неозбиљни Бранислав Нушић* (1986) у режији Александра Ђорђевића. Код потоњег редитеља игра и Срету Нумеру у ТВ верзији *Народног посланика* (1964) и Ујка Благоја у *Др-у* (1984), затим Аћима Кукића у *Љубавном случају сестре једног министра* (ТВ

<sup>11</sup> Слободан Селенић, „Представа Миодрага Петровића“, *Борба*, Београд, 2. 11. 1962.

<sup>12</sup> Владимир Стаменковић, „Неуспело трагање за Нушићем“, *НИН*, Београд, 4. 11. 1962.

адаптација *Протекције*) у режији Андрије Ђукића и Милоја у *Власти* (1974) у режији Небојше Комадине. Као најпрепознатљивија „његова“ улога у Нушићевом универзуму свакако је „светски путник из Јагодину“ Јованче Мицић, којег је играо у неколико медија: у филмовима Соје Јовановић *Пут око света* (1964) и *Силом отац* (1969), радио-драми *Обичан човек* (1965), такође у Сојиной режији, те у комедији Драгутина Добричанина специјално написаној поводом Чкаљиного почасног председниковања општини Јагодина (тадашње Светозарево), *Јованча Мицић путује на Месец* (1969). Сасвим природно и органски, у садејству са сином Чедомиром Петровићем, затвориће театарски и ТВ круг са Нушићем: у представи *Нушићу, с љубављу* на Вечерњој сцени „Радовић“, у Чедомировој адаптацији и режији (1988) и ТВ игри *Мили и слатки мој Ђокице* (2000), такође Чедомировој адаптацији и режији Нушићевог драмолета *Под старост*. Феликс Пашић забележио је, поводом Чкаљиного повратка на позоришне даске након 12 година: „После дуга одсуствовања на позорници је поново био Миодраг Петровић Чкаља, најпре прерушен у Нушића, а потом у Нушићевог чиновника – путника. Публика је очекивала засмејача, а појавио се један други глумац: замишљен, резигниран, бизаран са сенком година испод које се, тек где где, помаљало познато лице. Одиграо је Чкаља Нушића тако како ваљда може једино човек који се толико борио са смехом.“<sup>13</sup>

У редове најављиваних, жељених, али из разних разлога неостварених улога у широкој породици Чкаљиних сценских инкарнација (о чему сазнајемо из бројних извора, интервјуа, најава, монографије...) улазе неки бисери које би посебно било занимљиво замислити и измаштати: то су Шекспиров Хамлет (о коме је маштао Лола Ђукић), Остап Бендер из чувених хумористичких романа Иљфа и Петрова *Златно теле* и *Дванаест столица*, те антологијски лик хумористичке литературе *Добри војник Швејк* Јарослава Хашека, којег није стигао да одигра у позоришту, али јесте на радију, у адаптацији и режији Ђорђа Ђурђевића (1978).

<sup>13</sup> Феликс Пашић, „Нушићу, с љубављу“, *Вечерње новости*, Београд, 26. 1. 1988.



## ТЕАТРОГРАФИЈА

ПОЗОРИШНИ ОДСЕК ПРИ СОКОЛСКОМ ДРУШТВУ (СОКОЛСКО ПОЗОРИШТЕ), КРУШЕВАЦ

Александар Бисон, *Мадам Икс* (Виктор Емануел Шуке), р. Бора Михајловић, 1944.

КУЛТУРНО-ПРОСВЕТНА ЕКИПА 47. ДИВИЗИЈЕ – ДРАМСКА СЕКЦИЈА

А. П. Чехов, *Механа на главном друму* (Семјон Сергејевич Борсов), р. Бора Михајловић, јесен 1944.

А. П. Чехов, *Просидба* (Ломов), р. Бора Михајловић, јесен 1944.

ОКРУЖНА МИЛИЦИЈА У ПРОКУПЉУ

А. П. Чехов, *Просидба* (Ломов), р. Миодраг Петровић Чкаља, пролеће 1945.

ОКРУЖНО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ, КРУШЕВАЦ

Бранислав Нушић, *Сумњиво лице* (Вића), р. Лазар Јовановић, 2. мај 1946.

Стеван Сремац, *Зона Замфирова* (Коте), р. Мирослав Петровић, 18. јул 1946.

Василије Шваркин, *Туђе дете* (Сенечка Перчеткин), р. Миодраг Наупарац, 2. фебруар 1947.

Јуриј Мокров, *Жита класају* (Коља), р. Бора Михајловић, 1. мај 1947.

Константин Симонов, *Руско питање* (Макферсон), р. Мирослав Петровић, 29. јул 1947.

Стеван Сремац, *Зона Замфирова* (Манулаћ), р. Мирослав Петровић, 14. март 1948.

Бранислав Нушић, *Сумњиво лице* (Вића), р. Миодраг Наупарац, 12. септембар 1948. (од 22. децембра 1948)

Драгутин Добричанин, *Заједнички стан* (Пепа), р. Бора Михајловић и Милорад Ђорговић, 25. март 1954. (од 16. маја 1958)

КУД „ИВО ЛОЛА РИБАР“, БЕОГРАД

Н. А. Островски (по роману *Како се калио челик*), *Бојарка* (Један глас), р. Радивоје Лола Ђукић, 1946.

Н. В. Гогољ, *Женидба* (Балтазар Балтазарович Жевакин), р. Јожа Рудић, 1947.

ПОЗОРИШТЕ „БОШКО БУХА“, БЕОГРАД

Момчило Милошевић (по Љуби Ненадовићу и Чика Јови Змају), *Вашар* (Циганин), р. Момчило Милошевић, 28. март 1951.

Коста Трифковић, *Школски надзорник* (Учитељ), р. Драгутин Добричанин, 23. новембар 1952.

Драгутин Добричанин (по Карлу Колодију), *Пиноккио* (Волпони), р. Драгутин Добричанин, 18. јануар 1953.

ХУМОРИСТИЧКО ПОЗОРИШТЕ, БЕОГРАД

Брандон Томас, *Маскарада или Чарлијева тетка* (Лорд Фокур Баберли), р. Радивоје Лола Ђукић, 12. април 1952.

Бранислав Нушић, *Протекција* (Практикант), р. Петар Матић, 23. мај 1952.

Чича Илија Станојевић, *Дорћолска посла* (Ница), р. Душан Антонијевић, 2. јул 1952.

Лопе де Вега, *Довитљива девојка* (Ернандо), р. Радивоје Лола Ђукић, 11. децембар 1952.

Анри Мелак и Албер Мијо, *Мамзел Нитуш* (Лорио), р. Дејан и Маргита Дубајић, 16. фебруар 1953.

Јарослав Хашек, *Добри војник Швејк* (Ото Кац), р. Дејан Дубајић, 23. октобар 1953.

Драгутин Добричанин, *Заједнички стан* (Пепа), р. Марко Фотез, 29. јануар 1954.

Непознати дубровачки аутор из VII века, *Старац Климоје* (Фантажија), р. Марко Фотез, 14. мај 1954.

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ, СМЕДЕРЕВО

Драгутин Добричанин, *Заједнички стан* (Пепа), р. Драгослав Пармарковић, 10. децембар 1953. (од сезоне 1954/55)

БЕОГРАДСКА КОМЕДИЈА

Бертолт Брехт, *Просјачка опера* (Смит), р. Марко Фотез, 12. децембар 1955.

Љубинка Бобић, *Породица Бло* (Јаблан), р. Љубинка Бобић, 9. мај 1956.

Бранислав Нушић, *Пут око света* (Глумац Нико, Риста, Министар), р. Марко Фотез, 27. новембар 1956.

В. В. Мајаковски, *Хладан туш* (Иван Иванович), р. Миленко Маричић, 10. мај 1957.

Дијего Фабри, *Заводник* (Габријел, Филип, Едуар-

до, Симон), р. Александар Огњановић, 13. децембар 1957.

Жак Конфино, *Сирото моје паметно дете* (Стојадин), р. Марко Фотез, 5. март 1958.

Василије Шваркин, *Туђе дете* (Сенечка Перчеткин), р. Јосип Кулунџић, 13. новембар 1958.

Бранислав Зека Ђорђевић (по причама Б. Павловића), *Шта грицакаш, друже?* (Миосав Миса), р. Јосип Кулунџић, 27. април 1959.

#### ПОЗОРИШТЕ „АТЕЉЕ 212“, БЕОГРАД

Самјуел Бекет, *Чекајући Годоа* (Владимир), р. Василије Поповић, 17. децембар 1956. (од 26. новембра 1957)

Александар Поповић, *Крмећи кас* (Тодор I), р. Небојша Комадина, 24. фебруар 1966.

#### САВРЕМЕНО ПОЗОРИШТЕ, БЕОГРАД

Жорж Фејдо, *Силом муж* (Сен Флоримон), р. Предраг Динуловић, 28. фебруар 1960. (Сцена на Теразијама)

Ежен Лабиш, *Лов на гавранове* (Криквиј), р. Соја Јовановић, 30. јануар 1961. (Сцена на Теразијама)

Васа Поповић, *Невиђена представа* (Управник дома културе), р. Предраг Динуловић, 5. март 1961. (Сцена на Теразијама)

Бранко Ћопић, *Доживљаји Вука Бубала* (Свети Петар), р. Соја Јовановић, 29. април 1962. (Сцена на Теразијама)

Бранислав Нушић, *Покојник* (Анта), р. Александар Огњановић, 31. октобар 1962. (Сцена на Теразијама)

Мигуел Сервантес де Сааведра, *Између две игре* (Дон Касињарес), р. Јован Путник, 25. април 1963. (Сцена на Теразијама)

Драгутин Добричанин, *Стварање света* (Саваот), р. Александар Гловацки, 25. април 1964. (Сцена на Црвеном крсту)

Радивоје Лола Ђукић, *Бог је умро узалуд* (Предраг, Ненад), р. Радивоје Лола Ђукић, 27. март 1967. (Сцена на Теразијама)

Јанко Веселиновић и Драгомир Брзак, *Ћидо* (Максим), р. Миња Дедић, 24. април 1968. (Сцена на Црвеном крсту)

Жан Батист Поклен де Молијер, *Уображени бо-*

*лесник* (Арган), р. Небојша Комадина, 26. јануар 1969. (Сцена на Црвеном крсту)

Стеван Сремац, *Ивкова слава* (Неко), р. Градимир Мирковић, 3. децембар 1969. (Сцена на Црвеном крсту)

Н. В. Гогољ, *Ревизор* (Хљестаков), р. Миња Дедић, 7. јануар 1972. (Сцена на Црвеном крсту)

Бранислав Нушић, *Покојник* (Анта), р. Александар Огњановић, 8. октобар 1974. (Сцена на Црвеном крсту)

Радомир Смиљанић, *Случај шампиона* (Бокан), р. Градимир Мирковић, 24. новембар 1974. (Сцена на Црвеном крсту)

#### БЕОГРАДСКА ЕСТРАДА

Радивоје Лола Ђукић и Новак Новак, *Ауто за две паре* (*Сервисна станица*) (Кувар Јордан), р. Радивоје Лола Ђукић, 12. септембар 1960. (Сцена на Стадиону „Ташмајдан“)

Душко Милојевић, *Магична ноћ*, р. Сава Мрмак, 7. јул 1962. (Летња позорница на Топчидеру)

Радивоје Лола Ђукић, Новак Новак, Бора Савић и Душан Кандић, *Музеј воштаних фигура* (Шеф Мита), р. Радивоје Лола Ђукић, 4. јун 1963. (Сцена на Стадиону „Ташмајдан“)

#### ЗАВИЧАЈНО ПОЗОРИШТЕ, КРУШЕВАЦ

Бранислав Нушић, *Сумњиво лице* (Вића), р. Предраг Динуловић, 1963.

Радивоје Лола Ђукић, *Бог је умро узалуд* (Предраг, Ненад), р. Радивоје Лола Ђукић, 4. октобар 1968.

#### ОПШТИНА СВЕТОЗАРЕВО

Драгутин Добричанин (по мотивима Б. Нушића), *Јованча Мицић путује на Месец* (Јованча Мицић), р. Драгутин Добричанин, 21. септембар 1969.

#### ВЕЧЕРЊА СЦЕНА „РАДОВИЋ“, БЕОГРАД

Бранислав Нушић, *Нушићу, с љубављу* (Бранислав Нушић, Путник), ад, и р. Чедомир Петровић, 19. јануар 1988.

Андреја Каргачин

# ЗАШТО СМО ДРАМСКА ВРСТА

Из преписке с Едвардом Бондом

**Уводна напомена:** Едвард Бонд (Thomas Edward Bond, 1934–2024), уз Џона Озборна и Харолда Пинтера један од најзначајнијих енглеских драматичара, а критика га сврстава и у најбоље европске драмске ауторе друге половине 20. века - позоришни редитељ, песник, теоретичар драме и сценариста. Сматран је за контроверзног, како због својих ставова о савременом (капиталистичком) друштву и модерном позоришту, тако и због често радикалног третмана насиља у својим комадима. Аутор је преко педесет драма за позориште, радио и телевизију, међу којима најпре вреди поменути дело *Спасени* (1965), чија је продукција била пресудан повода за укидање позоришне цензуре у Великој Британији. У његове значајније драме, сврставају се: *Рано јутро* (1967), *Лир* (модернизована и потресна верзија Шекспировог *Краља Лира*, 1972), *Море* (1973), *Бинго* (1974), *Луда* (1975), *Лето* (1981), *Ратне драме* (1985, трилогија), *На унутрашњем мору* (1995), *Злочин 21. века* (1999), *Нигде никог немам* (2000), *Деца* (2000), *Мелодија* (2006).

Едвард Бонд је и аутор неколико филмских сценарија, међу којима су и сценарији за остварења: *Експлозија*, *Михаел Колхас*, *Смех у мраку*, *Градитељ*, *Николас и Александра*, *Моби Дик* и *Итака*. Аутор је и неколико либрета за оперу и балет.

Са епохалним опусом Едварда Бонда наша публика је имала прилику да се упозна још 1969. године, када је у оквиру трећег БИТЕФ-а приказана његова драма *Спасени*. До данас, многе од Бондових најзначајних драма – од *Луде* до *Нигде никог немам* - доживеле су успешне инсценације у бројним српским позориштима.

Ступила сам у контакт с Едвардом Бондом због поставке његове драме *На унутрашњем мору*. У том тренутку сам бирала текст за дипломску представу и била сам ужасно депресивна због рата у Украјини, ковида и генералног хаоса у ком ми се чинило да је уметност бесмислена. Тада сам наишла на овај ретко извођени Бондов комад и изјавила да нећу да радим ништа друго јер је све остало бесмислено. Увек сам била постдрамско дете, више кореографкиња него драмска редитељка, претпостављала сам да сам заправо последња особа на свету која би била занимљива Едварду Бонду и која би се с њим разумела, али није било тако. Ово су одломци из наше преписке током настајања представе, из различитих фаза рада. Едвард је волео да разговара с младим људима и са студентима, мрзео

Андреја Каргачин  
nijeandreja@gmail.com

Информативни прилог  
примљено: 28. 4. 2024.  
прихваћено: 12. 5. 2024.

је новинаре и велике теоретичаре и критичаре. Препостављам да није много марио ни за формалности као што је „in memoriam“.

Уз незнатне интервенције и скраћења, писма су пренесена верно, са свим недовршеностима и нејасноћама.

У успостављању контакта с Едвардом Бондом и сарадњи с њим много су ми помогле Кејт Катафијаш (Kate Katafiasz) и Наташа Миловић, на чему сам им веома захвална.

22. 10. 2022.

To: Edvard Bond

From: Andreja Kargačin

Subject: Drama

Поштовани господине Бонде, истраживачу и редитељу,

Провела сам неколико месеци истражујући рад Едварда Бонда, и то ми је потпуно променило живот. Будућност ми има смисла, први пут од ковида, од почетка рата. Ипак, волела бих да ову представу поставим како треба. Читала сам есеје и писма која је Бонд писао другим студентима, професорима и истраживачима на својој веб-страници и књиге као што су *Edward Bond and the Dramatic Child* и *The Hidden Plot*. Нисам сасвим сигурна како да применим Бондову методологију у смислу инсценације; његове принципе, као што су Драмски догађај, инцидентно време и невидљиви објекат<sup>1</sup> и како их користити на сцени. То ми недостаје да бих разумела његов јединствени метод режије. Односно мислим да имам довољно теоретског разумевања, али бих волела да знам више о примени теорије у пракси. Веома сам захвална на вашем времену.

31. 10. 2022.

To: Andreja Kargačin

From: Edward Bond

<sup>1</sup> Реч је о појмовима Drama Event, accident time и object-moment (за превод „невидљиви објекат“ захваљујем Наташи Миловић).

Subject: RE: Drama

Драга Андреја,

Проблем је у томе што нико није спровео право истраживање моје драмске праксе. Неке ствари су добре, као што је први део књиге Дејвида Дејвиса – али он је праксу препустио Крису Куперу, кога није интересовало да разуме како ја пишем и како моје драме треба постављати. Не знам шта се десило Биг Бруму.<sup>2</sup> То је трагедија. Однос драме према савременом животу сам схватио колико сам могао, с Биг Бруммом, у *Angry Roads*. Тако да је мој однос према ББ-у изгубљен и важна прилика је пропуштена. Џером Хенкинс није имао појма како да режира и постави моју драму. Моје сопствено разумевање драме се увећавало праксом и током времена. Постоји огромно питање морала, којим се бави *Криза*, и питање преласка из Позоришта (које се бави површинским односима и сродним инцидентима) у Драму, која је деловање структура људске егзистенције – то је до сада најбоље изражено у мојој драми *Крадљивац ципела*. Готово као мантру понављам речи једног студента који је рекао: „Почињемо да живимо у свету драма Едварда Бонда.“ Немогуће је да конвенционално позориште поставља драму – али драма је у средшту људског мозга. Дакле, прилика је пропуштена – резултат је да смо суочени с катастрофом: уништавање људског станишта – с глобалним загревањем ће се удружити пожари, поплаве, олује, глад, болести, нуклеарни рат – шест страна коцкице. Ниједна влада не покушава истински да спречи катастрофу, сви то препуштају другима.

Мислим да људи уништавају себе и свет.

Није тако тешко променити драму, ради се у ствари о разумевању сврхе драме. Постоји разлика између Дrame и Позоришта – савремено позориште је заиста Индустрија забаве и његов циљ је да заради новац.

Своју адресу чувам из разлога које ћеш разумети, и сигуран сам да је никоме нећеш проследити. Али

<sup>2</sup> Big Brum Theatre in Education је позориште и едукативни центар из Бирмингема с којим је Едвард Бонд сарађивао скоро две деценије на прелазу миленијума (1995–2009).



Едвард Бонд, *На унутрашњем мору*, режија Андреја Каргачин, 2023.

треба да ми пишеш кад год сматраш да би то било корисно, а мене ће увек занимати како си и шта радиш.

17. 12. 2022.

To: Edvard Bond

From: Andreja Kargačin

Subject: DE (drama event)

Поштовани господине Бонде,

Хвала вам на одговору!

Заправо имам два конкретна питања, једно о вашој драми на којој радим (*На унутрашњем мору*) и друго о драми уопште:

1. Унутрашње море: Прича се много: Једна од њих је права прича – она о кући у шуми из које се чују гласови. Зашто је то оно право? Како треба да приступимо причама?

2. Ово је опште питање: како знате када сте написали ДД (драмски догађај)? Знам да нема рецепата

за ДД и не тражим га (уопште). Само се питам, знате, када видите (или чујете/доживите) ДД, како се осећате, како га препознајете?

(То је веома битно питање, па претпостављам да је веома тешко на њега одговорити.)

Хвала вам много на издвојеном времену!

Ако желите да знате, ево шта смо пронашли док смо радили на вашој драми:

– Сазнали смо да ликови понекад говоре кроз предмете и са њима, као да је објекат адвокат. Кроз тај процес објекти се на неки начин реконтекстуализују (претпостављам да је ово катекса), постају тешки.

– Тишину.

– Глумци знају шта да раде, ја им само представљам ситуацију и они само раде ствари. Волим то и не верујем у индивидуално ауторство.

– Иако је овај текст у извесном смислу веома надреалан, ситуације су врло сличне нашим животима: то јест помогли сте нам не само на сцени већ и у



стварном животу. Ваша драма је извор велике утехе за нас у садашњем тренутку.

Андреја

13. 1. 2023.

To: Andreja Kargačin

From: Edvard Bond

Subject: DE (drama event)

Драга Андреја,

Хвала ти на питањима и коментарима. Корисни су. Желео сам да одговорим данима, али ме је стање хаоса – и божићно/новогодишње „оптерећење“ – успорило.

Покушаћу да дам неке опште коментаре. Затим ћу се концентрисати на *Унутрашње море* – то је први текст који сам написао за Биг Брум и школску публику и на неки начин је кључан и за школе и за одрасле.

Можда је проблем (ако постоји) у разумевању моје драме то што сам, када сам написао текстуални водич пре двадесетак година, био елементаран. Од тада сам напредовао – нисам морао ништа да демантујем – али нисам груписао сазнања у један текст. Проблеми су прилично једноставни када се идентификују.

Охрабрује ме твоје интересовање за *Унутрашње море*. То није само представа о драми већ и о томе зашто смо ми драмска врста. У *Унутрашњем мору* те две ствари се спајају.

Постоји разлика између драме и позоришта. Представе се одвијају или у „свету“ или у „соби“. Представе у соби су део Индустрије Забаве, Вест Енд, Бродвеј, ТВ, филм и тако даље. Пародирам „собну игру“ са заплетом изгубљеног новчаника. Новчаник је изгубљен, долази до компликација, забуне, оптужби (ко га је украо) и онда се губитник сети да је сакрио новчаник иза јастука ради сигурности. Проблем решен. Срећан крај. Али прича не говори ништа о новцу, шта је он, како добија своју вредност, ко га заиста поседује – а ипак је наша култура капитализам, култура новца, и она утиче на сваку људску активност баш као што море чини све рибе мокрим, а риба мора да се повињује „стварности“ да би преживела – тако да је драма

фикција (глумци, сцена, сценографија), али је стварност. Забава је бекство од стварности јер нам помаже да преживимо – али забава је деструктивна ако нас спречава да решавамо своје проблеме. (Мртви не осећају мирис цвећа које стављамо на њихов ковчег.) Но проблеми света су и проблеми себе – а позориште итд. покушава да их искључи из себе.

Драма је начин на који можемо да разумемо стварност – њено људско значење – а све друге врсте разумевања су структурно механичке. Морамо схватити себе као драмску врсту. Нећу се бавити овом темом овде јер желим да се концентришем посебно на УМ (*Унутрашње море*).

Питање ДД – драмског догађаја: критична(е) тачка(е) у драми која(е) открива(ју) значење одређене драме, њене узроке и порекло и које би решење било. Парадокси откривају смисао. Дакле, није корисно говорити о томе како се ДД посебно конструише. Догађаји у представи ће створити ДД ако продукција то омогући. Догађаји твог живота су заједно ДД. Ако су догађаји у комаду заиста узрочни и последици, они ће произвести идентификациони ДД. Ово звучи апстрактно, али је необично својствено критичној људскости.

Навешћу пример: (ПП) парадокс из Палерма. Догађај је измишљен, али се односи на све врсте људских дилема.

ПП је смештен у рат. Војницима је наређено да се врате својим кућама и убију једно људско биће како би решили проблем несташице хране. Војник се враћа кући. Његова мајка га поздравља и показује му своју нову бебу. Он јој каже за наређење. Комшија из куће поред је стар и болестан. Војник грли бебу. Онда одлази у суседну кућу да убије старог комшију. Мајка га облачи у униформу, ставља му шапку итд. Уклања му трун прашине са рамена. Ово аутоматски призива слику мајке која облачи сина за школу. То је ДД, контраст између брижне мајке и облачења убице. Предаје му његову пушку. Он одлази у суседну кућу. У сцени вербалног лутања разговара са старцем. Затим одлази и враћа се својој кући. Убија свог малог брата или сестру. (Запамтите, војска му је наредила да обезбеди један леш који, наравно, неће више јести –



Едвард Бонд, *На унутрашњем мору*, режија Андреја Каргачин, 2023.

тако да је мисија обављена, наређење испоштовано.) Узео сам овај догађај из представе и искористио га за вежбу са групом италијанских студената у Палерму. Њихова реакција је била невероватна. Рекао сам им да у драмској вежби морају да се понашају искрено. Студенти су плакали и протестовали када је беба убијена. Замолио сам другог студента да изведе вежбу. Покушало је више њих. Студенти су се враћали из суседне куће и убијали бебу. Хистерисали су, протестовали, падали на колена, очајавали, покушавали да утеше једни друге...

Постојала је контрадикција. Војникова жеља, императив да заштити свог брата или сестру и потреба за војничком послушношћу. Али зашто онда једноставно није убио старог комшију? Ово је била само „измишљена“ вежба. Али односила се на став, понашање, суштину човека. Први човек кога човек среће је властито сопство – схвати сложеност те чињенице. Друштво настоји да исквари сопство – то је суштина капитализма, многи политички идеали су перверзни.

Драма настоји да идентификује и отелови људскост. Хистерија студената из Палерма није била глумљена, била је стварна у њиховом сопству. Узмимо да војник није убио свог брата или сестру већ се вратио у комшијину кућу и открио да је старац у међувремену умро... Да ли би војник био ослобођен избора? Или би и онда ипак убио свог малог брата или сестру? Да би испоштовао очекивани војни протокол? – војске не воле индивидуалисте. Замисли лице војника. У природи су ноћ и дан одвојени, али су увек заједно присутни на људском лицу – не знају где им је место. Схвати сложеност људског бића. Можда „случај“ (згодна случајна смрт старца) не би решио војников проблем смисла, морала. Шта је морално у убијању бебе? ДД није објашњење – шири се у општи смисао.

Недавно је био „грандиозни“ погреб мртве краљице. Одржан је у опатији, конгрегација су биле светске државе – људи. Надбискуп је говорио с проповедаонице. Рекао је, мислећи на мртву краљицу, поново ћемо се срести. Рекао је то два пута. Фраза је из по-

пуларне песме. Надбискуп је био обучен у китњасту, позоришну одору. Нико од публике није изашао. Догађај је структурно био ДД створен околностима – светским лидерима. Седели су у тишини као да наређују Богу. Италијански студенти су реаговали људски. Надбискуп је био ходајући идеолошки текст, а већина идеологија је покварена. То је био ДД света. ДД се не може заснивати на вери, него на чињеницама – новцу, моћи, кроз стварне изворе деловања.

У *Унутрашњем мору* мајка је фокусирана на собу и свој посао. Мора да зарађује да би издржавала себе и дечака. Дечак је такође фокусиран на свет – своје испите. Ако су његови резултати добри, може добити бољи посао. То је драма у „соби“. Али свет (драма) интервенише – (проблеми собе садрже проблеме света). Дечак има дубље проблеме (светске проблеме) – види жену (из прошлости) која је у концентрационом логору. Симптом дечакове натприродне моралне присиле је то што он просипа чај само зато што су проблеми света и собе (осим у небитним детаљима) исти. Војник ће касније просути гас (као што дечак просипа чај). Ово не треба објашњавати, то је само случајно постављање структуре која ће радити сама за себе (деца не би требало да проливају чај, војници не би требало да убијају – структуре догађаја су необично свеprisутне!). Жена из логора жели да дечак исприча причу која ће спасти њену децу. Деци се ноћу причају приче да мирно спавају (да женина деца не погину). Дечак не зна такву причу. Логорашица поставља дечака на место одрасле особе – али то значи одрастање, школовање. Хоће ли дечак положити овај испит?

Структура представе постаје једноставна ако се ради о потрази за причом. Насупрот томе, гасна комора је претња, свет зла – у почетку сазнајемо какав је то свет у начину на који војници хватају жену и децу и одводе их у гасну комору – они су као чудовишта која представљају претњу у дечјим причама. Нећу разрадити читав овај образац овде, али када се постави, прилично је једноставно. Раздвој променљива значења радње и понашања приче на оно што би се могло назвати различитим засебним чиновима (чин 1, 2 итд.). На пример, војник са гасом је попут цина у

причи браће Грим. Дакле, као да постоји низ чиновова од којих се сваки другачије бави причом, развој догађаја се бави сложеностју стварности. Представа се онда може поделити на сцене/чинове од којих се свака бави причом, шта је то, ко зна ту причу. Поделе би се могле, ако то помогне, показати као подела простора сцене на улицу/гасну комору/кућу/будућност итд.

Дечак не може да исприча ову „магичну“ причу јер још не зна „шта је људскост, шта су њени поступци, зашто су осујећени и корумпирани“ – то су питања на испиту за који га не подучавају, не припремају ни мајка ни школа – али њен смисао је сврха људског живота, а то је сврха драме за разлику од позоришта. Тако деца умиру јер не чују праву причу. На крају дечак може да исприча верзију приче прикладну свом времену. Историја, дакле, још није постала прича – али дечак је доказ да се прича може испричати.

Ко је Стара Жена? Догађаји у представи, убијање гасом итд., били су као ноћна мора неког детета (и одрасле особе) – СЖ (Стара Жена) их сматра веома смешним јер она још није рођена, долази из будућности, у том смислу је млађа од дечака. Али дечак (представа) ствара Стару Жену у својој потрази за разумевањем. Она долази из будућности у којој су људи научили, створили начине, како да буду људи. Дечак мисли да ће СЖ знати причу – али она не зна, још се није родила... Она ће једног дана морати да проживи своје странице историје. Како се време „развија“ (за делове приче), елементи увода се понављају. Дечакова мајка постаје као дете, крије се испод огртача СЖ, баш као што је у првој сцени дечак био у кревету – тако да тада СЖ престаје да се смеје и постаје ожалашћена и можда ће, ако се икада роди, а прича не може да се исприча, и она завршити у гасној комори. Старица која се смеје, па тугује, показује публици цену и одговорност њиховог живота. Свим овим догађајима присуствује дечак – будан је, не спава – они су као испитна питања, не за посао, позицију, у животу – већ о смислу, сврси, животу – који се чини да је скривен у причи (или представи) – и дечак тада тражи причу (у шуми, а не у соби) и не чује причу већ певање у колиби, као да свет још није научио причу –

она може већ бити позната (удаљено) и његовим ставницима, али само ако је увијена у музику, када се разум и емоција луцидно повежу – тако дечак одлази у колибу, она је настањена, има хране и топло је, мада нема никога – али дечак зна да то није гасна комора.

Овај опис драме можда делује компликовано, али представа може бити луцидна и једноставна јер свака епизода сама по себи садржи следећу епизоду. Публика ће схватити образац и користити га.

Драма говори или о соби или о свету. *Унутрашње море* је глобус света. Написао сам је за школе. Ауторитет све више претвара свет у берзу. Образовање је индоктринација капитализма а креативност је препрека за полагање испита. Ученици се не образују да би учинили свет сигурнијим и бољим, већ да остваре профит за своје власнике.

Једна друга драма коју сам написао зове се једноставно *Море*. Када ју је Royal Court Theatre први пут поставио, то је била једна од најсмешнијих представа које сам видео. (У једном тренутку су неки гледаоци чак устали и показивали на оно чему се смеју на сцени у случају да је неко од гледалаца то пропустио.) Годинама касније Royal National Theatre је поново поставило представу. Упознао сам редитеља док је још био млади приправник. Тада сам му рекао да може постати или стваралац или слуга Индустрије Забаве. Отишао је у Холивуд и добио је, чини ми се, 306 Оскара. Његова продукција *Мора* придржавала се мојих дидаскалија и глумци су били савршени. Представа је била провидна и кристално чиста као омотач од целофана, али унутар омота није било ничега. Било је страшно, језиво, умртвљујуће, бесмислено, без икаквог осећаја за ДД и људскост, а мој текст није садржавао трикове који би помогли представи да сакрије своју празнину.

Драма и демократија су створене заједно и са истим циљем. Ако кваримо драму, уништавамо демократију. Резултат је Трамп.

Још увек сам шокиран целофанском поставком *Мора*, њеном беспрекорном празнином.

Све најбоље, Едвард

20. 1. 2023.

To: Edvard Bond

From: Andreja Kargačin

Subject: TV realism

Мислим да је ваш рад овде веома важан, али је у исто време веома тежак јер изгледа да сви размишљају у терминима телевизијског реализма. На пример, некима је било много лакше да поверују да је Дечак из НУМ-а (*На унутрашњем мору*) луд (што је логика размишљања његове мајке), или да је то нека врста научнофантастичне ситуације, него да Дечак нешто замишља и да се то материјализује. Као да је то некако невероватно (а ипак свакодневно живимо од своје маште). Схватила сам да људи захтевају да им се ствари објасне и некако се увреде када то није случај. А онда погледате нашу историју вољених диктатора у протеклих 50 или више година, и фразу „ја ћу објаснити да обичан народ разуме“.

Мајка веома добро реагује на ову ситуацију. Она чисти, поправља, пере, износи смеће. Она пере историју и пегла је и савија као капитализам у нашој земљи у транзицији.

Размишљали смо о томе да направимо њен конопца за сушење веша који се претвара у духове Аушвица, а потом постаје продужетак хаљине Старе Жене. Размишљали смо о коришћењу белих падобрана, жене су од њих правиле хаљине.

Прочитала сам својим глумцима шта је Кејт рекла о интерсубјективности и они су то разумели. На крају крајева, на публици је да одлучи да ли жели да се придружи дечаку у његовој потрази за причом која ће помоћи њему и беби, или жели да остане у мајчиној перспективи.

22. 1. 2023.

To: Andreja Kargačin

From: Edvard Bond

Subject: TV realism

Драга Андреја,

Важно је да објашњења буду једноставна. Почетна

ситуација у НУМ-у је да дечак мора да положи испит да би се касније квалификовао за посао итд. Дакле, он има испитна питања на која треба да одговори и његова мајка жели да он на њих добро одговори. Али он се више брине због рата, због борбе, због живота – тако да представа онда прелази на ове проблеме. То су проблеми људскости. То је врло једноставно. Дечак није луд – боље би било рећи да је већина људи луда (војник?): дечак се суочава са питањима здравог разума. Могло би се рећи да је публика луда јер седи и претвара се да глумци нису они сами већ различити ликови, да дом није гасна комора, а да садашњост није будућност из које долази Стара Жена. Та врста замишљања се може схватити као људска способност – војник је луд јер убија људе. Дечак поставља питања зато што је здрав.

Важно је не учинити поставку превише компликованом, требало би да буде функционална, а не да слика слике – али задатак редитеља је да то учини практичним. Не видим како конопац за веш може да постане дух Аушвица или део хаљине. Шта публика може да научи из тога? Жртве Аушвица се чују. Исто је и са мајчиним слагањем веша – не видим како се то односи на капитализам. Аушвиц се на логичан, политички начин односи на капитализам. Контрастирање гасне коморе с мајком која ради приказује реалност ситуације. Публика не мора да види слагање веша као везу са Аушвицом (то може корисно да покаже рад) – они виде однос дечака и војника као истину о

Аушвицу – и заиста, прича коју жена жели да јој дечак исприча ЈЕСТЕ представа – представа је прича и идентификоваће Аушвиц као уништење људскости. Не треба одвраћати пажњу од тога. Дакле, питање је баланса. Замисли како дечакова мајка постаје дете у односу на Стару жену . Гледај, слушај, како смех Старе жене прелази у сузе. Специфично је како се она смеје и како плаче – како се смејемо људским глупостима? – смејемо се апстрактној вези јер убијати људе није смешно – суштина драме је однос између жениног смеха и њеног плача – како плач одражава бол у гасној комори?

Неки предмети могу бити веома корисни – попут проливеденог чаја – али ако се од свега направи „предмет“, онда умови публике не могу да раде, не могу да се суоче са оним што се заиста дешава. Замисли да стојимо на вратима гасне коморе одмах након што су људи стављени у комору – тада бисмо могли да замислимо отиске стопала мале деце која су одведена у комору у прашини... онда бисмо могли да видимо отиске стопала као лица... и не морамо да им правимо права лица – функционише само ако отисци јесу отисци.

Надам се да видиш поенту коју покушавам да истакнем. Драмска истина је једноставна – једноставност је оно што је дубоко и далекосежно.

Ове белешке су писане у журби, али надам се да су корисне.

Едвард



Јелица Стевановић

## ИЗ ПОЗОРИШНОГ АЛБУМА

*Изложбу „Небојша Глоговац (1969–2018) – Из позоришног албума“, чији аутор је музејски саветник Мирјана Одавић, свечано је отворила Тамара Вучковић Манојловић, директор Југословенског драмског позоришта, 12. децембра 2023, у присуству чланова породице, пријатеља и поштовалаца почившег уметника.*

Јелица Стевановић  
jelica.stev@gmail.com  
Музеј позоришне уметности  
Србије, Београд

Информативни прилог  
Примљено: 1. 6. 2024.  
Прихваћено: 15. 6. 2024.



Нова изложба Музеја позоришне уметности Србије изазива веома снажна осећања. Посвећена је Небојши Глоговцу, глумцу кога су и публика и колеге необично волели, ценили, поштовали, а чији сценски узлет је грубо и прерано прекинут. Пета годишњица од кад се преселио у неко боље, ведрије, слободније и богатије позориште, била је повод да серију изложби посвећених добитницима највишег глумачког признања које за животно дело додељује Удружење драмских уметника Србије, Добричиног прстена, наставимо управо овом поставком која прати његове позоришне креације.

Музејски саветник Мирјана Одавић, ауторка изложбе „Небојша Глоговац (1969–2018) – Из позоришног албума“, и овог пута је показала да се током припреме за рад на поставци посвећеној неком уметнику добро упозна и дубоко проникне у његову (или њену) суштину, природу, карактер, сензибилитет, сценску поетику. А онда тај свој доживљај умешно преноси гледаоцу, у сарадњи с Јованом Тарбуком, веома талентованим, мудрим и спретним дизајнером.

На улазу у Музеј мало ко се неће „штрецнути“, јер га поред самих врата дочекује – Глоговац! Седи на клупи испред уводне легенде која доноси кратку причу о његовом недовољно дугом, али богатом трајању на даскама које живот значе. Од тог првог корака у интимни амбијент изложбеног простора Божићеве куће, талас емоција нараста погледом на сваки следећи пано. На њима је наш Глоги, Поп, Ло-

бања, Шарпеј, Ућебани, Бизон у крупном плану. Увек другачији, експресиван, јединствен, непоновљив. Ту су његови Симеон Њаго (*Златно руно*, Г17+, 2000), Иван (*Хадерсфилд*, ЈДП 2005), Гадни (*Шине*, ЈДП 2002), Карл (*Италијанска ноћ*, ЈДП 2004), Пуковник Весовић (*Пијана ноћ 2018*, Ulysses, Бриони 2007), Луталица (*Барбело, о псима и деци*, ЈДП 2005), Жак (*Како вам драго*, ЈДП 2009), Калибан/Дивљак/Роб (*Бура*, Ulysses 2010), Исидор (*Рибарске свађе*, ЦНП / Град-театар Будва 2012), Тиресија, Тереја, Кинарис (*Метаморфозе*, ЈДП 2010), Јеротије (*Сумњиво лице*, ЈДП 2012), Адам (*Разбијени крчаг*, ЈДП 2015), Капулет (*Ромео и Јулија*, Радионица „Интеграције“ / Приштина, 2015) и последња позоришна улога, сан сваког глумца – Хамлет (ЈДП 2016). На неколико паноа ауторка, не без разлога, одлучује да главног јунака своје приче прикаже на сцени у интеракцији с другим глумцима, у представама *Буре барута* (ЈДП 1995), *Полонеза Огињског* (ЈДП 1996), *У потпалубљу* (ЈДП 1996) и *Вишњик* (Народно позориште у Београду 2003). Поред поменуте фигуре Кафкиног К. (*Змак*, ЈДП 2008) у првој изложбеној просторији, другом доминира велики Оберон (*Сан летње ноћи*, Позориште „Бошко Буха“ 2014), а бину Музеја уоквирују фигуре Диме и гуске коју води на повоцу (*Полонеза Огињског*).

Приказана остварења Небојше Глоговца само су део опуса одиграног током четврт века на сцени, који чини више од двадесет ликова у представама матичног Југословенског драмског позоришта, али и скоро исто толико на другим сценама у Београду, земљи и региону: Београдском драмском, Атељеу 212, Звездара театру, Народно позоришту у Београду, Позоришту „Бошко Буха“, Култ театру, Битеф театру, УК

„Вук Караџић“, у Панчеву и Крушевцу, Ulysses театру на Брионима и Црногорском народном позоришту у Подгорици, као и у независним продукцијама.

Љубазношћу породице а нарочито оца Небојше Глоговца, у витринама су изложене неке од бројних награда које је овај врсни уметник добијао, као и поједини тренуци из његове младости и живота ван сцене. Ту су и две монографије посвећене глумцу, награда која носи његово име, као и поштанска марка са његовим ликом.

Изложбу прате видео-презентација сачињена од одломака из Небојшених представа (уз одобрење управа ЈДП-а и Ulysses-а), чији аутор је Предраг Тончић, и богат каталог (дизајн – Ј. Тарбук). Будући да су о Глоговцу већ објављене две књиге, ауторка Мирјана Одавић одлучује да у каталогу, уз одабране фотографије и кратак текст који се налази и на уводној легенди изложбе, наведе важније године из уметничког живота и стваралаштва, одабране мисли које су пријатељи и колеге забележили док је био међу нама и којима су се од њега опростили, те пописе позоришних улога и награда.

У оквиру пратећих програма изложбе посетиоци Музеја су били у прилици да виде пројекције снимака пет одабраних представа у којима је играо главне улоге, од којих четири у продукцији ЈДП-а – *Хадерсфилд*, *Сумњиво лице*, *Разбијени крчаг* и *Хамлет*, те *Пијана ноћ 2018* Ulysses театра.

На изложби и у каталогу истичу се Небојшине речи: „Интересантна ми је та игра претварања, да играм неког другог, да уђем у његов лик. Једна од поенти овог посла јесте да разумеш друге људе.“ Мирјана Одавић је разумела Небојшу Глоговца.

## НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

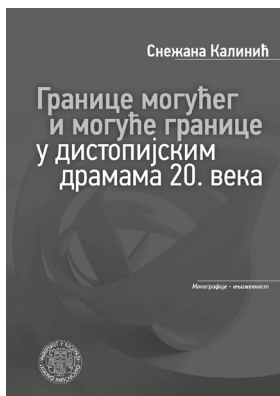
Зорица Ђерговић-Јоксимовић

# КАД ДИСТОПИЈА СТУПИ НА СЦЕНУ

Снежана Калинић: *Границе могућег и могуће границе у дистопијским драмама 20. века*, Универзитет у Београду – Филолошки факултет, Београд, 2023

Зорица Ђерговић-Јоксимовић  
zdjergovicjoksimovic7@gmail.  
com  
Филозофски факултет,  
Нови Сад

Приказ  
Примљено: 29. 5. 2024.  
Прихваћено: 1. 6. 2024.



Ако је утопија по дефиницији измаштани, измештени други, другачији и бољи простор/време у односу на овај нама знани, онда би позоришта требало да буду природни дом и извориште свеколиких утопијских прегнућа, као некаква светишта тог неугасивог плама слободе и наде. Слично томе, алармантна дистопијска упозорења о злехудој судбини која нас може задесити требало би да одјекују с позорница нагонети нас да се, у катарзи, суочимо са светом око нас. Историја нас учи да се много пре времена Морове *Утопије* (1516), у сам освит европске драмске књижевности, кроз смех изазван Аристофановим зачудним сатиричним комедијама преламала и спознаја о нужности преиспитивања друштвеног уређења у коме живимо, било кроз утопијску или дистопијску призму (нпр. у *Птицама*, *Плуту* и *Женама у народној скупштини*). Од Аристофана до наших дана позорницама широм света продефиловало је сијасет утопијских и дистопијских драма. Ни Шекспир није остао имун на утопијске упливе, о чему сведочи Просперово острво, али и Арденска и атинска шума, као и његова Илирија. Па ипак, и утопија и дистопија данас се и даље првенствено везују за прозно стваралаштво, тј. за романе. Драгутин Ј. Илић и његов постапокалиптични свет духољуди далеке дистопијске будућности таворе на маргини сећања. Чак су и Џорџ Бернард Шо и Карел Чапек тек резерве на клупи, док на терену, у првом тиму, увек играју *романописци* попут Хакслија, Орвела или већ помињаног Мора. Отуд

не чуди што су обимније студије, како о утопијским, тако и о дистопијским драмама, права реткост и код нас и у свету. О томе у уводу своје недавно објављене монографије пише и Шан Адисесија (Siân Adiesiah, *Utopian Drama: In Search of a Genre*, Methuen Drama, 2023), одајући признање за пионирски рад на овом пољу ником другом до театрологу Драгану Клаићу, чији је *Заплет будућности: Утопија и дистопија у модерној драми* (Цекаде, Загреб, 1989) преведен на енглески и објављен у Америци (*The Plot of the Future: Utopia and Dystopia in Modern Drama*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991), те тако постао доступан ширем кругу читалаца.

Клаићу и Адисесији недавно се придружила и студија др Снежане Калинић *Границе могућег и могуће границе у дистопијским драмама 20. века*. За разлику од Клаића и Адисесије, Снежана Калинић усредсређује се искључиво на драмске дистопије 20. века. На безмало три стотине страница ауторка истражује функционисање и улогу дистопијских елемената у драмама 20. века у чврсто задатим теоријским оквирима заснованим првенствено на феноменологији Пола Рикера и теорији могућих светова Лубомира Долежела.

С прилично сложеним теоријским основама свог истраживања др Снежана Калинић упознаје нас у првом поглављу. Зналачки комбинујући Рикеров феноменолошки приступ утопији и идеологији с Долежеловим увидима о модалним ограничењима фикционалних светова, при чему се ослања и на разматрања већ добро познатих изучавалаца утопије, попут Сувина, Џејмсона, Сарџента, Мојлана и других, ауторка ствара јединствен методолошки апарат из кога проистиче њена подела на четири врсте драмских дистопија – деонтичке, аксиолошке, алетичке и епистемичке. Полазећи од Долежелових одређења различитих типова ограничења, Калинић предочава да се у деонтичким дистопијама јављају модалитети дозволе, забране и обавезе; да у аксиолошким доминирају модалитети доброг, лошег и индиферентног; док у алетичким сусрећемо класичне модалитете могућег, немогућег и нужног, а у епистемичким дистопијама „приповедане радње

прате правац одређен модалитетима знања, незнања и веровања“ (Doležel у Калинић 2023: 47). Но Калинић код Долежела уочава недоследност, па и немарност, јер он појам *епистемичко* схвата и тумачи у најширем могућем значењу, те превиића да људска веровања припадају *доксатичком* модалитету, услед чега ће ауторка приликом примене његовог модела на фикционалне могуће светове дистопија 20. века бити принуђена да дода и пети, доксатички модалитет.

У другом поглављу, насловљеном „Границе могућег и модална ограничења у дистопијским драмама 20. века“, предочени су најзначајнији ствараоци дистопијске драме 20. века и то у складу са схемом презентованом у претходном поглављу. Широки захват овог прегледа дистопијског драмског стваралаштва којим су обухваћени многобројни европски, амерички и канадски драмски писци, као и различите стилске формације 20. века – од симболистичких, модернистичких и авангардних до постмодернистичких драма – чини ово поглавље значајним не само у књижевно-историјском већ и у теоријско-апликативном смислу јер су дистопијске драме писаца међусобно различитих поетика, попут Брјусова, Чапека, Шоа, Вајса или Шепарда, да поменемо само неке, груписане и укратко анализирание као представници поменутих дистопијских модела. Ауторка сопствену методологију није применила ригидно и механицистички, без осећаја за нијансе, већ је у анализи поступала веома суптилно истичући да се, у најбољем случају, може говорити о доминантном модалитету, а не о потпуном поклапању задатих модела и одабраних драмских дистопија.

Треће и завршно поглавље бави се смрћу као видом најзначајније и најстрашније границе могућег, те доноси четири зналачки одабране дистопијске драме и њихове подробне, сигурном руком вођене анализе. Тако је дело *Орочени* Елијаса Канетија анализирано као пример доминантно епистемичко-доксатичке дистопије, док је Камујев *Калигула* прочитан као парадигматична аксиолошка дистопија. *Крај партије* Самјуела Бекета послужио је као узоран пример функционисања деонтичке, а драма *Могући светови* Џона Мајтона као оличење алетичке

дистопије. Управо анализама поменутих драма, као својеврсним студијама случаја, окончава се, помало ненадано, и ова научна монографија. Права је штета што ауторка није, макар у виду коде, заокружила ово тако сложено, обимно и оригинално истраживање, баш као што би и индекс имена и појмова био добродошао.

Научна студија др Снежане Калинић драгоцен је допринос, како утопијским, тако и драмским студијама, утолико пре што се, као што смо видели, и код нас и у свету, ретко ко озбиљније бавио овом значајном тематиком. Реч је о пажње вредном доприносу разумевању савремених драмских дистопија и то не само због упадљивог недостатка оваквих истраживања. Указујући на различите

начине драматизације људских граница у дистопији, ауторка разматра и многа питања ширег друштвеног значаја, попут конформизма, (пост)апокалиптичног стања кризе, тираније, те етичке упитности медицинских експеримената, поткрепљујући тиме свој став да неретко „дистопије могу да поседују много већи едукативни потенцијал од утопија“ (Калинић 2023: 179). Недавно су на нашим сценама изведене драмске адаптације дистопијских класика – Замјатиновог романа *Ми* (КПГТ) и Орвелове *1984* (Београдско драмско позориште), што јасно говори да за дистопијом постоји интересовање. Надајмо се да ћемо дочекати и инсценацију неких *драмских* дистопијских ремек-дела на која нас је својом изврсном студијом подсетила др Снежана Калинић.



Петар Грујичић

# АВАНГАРДЕ (НЕ) УМИРУ МЛАДЕ

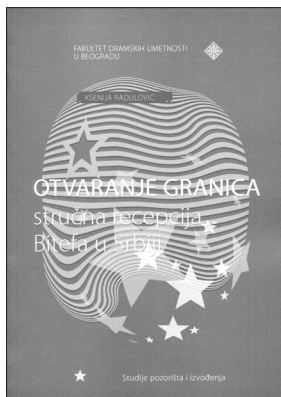
Ксенија Радуловић: *Отварање граница: стручна рецепција Битефа у Србији*, Београд, ФДУ, 2023

Монографска студија Ксеније Радуловић сумарни је приказ стручне рецепције Битефа у Србији, у временском обухвату од више од пола века трајања фестивала. Као један од наших ретких културних и још ређих позоришних феномена од великог, безмало историјског значаја у европском контексту (у источноевропској театролошкој публицистици и даље затичемо нова релевантна сведочења и анализе о утицајима Битефа на њихове ауторе), Београдски интернационални театарски фестивал је утицао и на матичну средину, у обиму и садржају поводом којих се још увек воде различите врсте полемика. Свесна сложености разматране теме, као и смене бројних друштвених, државних, естетичких и театарских околности које су се у међувремену одвијале, Радуловићева се првенствено фокусира на реконструкцију стручне рецепције Битефа, документовану текстовима позоришне критике и периодике, монографијама различитог профила, као и пробраним захватом из великог, паратеатарског корпуса медијске обрађености чије су се разноврсне форме, стицајем околности, развијале напоре до с трајањем фестивала.

Након увода о историјским околностима настанка Битефа, о текућој културној политици и авангардним тенденцијама на београдској сцени, монографија је подељена на три поглавља. Прво и уједно најзанимљивије тиче се критичарске рецепције, пре свега кроз опусе критичара који су континуирано писали о Битефу током његових првих деценија – Владимира Стаменковића, Мухарема Первића и Павла Стефановића. Разнолики критичарски профили већ сами по себи указују на околност да се, осим скромног наслеђа позоришне авангарде из њеног оригиналног раздобља („српска међуратна авангарда није се наглашено развијала у области извођачких уметности“, стр. 173), стручна рецепција такође одвијала у још недовољно оформљеном професионалном амбијенту (прве позоришне академије у СФРЈ се оснивају тек деценију раније), најчешће у форми новинске критике, чији нас стил и еkleктицизам данас неретко остављају у недоумици чак и поводом њених вредносних оцена. Томе у прилог, Радуловићева подастире

Петар Грујичић  
petar.grujicic@fsu.edu.rs  
Академија уметности,  
Нови Сад

Приказ  
Примљено: 12. 5. 2024.  
Прихваћено: 16. 5. 2024.



критике поменутих критичара о две чувене представе, *Постојаног принца* Театра Лабораторијум у режији Јержија Гротовског, и Софоклове *Антигоне* у извођењу Ливинг театра, као и *apendix* о „критици критике“ Битефа, својеврсној реконструкцији историје наше послератне позоришне критике уопште. Но упркос поменути ограничењима, ово критичарско наслеђе је у *apendix*-у позитивно оцењено, пре свега на основу компарација с текућом иностраном позоришном критиком, али и због околности да је теоријска контекстуализација многих појава и трендова с Битефа наступила знатно касније, док у неким случајевима чак траје до данас. Донекле очекивано, посебно место заузима поглавље о критикама Јована Христића, не само као нашег највећег већ вероватно и јединог критичара чији је театролошки афинитет деловао из неупоредиво широког традицијског увида и контекста. Тим пре, Христићеве оцене и његова „топ-листа“ представа, уз ауторкино скретање пажње на карактеристичне формулације и стилистичке бравуре, најбоље удахњују живот једној од највише рабљених дефиниција Битефа као „дијалога с традицијом“.

Занимљиво је да у обиљу понуђених оцена не проназимо нити једну која је отворено „против“ фестивала, нити у првој, нити у његовим потоњим фазама. Такође, Радуловићева документује значајну државну, материјалну и скоро неподељену медијску подршку коју је фестивал уживао нарочито на својим почецима, док се једини отпор наслућује код публике. У ту сврху, у више наврата се наводе примедбе о напуштању публике током представа (од којих су неке и антологијске, попут Вилсонове *Ајнштајн на плажи*), као и најчешћа мета негодовања јавности – прикази голотиње на позоришној сцени. Ипак, ауторка уверљиво илуструје да чак ни те примедбе нису имале значајну учесталост, нарочито не ону која би довела у питање јавну подршку фестивалу.

Друго, најобимније поглавље обухвата преглед теоријских текстова о Битефу за који Радуловићева на почетку наводи да је „ограничен, али не оскудан“ (стр. 55). Утисак о (не)оскудности, међутим, не делимо с ауторком, јер осим два текста Јована Ћирилова

из 1980-их година, као и једног магистарског рада о сценском дизајну, испоставиће се да ћемо на прву опширнију анализу најзначајнијег регионалног и источноевропског фестивала морати да сачекамо читавих 35 година, и то у двоброју часописа *Театрон* из 2001, посвећеног јубилеју фестивала. У овом је двоброју први пут феномен Битефа осветљен с више различитих аспеката, почев од оних посвећених Мири Траиловић као оснивачу и селекторки, преко утврђивања доминантних програмских токова и концепцијских трендова, па до разматрања утицаја Битефа на српско позориште, уз текстове, елаборације и интервјуе наших најзначајнијих театролога (Ј. Ћирилов, О. Милићевић, Д. Клаић и др.), а ту су приложени и резултати занимљиве анкете која је о Битефу понуђена групи наших најистакнутијих позоришних уметника различитих профила и генерација. Тек од овог двоброја *Театрона*, дакле, периодично ће се, на страницама истог часописа, али и других позоришних и академских публикација, јављати различити тестови о Битефу наших театролога и селектора фестивала млађе генерације (посебно И. Меденице кроз више текстова, као и А. Суше), чије синтетичке садржаје Радуловићева исцрпно презентује, уз додатне осврте и на монографије из других, непозоришних области (Р. Вучетић, Р. Шешић), а које се у својим битним сегментима осврћу на искуство Битефа, као и на настојања његовог репозиционирања у новим друштвеним, идеолошким и естетичким околностима.

Но иако нигде јасно речен, утисак о изразитој закаснелости аналитичке, а посебно синтетичке рецепције Битефа ван текуће новинске критике, нарочито је појачан трећим делом књиге о монографским студијама, тачније, јединој која је до данас написана о Битефу, и то у преводу – *Битеф: позориште, фестивал, живот* (1998), руске критичарке Наталије Вагапове. Радуловићева даје исцрпни приказ ове занимљиве књиге и њене ауторке, уз *apendix* где се наводе још неке анализе мањег обима, између осталог и уводни текст Јована Ћирилова за једну архивску публикацију о Битефу из 2007. године. Приказ управо овог Ћириловљевог текста, од свих претходно понуђених, оставља утисак можда најозбиљније скице за једну

још ненаписану синтезу Битефа у контексту вишедеценијског трајања и периодизације, са свим његовим синхроним и дијахроним посебностима, противречностима и променама.

Пуна корисних информација, користећи све непосредне и посредне изворе у осветљавању појаве чије сложености су често засењивале остале позоришне догађаје у култури из које је поникла, *Отварање граница* је незаобилазно полазиште у свим будућим теоријским истраживањима о Битефу. Но већ и сама околност да се ради о врсти пионирског подухвата, буди посебну нелагоду: у поређењу с овдашњом репертоарском и фестивалском културом на чији пејзаж је Битеф током претходних педесет година битно утицао, област театрологије као да је Битефом била понајмање (а хронолошки свакако последње)

инспирисана управо у својим синтезама за које се овај фестивал понудио као неупоредива ризница, пре свега у истраживањима о развоју и динамици читавог спектра различитих културних, естетичких и вишегенерацијских утицаја у европским и локалним оквирима. Тим пре, *Отварање граница* Ксеније Радловић чини посебан напор да овој области понуди нов основ и грађу, између осталог и у осветљавању чињенице коју Битеф, баш као и сви авангардни (у теорији иначе знатно елабориранији) трендови из наше књижевности или ликовних уметности, својим трајањем и виталношћу потврђује као један од парадоксалних уникума једне балканске националне културе, а у упадљивој опреци с познатим становиштем из европских уметности XX века: српске авангарде не умиру младе.

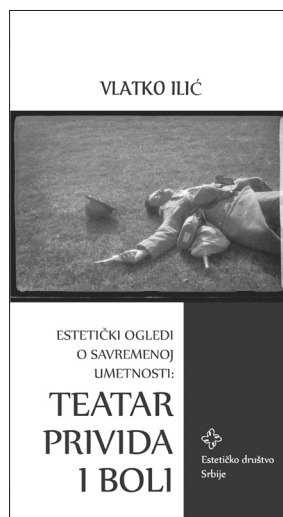
Марија Миловановић

# СУСРЕТ С РЕАЛНОМ КРВЉУ У ЕСТЕТИЧКИМ ОГЛЕДИМА ВЛАТКА ИЛИЋА – ИЛИ О КОНГЕНИТАЛНОЈ АНАЛГЕЗИЈИ САВРЕМЕНОГ ДРУШТВА

Влатко Илић: *Естетички огледи о савременој уметности: Театар привида и боли*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2023

Марија Миловановић  
mara4288@gmail.com

Приказ  
Примљено: 20. 6. 2024.  
Прихваћено: 22. 6. 2024.



Протекле године из штампе је изашла књига др Влатка Илића под називом *Естетички огледи о савременој уметности: Театар привида и боли* у издању Естетичког друштва Србије и отворила се невеликом српском театролошком кругу. Иако непретенциозног обима и жанра, показало се да је наведена студија и те како значајна за актуелни хронотоп. Покушаћемо да представимо шта је подржало изнети став, који се, за разлику од наведене студије, не може похвалити одсуством тенденциозности.

Пре свега, аутор пише о *естетици*. Као филозофском мишљењу о уметности, друга половина и перформативни обрт 20. века донели су заокрет од нормативног ка релационом, у оквиру којег Илић апострофира Буриоа и његова запажања о значају новог естетичког апарата у праћењу и, неретко, етаблирању нових друштвених веза. Већ у случају прве одреднице из наслова књиге значајно је то што Илић настоји да превазиђе *или/или* замку која би на категоријалном нивоу одвојила традиционалну уметност од другачијег интерпретативног оквира, као и то да не одузима на квалитету естетици, уобличаваном различитим синтагмама, дуго иманентном појму личног сензибилитета.

Затим, аутор пише *огледе*. У домаћој традицији пандан есејистичком писању шире европске културе, ова форма се уз јасан субјективитет код Илића не лишава методолошког стремљења, што је у складу с његовим професијама и, може се наслутити, личним опредељењем. Будући активни и теоретичар и уметник, Илић тачно уочава застарелост претпоставке антагонизма између стваралаштва (као чињења) и теорије (као мишљења). У знаку такве успешне методолошке флуидности ови огледи постају и *естетични*, постижући и формом оно што покушавају

садржајем. Мислећи о уметности а цитирајући Адорна, Илић наводи како се она брани раскидом с јармом властитога појма, а континуитет такве спиралности постиже, између осталог, путем онога што Аусландер назива *живоућу (liveliness)*. Њу би требало захватити мишљењем, које затим не може да не обухвати и технолошки напредак и сферу културне економије. Без првог, диференцијални квалитет живости се не би могао уочити; без другог, не би се могла успоставити разлика у односу на исходе културне индустрије која рецепцију види као потрошњу, а живост као робу. У том смислу, Илић указује на тенденцију да се живост измешта у структурално неопходну фикцију која се, попут робе, купује и продаје, те као тржишна вредност даље експлоатише у реалности класних привилегија.

Он, као што је већ јасно, пише о *савременој уметности*. Не само позоришној већ и другим *лајв арт* облицима који на одређен начин стоје супротстављени општој спектакуларизацији живота. Нема намеру да допуњава недоречене историје – савремена уметност као предмет ове студије у супротности је са општим местом да уметност обитава на маргинама живота, али и ставом да се о њој може промишљати без запитаности над технолошким развојем. Према Рансијеру, уметност губитком етичке, репрезентативне или естетичке функције (за који се оправдано питамо да ли се може у потпуности остварити) остаје као *празно место* уписано у културу. Критикујући претпоставку атмосферичности у Дантеовој теорији света уметности (*Artworld*), Илић наглашава да се дејство које предмети и људи врше међусобно у њој не детектује. Пажњу посвећује Адорновом ставу да су „дела животна уколико говоре, и то на начин који је ускраћен природним објектима и субјектима који их творе“. Употребом *реалне крви* у савременој ликовној уметности на антиспектакуларан начин превазилази се проблематика њене институционализације и комодификације. *Крв* је истовремено телесност аутора, опажајна *крв* и интерпретативна *крв*, што важи и за остале у савременој уметности присутне телесне излучевине.

Аутор се онда фокусира на *театар*. Иако не ис-

тиче потребу да се живост театра суштински методолошки посматра другачијом од осталих уметности, Илић имплицитно допушта да та разлика и даље заиста постоји и да је стога *заиста* вредна структурисаног мишљења. С једне стране, ту је проблем *збиље крви* и других видова телесности у позоришној уметности, на шта ћемо се вратити на крају текста. С друге, ту су импликације утицајне ритуалне теорије у домену хуманистичких наука која је у театрологији најзаступљенија у претпоставци *аутопоетичке повратне спреге* Ерике Фишер-Лихте и премисе да театар окупља заједницу, која јој претходи. Односно заступљена је већ у још старијој тези да је театрологија продукт открића да мит служи тумачењу ритуала, уместо да му претходи. Ритуална теорија је утицала и на испитивање проблема друштвености у савременој уметности, односно могућности поновног успостављања друштвених веза на начин који не од/уређује актуелни капиталистички поредак. Такође, утицала је и на перцепцију представе као *догађаја уметности* у односу на инсценирање књижевног текста. Тако се гради *напетост* позоришта, која се између осталог уочава и у сферама симболизације и реалног. Реферишући на критику културне индустрије представника франкфуртске школе, Илић пореди позоришно дело са производима индустрије забаве, са закључком да у последњима напетост изостаје, а да *забављање* од стране потрошача таквих производа имплицира сагласност са датим стањем. У њима се, дакле, укида неусаглашеност између симболичког и реалног поретка, за разлику од двоструког карактера уметности (као, према Адорну, аутономне и *fait sociale*). С друге стране, Бурио препознаје микроутопију као функционални модел друштвености који савремена уметност нуди – *оперативни реализам* чији је најважнији квалитет *отвореност*. Она, такође, недостаје делима културне индустрије која су, баш као и тоталитарни режими са којима су у вези, затворена у себе. Наравно, иако теорија извођења Ерике Фишер-Лихте театар смешта насупрот медијима, питање медијског посредовања у позоришту у савременој теорији ново искрсава. Тиме се потцртава и генеза појма *дигиталног театра*, који би, како Илић наводи, „стога



био онај театар који настаје у оквирима друштвеног живота чији су обрасци организовања доминантно условљени дигиталним технологијама, док се конкретне инсценације уопште не морају њима служити“ (Илић 2023:33). Теоријско тежиште се помера са услова стварања таквог театра (посредство садржаја генерисаног новим медијима и технолошко посредовање при инсценацији) и питања производних односа на подручје његовог *дживљаја*.

Напокон, аутор пише о *привиду*. Као део Рансијерове политике чулног, привид уводи у поље искуства нешто *видљиво* што мења *режим видљивог*. Он не скрива реалност, већ је удваја. Моћ привида почива на афективној вредности предмета, те настаје када предмети постану *спорни* услед промене њиховог афективног дејства, односно облика. Утискујући се у нас, чине и нас *спорнима*. Искуство (савремене) уметности, како је делом већ и наглашено, јесте међусобно несводива хетерогеност односа између тела, ствари и окружења са којом нас продор реалног суочава. Услед могућности укидања овог искуственог расцепа посредством технологије, његово очување постаје *само место уметности*. Бурио на сличном трагу *дживљај* уметности дефинише као *међупростор*. Као што је већ поменуто, тежиште његове релационе естетике је на обнови друштвених веза – у уметности стање *сусретања* успоставља специфично поље односа. Уметност је према њему, тако, „делатност произвођења односа према свету посредством знакова, форми, гестова или предмета“, а главна питања везана за појединачна уметничка дела јесу да ли она подстичу на дијалог и на које начине индивидуални реципијенти могу постојати у простору који она дефинишу. То се, наравно, односи и на дела позоришне уметности – у случају дигиталног театра, отвореност се *не* односи на раздвојеност привида и стварног. Будући да по среди нису чврсте границе два стриктно одвојена регистра, Илић уместо међупростора уводи метафору *предела*.

Аутор, на крају, говори о *болу*. У складу са естетичношћу својих списа, Илић појам бола уводи тек на последњим странама студије, остављајући нам могућност да, између корица, осетимо његов *недостатак*.

О њему говори у контексту афективног обрта, афективне економије друштвеног живота и културалне анализе политике емоција Саре Ахмед. За осећање боли је неопходна *рањивост* коју сугерише отвореност дела. Искуство утискивања бола кроз сусретање у уметности Илић маркира као *квир* искуство, које се касније дезинтегрише процесом интерпретације квалитета и нивоа повреде. У том искуству, позориште пркоси *равнодушној видљивости* савремене друштвене затворености.

\*

Влатко Илић овом књигом ствара непретенциозни опитни дискурс чији је значај управо у ненаметљивој флуидности *подржаној* методичним мишљењем и мапирањем савремених (уметничких) проблема, на начин који је истовремено питање и изазован како за стручњаке, тако и за студенте у хуманистичком пољу (драмских) уметности. Дашак сусрета с *реалном крвљу* ова књига нам пружа већ кроз *реч*, која је, иронично, у 20. веку оптуживана да окорелим праћењем аристотеловске догме *сише крв* управо из ткива позоришног догађаја. Тако, бивајући истовремено и научником и уметником, Илић на нивоу својих огледа без превише напора и рекло би се успутно упућује допринос неизвесности сусрета са оним што витална људска течност (прет)поставља у савременом уметничком релационом пољу, које је суштински неодојиво од *мишљења* о самом себи. Теорија у симбиози са искуством још једном показује свој потенцијал у борби против спектакуларизације живота. Одједном, бол се чини природним панданом кантијанског *пријатног*, његов, на изванредан начин, *наставак*.

Стање конгениталне аналгезије одликује потпуна немогућност осећања бола. Могло би се рећи да у затворености савременог друштвеног модела то стање сви прижељкују, осим оних који га имају и знају колико је екстремно опасно по живот, разуме се. То стање се не односи на осећање додира, вибрације, *укуса*... само бола. Као да је он нешто у нама издвојено, што зарад (ре)генерисања настоји да изађе на површину. А савремена уметност, користећи се притом и осећањем изненађења, има могућност да то стремљење отелотвори.

*Светислав Јованов*

## **ВАЈМАРСКА ИГРА ИВАНА ИВАЊИЈА**

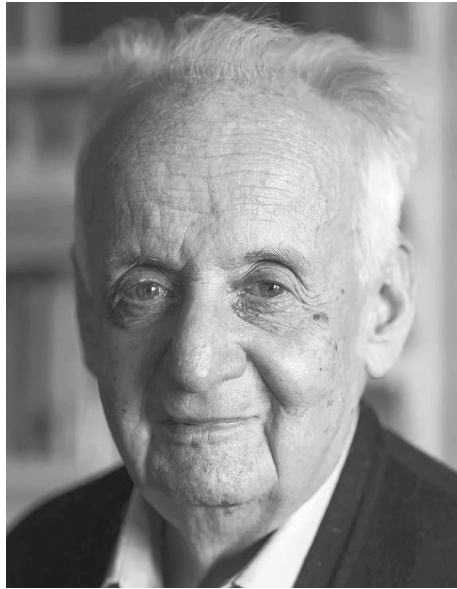
*Иван Ивањи (1929–2024)*

**И**ван Ивањи је рођен 24. јануара 1929. године у Великом Бечкереку (Зрењанин). Са избијањем рата, 1939, родитељи га крсте у протестантској калвинистичкој цркви, у нади да ће га тако поштедети од неминовних прогона Јевреја, а потом га шаљу у Нови Сад код стрица, где успева да упише мађарску гимназију. Такве наде су се ускоро показале узалудним. Ивањијеви родитељи бивају ухапшени и одведени у логоре на Старом сајмишту: отац је убијен у логору Топовске шупе 1941, а мајка угушена у камину „душегупка“ на путу према Јајинцима 1942. године. Сам Ивањи је, као петнаестогодишњак, ухапшен марта 1944. и након задржавања у Суботици и Баји, одведен најпре у логор Аушвиц, а потом у конц-логор Бухенвалд код Вајмара.

Преживевши голготу Бухенвалда, Иван Ивањи се септембра 1945. враћа у домовину. Завршава технику школу, студира архитектуру и германистику, а као уредник делује у листовима „Младост“ и „Омладина“. Средином шездесетих пак отпочиње Ивањијева вишеструка ерудитска и стваралачка пустоловина. С

једне стране, након преводилачког ангажмана код Петра Стамболића и Коче Поповића, долази у прилику да постане ексклузивни Титов преводилац (за немачки). Преводио је за Тита приликом његових разговора с Вилијем Брантом, Хелмутом Шмитом, Валтером Улбрихтом, Бруном Крајским... Овај смер деловања довео га је и до положаја саветника за штампу и културу амбасаде СФРЈ у Бону (1974–1978). На другој страни, делује као књижевни преводилац: с немачког језика преводи дела Брехта, Борхерта, Бела, Граса, Енценсбергера, а на немачки преводи дела Данила Киша и Давида Албахарија. Најзад, афирмише се и сам као романописац, објављујући 26 романа (на српском и немачком), међу којима се издваја трилогија о римским царевим, али и као аутор мемоарско-аутобиографске прозе (*Мој лепо живот у паклу*).

Драма и позориште представљају специфичну и може се рећи недовољно уочену димензију Ивањијевог деловања. Што се тиче практичне стране његовог театарског ангажмана, био је уметнички директор Савременог позоришта у Београду и заменик управни-



ка београдског Народног позоришта. Још значајнији допринос у сфери драме и позоришта представљају Ивањијеви преводи Брехтових драма (*Бубњеви у ноћи*), као и капиталних текстова из области немачке драмске теорије (Аугуст Шлегел, Фридрих Хебел, Густав Фрајтаг). Међутим, постоји у Ивањијевом случају још један, антологијски подухват, који на необичан и аутентичан начин указује на повезаност ауторовог писања, превођења и животног пута.

Реч је о књизи *Немачке теме* (1975), збирци састављеној од девет есеја посвећених немачким ауторима, тачније, о есеју „Гете – игра с Ифигенијом“. У овом тексту, оствареном мешавином приповедања, театролошке анализе и дијалошких пасажа, Ивањи укршта две ситуације из раздобља Гетеовог живота на двору у Вајмару: пробе *Ифигеније на Тауриди* и димензије љубавног троугла који сачињавају вајмарски војвода, глумица Корона Шретер (у улози Ифигеније) и сам Гете. Да ова суптилна мешавина историје, драме и фикције не остане на нивоу „постдрамског“ случаја, побринуло се провиђење – претварајући Вајмар

у троструко жариште Ивањијевог живота. Наиме, отпутовавши у поменути град почетком овог маја, Иван Ивањи је, како се каже у сведочењу његовог сина Андреја, „отишао под својим условима“. Након што је имао своје књижевно вече у вајмарском позоришту (оном истом, Гетеовом!), отворио Музеј принудног рада у Вајмару и попио бело вино у Гетеовој омиљеној кафани *Бели лабуд*, „легао је у кревет и заспао, овог пута заувек, и то на Дан победе над фашизмом 9. маја 2024. у 96. години, у граду у који су га нацисти били депортовали пре тачно 80 година са намером да га убију“. И тако је Иван Ивањи, човек с безброј живота, начинио од Вајмара, места лепоте и ужаса, троструку поенту: сви логори и патње, лутања и заблуде, искупљују свој смисао у трену ведрине и чаши вина. Мало ко од људи има снаге и храбрости за такву поенту, већу од живота и уметности.

# УПУТСТВО АУТОРИМА

**Т***еатрон*, часопис за позоришну уметност излази континуирано од 1974. године и објављује радове из позоришне историје, теорије, драматургије, затим хронике (приказе књига из области позоришне уметности, сећања савременика о позоришном животу, савремени позоришни живот, in memoriam), студије личности, њиховог значаја и улоге у позоришној уметности, те необјављена драмска дела. Према категорији објављују се научни радови: оригиналан научни рад, прегледни рад, научна критика/полемика, али и стручни чланци (информативни прилози, прикази, стручна критика и осврти).

Радови се шаљу током целе године, а о прихватању и термину објављивања одлучује уредништво. Аутори су у обавези да поштују научне и етичке принципе и правила. Рад који је већ објављен у неком часопису неће бити узет у разматрање. Научни радови, прихваћени од стране уредништва, шаљу се на две анонимне рецензије и постају коначно прихваћени за штампу након добијања обе позитивне рецензије.

Текст рукописа послати у Microsoft Word-у, писмо ћирилица, фонт Times New Roman, величина 12, проред 1,5, величина слова у фуснотама 10. Називи дела у тексту наводе се курсивом (Italic). Дужина рада не би требало да прелази 35.000 карактера са размацама. У изузетним случајевима може се дозволити објављивање рада већег обима. У *Театрону* се објављују радови на српском језику, али отворен је и за радове на страним језицима уз консултације са уреднишвом.

Научни рад мора садржати наслов на језику рада и енглеском језику, сажетак/апстракт на језику рада и енглеском језику (до 250 речи), кључне речи на језику рада и енглеском језику (до 10 речи) и листу референци (засебни пописи коришћених извора и литературе по азбучном реду). Рад може бити

опремљен илустративним прилозима (попут табела, графикана, нотних примера) уз одговарајућу легенду, док о фотографијама које прате текст коначну одлуку доноси уредништво. Аутор може дати предлог и послати предложене фотографије опремљене легендом и у одговарајућој резолуцији за штампу. Аутор је дужан да достави контакт email, афилијацију (званичан назив и седиште установе у којој је аутор запослен) и податке о научном скупу, програму или научноистраживачком пројекту у оквиру којег је чланак настао и од кога је подржан и финансиран.

Предајом рада аутор гарантује да су изнети подаци тачни, како они који се тичу самог истраживања, тако и подаци о коришћеној литератури и изворима.

## НАЧИН ЦИТИРАЊА ЛИТЕРАТУРЕ И ИЗВОРА

### Монографија

Примери:

фуснота: име и презиме аутора, запетом одвојен наслов књиге у целини курсивом, у загради место издавања, две тачке, издавач, и година издања са запетом између, на крају ознаке страница.

Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1979), 78–80.

библиографија: Стојковић, Боривоје С. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1979.

### Рад у часопису

Примери:

фуснота: име и презиме аутора, наслов рада у целини под наводницима, назив часописа у курсиву, број, година у загради и цитирана страна након две тачке.

Милица Зајцев, „Савремене теме у кореографији Вере Костић“, *Театрон* 87 (1994): 112.

библиографија: Зајцев, Милица. „Савремене теме у кореографији Вере Костић“. *Театрон* 87 (1994): 111–125.

#### **Текст из новина**

Примери:

фуснота: име и презиме аутора, наслов рада у целини под наводницима, назив новина у курсиву и датум, број стране.

Велибор Глигорић, „Достојевски у данашњици“, *Политика*, 28. 3. 1935, 4.

библиографија: Глигорић, Велибор. „Достојевски у данашњици“. *Политика*, 28. 3. 1935.

#### **Чланак у зборнику радова**

Примери:

фуснота: име и презиме аутора, наслов рада у целини и под наводницима, у (наслов зборника у курсиву), приређивач или уредник, у загради место издавања, две тачке, издавач, и година издања са запетом између, на крају ознаке страница.

Верослава Петровић, „Драма, опера и балет Народног позоришта 1918–1941“, у *Сто година Народног позоришта 1868–1968*, ур. Милена Николић (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1968), 53.

библиографија: Петровић, Верослава. „Драма, опера и балет Народног позоришта 1918–1941“. У *Сто година Народног позоришта 1868–1968*, уредник Милена Николић, 50–68. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1968.

После првог помена пуне библиографске јединице у напоменама током наредних цитирања даје се скраћени облик, односно понавља се иницијал имена и презиме аутора и скраћени наслов. Код узастопног навођења аутора и дела користи се скраћеница „Исто“, „Ibid.“. Код поновљеног навођења дела користи се скраћеница „Нав. дело“, „ор. cit.“. Литература се наводи на језику и писму на којем је штампана.

#### **Необјављени извори:**

Назив установе, назив збирке или фонда, ознака фасцикле, назив документа, ознака документа, датум.

Пример: Музеј позоришне уметности Србије (МПУС), Збирка архивских докумената (АД), 17-1, Оснивачи Народног позоришта у Београду, инв. бр. 28482, 1852.

МПУС, АД, 17-1, Оснивачи Народног позоришта у Београду, 28482, 15. март 1852.

У случају навођења електронских верзија доступних онлајн уз потребне елементе додати линк и датум приступа.

Детаљније о упутствима, ауторским правима и законским обавезама и рецензентском поступку:

<https://mpus.org.rs/teatron/>

као и у Уговору и Изјави коју аутор потписује пре објављивања рада.

Радови се шаљу на електронску адресу:  
teatron@mpus.org.rs



## Рецензенти

Др Владислава Гордић Петковић, редовна професорка,  
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Др Јелена Марићевић Балаћ, доцент,  
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, редовна професорка,  
емерита, Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Др Марина Миливојевић Мађарев, ванредна професорка,  
Академија уметности, Универзитет у Новом Саду

Др Дивна Вуксановић, редовна професорка,  
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

Др Зоран Максимовић, музејски саветник, театролог,  
Позоришни музеј Војводине, Нови Сад

Др Бошко Сувајић, редовни професор,  
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Др Александар Пејчић, виши научни сарадник,  
Институт за књижевност и уметност, Београд

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

792

**ТЕАТРОН** : часопис за позоришну уметност / главни уредник  
Светислав Јованов ; одговорни уредник Весна Буројевић. -  
1974, br. 1- . - Београд : Музеј позоришне уметности Србије,  
1974- (Београд : Службени гласник). - 23 cm

Dostupno i na: <http://teatroslov.mpus.org.rs/izdanja.php>  
ISSN 0351-7500 = Teatron (Beograd)  
COBISS.SR-ID 28940551

Ако занемаримо термилошке разлике, које иако значајне ипак нису пресудно важне за предмет нашег испитивања, као и пуку дескрипцију, те здраворазумски исказ *шта оно јесте*, „драмско“ позориште би пре свега требало мислити као поетичку традицију, али и нормативни оквир, односно институционализовану праксу. Другим речима, уколико се да уочити повратак театру 19. века, данас се наизглед настоји обновити један модел нормирања уметничког изражавања, проистекао из наслеђа дисциплине, који притом стоји у вези са специфичним доживљајем света и нашег места у њему.

Влатко Илић,  
*Свет позоришта:  
дисциплинарно наслеђе  
и развојне тенденције*



[www.mpus.org.rs](http://www.mpus.org.rs)