ТЕАТРОН

180
181

часопис за позоришну уметност

Културно наслеђе Србије



ДРАМСКА БАШТИНА

Владимир Стојшин

Драга Машин пуца у српског краља



ТЕАТРОЛОГИЈА

Педесет година од смрти Владана Деснице

ДРАГА МАШИН ПУЦА У КРАЉА

Владимир Стојшин је сашио комад „с певањем и пуцањем“ без много разноврсних метафизичких апликација, инспирисан аутентичним историјским догађајем. Могао је да приђе овој теми и другачије. Могао је ствари посматрати из угла велике забрањене љубави, кроз наочаре крхког европејства које се рве са азијатским генетским наслеђем - али није. Одлучио се за свет без метафизике. За већину оних пак, који у заверама и пучевима као и у чину одузимања нечијег живота проналазе дубљи смисао, овај комад врви од метафизике. Та метафизика, попут доушника у комаду, искаче са свих страна. Па ипак, општи утисак је сасвим супротан. Комад је лаган и јестив, не оптерећује ни стомак ни ум, духовит је и препун асоцијација на наше време. То је текст који од глумаца тражи игру без пардона, а од редитеља смелост да овој теми, која је судбински одредила улогу нашег народа у европској историји, приђе без предрасуда и кукавичлука. Можда би се неке ствари боље сагледале на сцени него у стварном животу. Зашто овај комад није игран у годинама када је настао, питање је на које немамо одговор.

Милош М. Радовић

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

180/181

ЈЕСЕН/ЗИМА 2017

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност
Број 180/181
Година XLI
YU ISSN 0351 - 7500

Одговорни уредник:
Момчило Ковачевић

Главни уредник:
Радомир Путник

Уредништво:
Весна Крчмар
Мирјана Одавић

Секретар уредништва:
Оља Стојановић

Дизајн и прелом:
Милан М. Милошевић

Лектура и коректура:
Редакција

Штампа и повез:
Службени гласник
Београд
Тираж 300 примерака
Штампање завршено децембра 2017.

Издавач
МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ
Господар Јевремова 19
11000 Београд
e-mail: office@mpus.org.rs
www.mpus.org.rs

Часопис Театрон финансира
Министарство културе и информисања
Владе Републике Србије

Ово дело је лиценцирано
Creative Commons лиценцом



САДРЖАЈ

ДРАМСКА БАШТИНА

Владимир Стојшин, *Драга Машин пуца у српског краља* 5

Милош М. Радовић, *Драга Машин пуца у краља* 34

Биографија Владимира Стојшина 39

ФЕСТИВАЛИ

Ана Тасић, *51. Битеф: епска путовања у фокусу* 40

КРИТИКЕ

Рашко В. Јовановић, *После тридесет и више година* 47

ТЕАТРОЛОГИЈА

Зоран Т. Јовановић, *Затурене позоришне архивалије (II): Драгомир Јанковић о путујућим позориштима* 52

Александра Кузмић, *Неколико речи о Десничиној драми „Љеств Јаковљеве”* 56

Горан Гаврић, *Живот и смрт Марине Абрамовић на позоришној сцени* 65

Милан Новаковић, *Путем традиционалног позоришта* 80

Ана Миловановић, *Луткарска режија у позоришту за децу* 85

ОРГАНИЗАЦИЈА ПОЗОРИШТА

Јован Буковала, Нинослав Спасић, *Продуцент, организатор, менаџер, самостални сарадник у култури* 92

ИСТРАЖИВАЊА

Ана Васић, *Тумачења Шекспира у светлу савременог „заокрета ка духовности”* 97

ИЗ РАДА МПУС

Биљана Остојић, *Јубилеј Крушевачког позоришта* 127
Биљана Остојић, *Миливоје Штуловић* 131

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Весна Крчмар, *Позориште и интегративна културна политика на примеру Град театра - КПГТ* 133
Весна Крчмар, *Родослов текстова о новим драмама* 139
Радомир Путник, *Мадленијанум - монографија* 144
Радомир Путник, *Пиранделo као претеча* 147
Радомир Путник, *Живот позоришта виђен изнутра* 149
Радомир Путник, *Медији и позориште* 151
Радомир Путник, *Модерно доба* 153
Радомир Путник, *Драма живота* 155
Радомир Путник, *О жанровима* 157
Радомир Путник, *Смехотворац* 159

IN MEMORIAM

Весна Крчмар, *Милена Шијачки Булатовић (1936-2017)* 162
Миладин Шеварлић, *Томо Курузовић (1930-2017)* 165
Радомир Путник, *Дејан Пенчић Пољански (1943-2017)* 166
Радомир Путник, *Мирољуб Мики Миловановић (1923-2017)* 168
Бранкица Кнежевић, *Вишња Ђорђевић (1938-2017)* 170
Ивана Драгутиновић Маричић, *Дејан Миладиновић (1948-2017)* 172
Војо Лучић, *Љубомир Убавкић Пендула (1931-2017)* 174

Владимир Стојшин

ДРАГА МАШИН ПУЦА У СРПСКОГ КРАЉА

комад са певањем и пуцањем

ЛИЦА:

КРАЉ, Александар Обреновић, Саша, 27 година;
ДРАГА МАШИН, Луњевица, 39 година;
ГОСПОЂА, мати краља Александра;
ТАТА, екс-краљ Милан Обреновић;
РИБАНАЦ, министар полиције, 48 година;
ПЕРА ПЕНКАЛО, повереник Драге Машин, 40 година;
ФРАУ ИЛИЋ, дворска дама, 28 година;
ПЕРЧА КОЉИВРАТ;
ВАЈАР;
СТРАНИ НОВИНАРИ, ФОТО-РЕПОРТЕР;
САВА „ШАЈКАЧА“, доушник;
ЂУРА „КУНДАК“, доушник;
ДРАГУТИН ДИМИТРИЈЕВИЋ АПИС, капетан;
ОФИЦИРИ;
Гомила сумњивих типова у црним оделима са подигнутим крагнама и један ортодоксни ЦРНОГОРАЦ.

Догађа се маја 1903. године.

Напомене:

Краљ је заузет писањем устава;
Драга – белосветска женска која хоће власт;
Госпођа – бакутанер коме су једино карте остале;
Тата – инфантилац који јури женске;
Пера Пенкало – повереник Драге Машин, продавац паклених машина, светска нула, све ради професионално;
Рибанац – министар полиције, увек спреман на издају;
Фрау Илић – женскица;
Апис – висок достојанствен официр.
Краљ – говори задихано као да је трчао
Драга – има тикове
Фрау Илић – док говори прави од уста козју губицу, гура уста напред, уста јој понекад тако остану

I ЧИН

(Одозго у позадини виси огроман портрет коњаника: тата као џокеј. Види се да је уплашен и да седи фалш на коњу. Кревет. писаћи сто. На сцени су Краљ и Госпођа)

КРАЉ *(Над рукописима, поправља цвикер)*: Српска историја је увек писана на двору. Од главе и власти. То ће тако и да остане. Кад завршим српски устав, написаћу српску историју.

(Улази Драга Машин)

ДРАГА: Пре него што завршиш историју, изнеси оне ноше испод кревета. Више ти неће бити потребне. Ово је прилично говнарски двор. Нокшири!

КРАЉ: Нокшир је ствар комоције. Некакве кућне комоције.

ДРАГА: Ма, ајде, какви нокшири... Један краљ, светски човек...

(Краљ се завлачи под кревет и износи велики нокшир)

КРАЉ *(Гунђа)*: Сад треба да оставим писање Устава и да се бавим нокширима...

ДРАГА: Не гунђај.

КРАЉ *(Застане)*: Српски народе! Мислим да имам решење.

(Краљ излази, враћа се, седа за сто, продужава да пише устав. Лупа задовољно по столу. Престаје да лупа)

ДРАГА: Где је господин Обреновић? Зар неће вечерати са нама?

ГОСПОЂА: Не, драга моја. Вечерас највероватније не. Екс-краља Милана су опет ухапсили.

ДРАГА: Не разумем. Револуција?!

ГОСПОЂА: Не. Ми то кријемо. Тата је подетињио. Није то ништа. Татин хоби, пресвуче се у некакве дроњке и напаствује старе жене, на улици. Оне се, углавном, не опиру. Његов шарм, његове године. Има искуства. Али, ето, синоћ изгледа није одабрао праву. То му се догађа. Сутра ће га пустити. Преноћи у бувари и онда га пусте. Не смета, он се увек топло обуче кад иде на пристаниште.

КРАЉ: Да ли је тачно, дарлинг, да си ти потказала тату полицији?

ДРАГА: Тата је очигледно подилеисао. Овде никако све да се уштима. Мислим да је боље да он увече више не излази.

КРАЉ: Тату опет ухапсили. Шта сам дочекао – моја сопствена полиција је против мене и моје куће.

ГОСПОЂА: Татине играчке. Он збиља претерује.

ДРАГА: Какве су му то играчке? Цепа плакате по граду.

(Један сумњив тип шмугне преко сцене)

Ја сам сазнала. Када се „господин" врати, ви му кажите да се мане плаката.

КРАЉ: Ако се врати.

ДРАГА: Како – ако се врати?

ГОСПОЂА: Знаш, Драга, с времена на време, нека женска се жучно опире. Наравно, екс-краљ претерује. Тада га задрже у затвору дуже време. Док га неки полицајац не препозна. А онда – брука! Евентуално га пошаљу на посматрање. И још се праве да не знају ко је он. Шта ћеш... Дртина матора. Тата је стар, а стари људи морају да имају тако неке своје играчке. Он је безазлен као дете. Увек је био омиљен. Знаш, око тате, док није абдицирао, стално су се окупљали керови, жене и деца. Иду у гомилама за њим. Били су права напаст за двор.

ДРАГА: Двор влажи. Цео Кошутњак. Убудуће, износићемо јастуке у двориште да се суше.

КРАЉ: То је добра идеја.

ДРАГА: Почни онда одмах.

КРАЉ: Ваљда не морам баш ја?

(Драга га укочено посматра, Краљ устаје, доноси три жута јастука, односи их иза завесе и враћа се)

ГОСПОЂА: Ми исто влажимо. Можда је најбоље да повешаш и нас у двориште да се сушимо. Многи би уживали да то виде.

КРАЉ: Није истина. Ко би уживао? Који су то типови?

ГОСПОЂА: Саша је заиста један светски човек кад је све ово прихватио.

ДРАГА: Светски човек у Бечу није имао шта да једе. Ја

сам га издржавала.

ГОСПОЂА: Слали смо му.

КРАЉ: Али, мало. Мени није сметало. Треба живети лако. Нарочито у свету. У свету је другачије него код куће. Ух, овај устав! *(Брише чело. Другим тоном)* Ти си ме издржавала! Била си собарица у хотелу „Бела лађа". Зна се шта је тај хотел.

ДРАГА: Била сам касирка.

КРАЉ: Била си касирка. *(Мала пауза)* Нека дође министар полиције.

ДРАГА: Мене зову „српска мајка".

ГОСПОЂА: Ко њу зове српска мајка? Пих! Она! Фурде дама.

РИБАНАЦ: Звали сте ме, Ваше Величанство.

КРАЉ: Рибанац, да ли је...

РИБАНАЦ: Рибарац, Ваше Величанство. Стојан Рибарац.

КРАЉ: Кажем: Рибанац. *(Краљ примети доушника и извлачи га за уво испод стола)*

Ко је сад овај?

РИБАНАЦ: Мој човек. Зову га Сава „Шајкача".

ГОСПОЂА: Пуна кућа њушкала.

РИБАНАЦ: Полиција мора да зна шта се догађа. *(Доушнику)* Шајкачу! Зар не умеш то дискретније да радиш, идиоте! *(Сумњив тип је додао шајкачу Рибанцу, Рибанац га пљусне шајкачом, врати доушнику шајкачу и сумњив тип зажди са сцене)*

КРАЉ: Рибанац, да ли је тачно да је моја благајна празна?

РИБАНАЦ: Празна, Ваше Величанство.

КРАЉ: Смањите плату својим доушницима. Иначе ће држава да пропадне, колико их има. И држите их даље од Кошутњака. Што даље. Него, Рибанац, како би било да пустимо политичке затвореника из апса? Да се види да је држава великодушна.

РИБАНАЦ: Завереника је ионако сувише. Да се не распојасају?

КРАЉ: Добро. Држите их још недељу дана. Али, рецимо, у следећи четвртак, подсетите ме да дам указ и да их пустим.

РИБАНАЦ: Подсетићу Вас, Ваше Величанство.

(Улази Тата, весео, сви запуше носеве сем Госпође која још није видела Тату да је ушао)

ГОСПОЂА: Драга Машин, покушајте да осетите мирис овог двора. Атмосфера! Арома! *(Гласно удише кроз нос)*

КРАЉ: То се само осећа на „папу".

ДРАГА: Господин Обреновић, забога!

ГОСПОЂА *(Угледа тату)*: Тачно је. Смрдиш, тата, као горгонзола. Јарац матори!

ТАТА: Затвор.

ГОСПОЂА: Је ли то био затвор за жене?

ТАТА: Шта, затвор за жене?

ГОСПОЂА: Смрдиш на твоје женске. Изгледа да се не купају.

ТАТА: То ми је на деда Милоша.

(Госпођа вади бочицу са мирисом, пошкропи екскраља, затим га пољуби у чело)

ДРАГА: Сада већ може да се дише.

ТАТА: У Паризу мене су звали „Гроф од Такова". Ја сам први европски владар који је купио слику Ван Гога. Је л' ви то знате? Немојте тако са мном. Ко ли ме је само потказао? *(Гледа Рибанца)*.

РИБАНАЦ: Госпођица Илић, да није она?

ГОСПОЂА: Господине Рибанац, види се да сте ви са Дорћола. Фрау Илић је моја гарде-дама. *(Госпођа кришом тати показује Драгу Машин)*

ТАТА: Све сам издајник на двору.

ГОСПОЂА: Мили, опет са нама. Да ли је било страшно? Намучио си се у затвору. Његово Величанство, екскраља, док је био млад, звали су „бришипичка", због жена. Татице, види га сад.

ТАТА: Па и краљ мора да остари.

(Рибанац излази)

ДРАГА: Како тај човек има досадно лице.

ГОСПОЂА *(Тати)*: Мили, ти се смањујеш. Видела сам – сваки пут кад се вратиш од неке жене.

ТАТА: Ја да се смањујем!

ГОСПОЂА: Видиш како си окачио нос. Тебе су ударали мокром чарапом. Силује женске. У тим годинама. Ту ми се стеже кад те гледам. Да ли се нека женска зове Спасојевић, у твом списку, драги?

ТАТА: Спасојевић? Не могу да се сетим свих презимена. Погледаћу у нотес, касније.

ГОСПОЂА: Сви српски мушкарци праве спискове жена са којима су спавали. Страшно. *(Тата излази, Госпођа за њим)* Кад жене не би имале рупу, ти би мислио да је ђеврек највећа ствар на свету.

ДРАГА: Екс-краљ је смршао у затвору.

ГОСПОЂА: Јесте, сироти тата.

(Улази Тата)

ТАТА: Неко је исекао гуме на мом бициклу.

ДРАГА: „Папа", више нећете ићи у град.

ТАТА: Али...

ДРАГА: Или ћете ићи пешице и после ћете спавати поред неког плота.

ТАТА: Ви јако волите власт, госпођице, или госпођо. *(Драга трупне ногом, тата побегне, издалека)* Ти, Драга, кад си ушла у кућу лепо си се владала.

ДРАГА *(Не сувише оштро, пре умиљато)*: Мили!

КРАЉ: „Папа", прекините, молим вас.

ГОСПОЂА: „Мили"! На какве фазоне она њега хвата. Ако не уразумимо Сашу, она ће и тебе и мене у старачки дом. Од њега је већ направила нулу.

ТАТА: Морамо нешто да смислимо.

ГОСПОЂА: Цепајте. Да вам видимо судбину. *(Драга Машин цепа карте, стоји)* Један, два, три, четири, пет, шест, седам. За целу истину. Један, два, три, четири, пет, шест, седам. Драга, неки ваш рођак гледа кроз прозор, он је у свом старом оделу, одрпан. Нешто је замишљен. Болестан је од урока.

ДРАГА: Ко, од урока?

КРАЉ: Ви, мама, и личите на врачару.

ГОСПОЂА: Ова карта... Чекајте... Драга, ви идете на пут. Александре, Драга Машин иде на пут, знаш.

КРАЉ: Не иде никуда.

ГОСПОЂА: Иде. Стоји у картама. Једног дана, када будете отпутовали, Драга, сетите се шта сам вам рекла.

ДРАГА: Када будем отпутовала... Куда?

ГОСПОЂА: Рецимо, у Бијариц. Или у Ваљево. Ви сте немиран дух. Видела сам то одмах. Ви ћете, Драга Машин, да се вратите у неку велику кућу. Тако нешто, као хотел. Неће ваљда овде да остане. Није луда. Једна пропала држава.

КРАЉ *(Пуши на цигаршпиц)*: Госпођо, шта изводите?

ГОСПОЂА: Ја сам у картама видела све железничке несреће које су се догодиле за последњих десет година.

ТАТА: Возови се само тумбају кад мама баца карте.

ГОСПОЂА: Да видимо да ли ће краљица да роди наследника.

ТАТА *(За себе)*: Породиће јастук.

ГОСПОЂА: Јесте... ево. Видим. Родиће га, само, некако, наоружан је до зуба, има браду и чим се роди имаће четрдесет година.

ТАТА: Ма немој!

ГОСПОЂА: Ево, пуб пик и пуб херц. Гост, из вечери. Пази, молим те: пуб пик и пуб херц...

ТАТА: Пуб? Да ли ви, Драга Машин, имате везе са пубовима?

ГОСПОЂА: Александре, мораш да решиш тај проблем са полицијом.

КРАЉ: И војска и народ су са мном.

(Тата завирује у новине које чита краљ)

ТАТА: Ти си садиста, сине. Довео жену која нас мучи. Шта би све новине писале кад би знале шта се догађа у овој кући. У-у!

ДРАГА: Александре, те новине! Знаш да те то нервира.

(Краљ спушта новине на под)

КРАЉ: Радикални лист „Самоуправа" пише о мени.

ДРАГА: И то ми је лист! „Самоуправа"! Савијеш на четворо, па исцепаш, па изгужваш, па одеш иза куће... *(Одмахује руком)* Новине. Говна.

ГОСПОЂА: Каква груба реч. Бар реците гованца. Хихи, гованца!

ТАТА: Ја знам да ће на српске краљеве једном гледати са тугом и носталгијом.

(Госпођа се шминка)

ДРАГА: Што се кревељите, госпођо?

ГОСПОЂА: Ја се шминкам, драго моје дете.

ДРАГА: Не би требало више да се шминкате.

ГОСПОЂА: На шта ћу да личим ако се не будем шминкала? Мој син је човек са европским шлифом. Ти си њега срела у свету. Где си нашао госпођу Луњевицу, Александре?

КРАЉ: У једном бечком кинематографу.

ГОСПОЂА: Александре, ти си имао часове понашања!

ДРАГА: Брзо ћу да се вратим.

(Драга излази)

ГОСПОЂА: Сигурно се врати. Ми те нисмо отерали. Пиши нам, Драга. Ми те чекамо...

(Кад Драга Машин изиђе) Цркла дабогда!

ТАТА: Ти налазиш даме у биоскопу. У упуваним биоскопским столицама. Све је због тога. Несрећна Србија!

ГОСПОЂА: Како можеш доводити женске из некаквих биоскопа?

ТАТА: Монструалне.

ГОСПОЂА: Она нас све више кињи. И ниподаштава. Не поштује она тату и мене. Ни краљевину.

ТАТА: Краљица малтретира официре.

КРАЉ: Не разумем.

ГОСПОЂА: Тата каже – краљица запишава твоје официре.

КРАЉ: Како само можете тако да оговарате моју жену?

ГОСПОЂА: Јована Ристића, намесника, прегазио је фијакер. Све су уредили њени људи. На сред Београда.

КРАЉ: Можда се догодило сасвим случајно.

ТАТА: Министар Николајевић, збачен. Команданта Павловића преклали бајонетом. Министар председник Цинцар Марковић сваког јутра, онако, уз кафу, добија анонимна писма да ће бити убијен као кер. Генерала Мишковића бацила с балкона. И све случајно.

КРАЉ: „Папа", боље је да се бавите женскама.

ТАТА: И хоћу. Шта могу друго?

ГОСПОЂА: А јесте ли чули да је Саву Глишића, оног што га зову „Дрндало", отровала жена.

ТАТА: Био је коњ. И то штрупиран.

КРАЉ: „Папа", ви сте прво пострељали неке људе, онда је народ ваше министре натицао на ражањ и пекао их, јавно, по улицама. Само су цврчали. То нема ни у Африци. И то пре десет година. Зато сте абдицирали. Што се тиче Драге Машин, она је за новине преводила криминални роман „Картуш, витез ноћи"

ГОСПОЂА: Кримић? За новине? Ту је објашњење како је она постала криминалац.

ТАТА: Ја се сећам, Сима Поповић, новинар, био је пријатељ Драге Машин.

КРАЉ *(Вратио се писању устава)*: Јесте. Он јој је то наместио. За новине.

ГОСПОЂА: Он јој наместио. Хи, хи. Били су јој пријатељи и онај Француз, официр, и Кундовић, и оних дванаест радикала.

ТАТА: Тако нам и треба.

ГОСПОЂА: Какав отац, такав син – довлачи којекакве женске у кућу. Може овде још свашта да се деси. Јеси ли ти, Сашењка, зато ишао у свет?

ТАТА: Драга Машин има фацу као коњички официр. Зар ти то ништа не казује? Александре, од твоје жене неће никада ништа да буде. Не може да има деце... Јалова...

КРАЉ: Такве је особине показивала још у првом браку. Шта ја ту могу?

ТАТА: Твоја жена смењује министре, ко да мења чарапе. Она води државне послове. А види шта ради са нама, твојим родитељима.

ГОСПОЂА: Тачно. Она нас кињи. Не могу да издржим. Моји нерви. Сироти моји нерви.

КРАЉ: Па шта сад?

ТАТА: Како шта? Један краљ то не би смео да дозволи. Избаци је. Одмах. Чим се појави. Без увода. Само без увода. Ко куфер.

КРАЉ: Касније. Молим вас, навикните се да се на двору све догађа касније.

ТАТА: Завереници раде да разруше српски престо, краљица нас угњетава, а он ништа.

ГОСПОЂА: Ја сам теби дозвољавала, то са женама, из хигијенског разлога. Али, откуда Драга Машин, распуштеница... Сине, та дама нас јако малтретира... *(Улази Драга)* Тира, ира... тира, ира...

ДРАГА: Како ми стоји ова хаљина, мили?

КРАЉ: Сјајно!

ГОСПОЂА: Па то је моја хаљина. За концерте.

ДРАГА: Вама више неће бити потребна.

ТАТА *(Трља руке)*: Сад ће њу Саша... Сад ће она да види.

(Чекају да Краљ избаци Драгу Машин)

ГОСПОЂА: Мој син жели нешто да ти каже, мила моја.

ДРАГА: Шта то?

ТАТА *(Певуши)*:

Рукавице с прстима,
у дупе вас с гостима...

(Говори) Саша, бруко једна!
(Провири један сумњив тип)
Ко је овај?

ГОСПОЂА: Сигурно још једно њушкало министра Рибанца.

ТАТА: Овај мене уходи!

ГОСПОЂА: Их! Тебе!

ТАТА: Човек не може да се спасе од тих њушкала, шуњала, издајника!

ГОСПОЂА: Овде се не зна кад ће ко кога да изда. И ова Александрова...

ТАТА: Мама, то си лепо рекла. У Србији су издајници увек били у моди. И атентатори.

(Уђе Драгутин Димитријевић Апис и стоји ћутке поред улаза. Они се сви укоче како су затечени. Ветар. Фијукање ветра. Публика мора имати осећај леда на леђима. Апис изиђе. Онда они продуже)

Цео свет је пун српских атентатора. Има их колико хоћеш. И где хоћеш. Само чујеш – пуко пиштољ. Стручњаци за политичка убиства. У моје време...

ГОСПОЂА: Тата, остави твоје време.

ТАТА: Ех, ништа од Саше. Па лепо. Драга, хоћемо ли онда, ви и ја, на јахање?

ДРАГА: Којешта. Не подносим коње.

ТАТА: Да вас водим у биоскоп?

ДРАГА: Никада нисам волела биоскопе. Дуго трају.

ТАТА: Ова зна шта хоће. Хајде онда да се картамо.

ДРАГА: Ја не умем да играм карте. Не нарочито добро.

ТАТА: Како не умете да играте карте? Мама, па она не уме ни карте да игра. Ја ћу да вас научим. *(Седају за сто. Тата меша карте. Вади неке карте)* Четири краља са четири горњака, отишли у шуму...

ДРАГА *(Лупи га по прстима)*: Карте на сто!

(Тата подели карте)

ТАТА: Шта ћеш сад? Адут!

ДРАГА *(Лупи карту на сто)*: Дама!

ТАТА: Ас!

ДРАГА: Дама!

ТАТА: Ас! Трас! Трас!

ДРАГА *(Лагано спусти једну карту)*: А сад? *(Весело)* Татице, мој лепи татице!

(Драга се нагиње и носи карте)

ТАТА: Кево, ти си труба. Пресушила си. Види Драгу. *(Нагне се и звизне)*

ГОСПОЂА: Ја, пресушила! Дртино! Ти си пресушио.

(Улази фрау Илић. Фрау Илић доноси корпу са цвећем које је направљено од жуте и беле свиле. Даје цвеће краљици)

ДРАГА: Од кога је то?

ФРАУ ИЛИЋ: Његово Величанство је наручило за вас.

ДРАГА: Оставите тамо. Мили мој.

(Драга загрли Краља, Краљ подигне Драгу на кркаче и весело трчи са њом по сцени)

ФРАУ ИЛИЋ: Шта је љубав!

ГОСПОЂА *(Тати)*: Је л' видиш ти ту срамоту?

ФРАУ ИЛИЋ: Краљ је заљубљен у Драгу Машин, до ушију. Одмах се види. Купио јој је нов фијакер. Са

коњима.

ТАТА: Са коњима?

ФРАУ ИЛИЋ: Него шта. Краљ је заљубљен, то је дивно.

ТАТА: Ја се узбудим чим чујем за коње. Драга Машин, рећи ћу вам у поверењу – ништа не верујте мом сину, тој бараби. Чуо сам да је изнајмио једну гајбу у граду и у њу доводи женске.

КРАЉ: „Папа", молим вас!

ТАТА: У моје време, водили смо жене у шуму.

ГОСПОЂА: Каква шума, Обреновићу? Комарци.

ФРАУ ИЛИЋ: Недостатак комоције.

ТАТА: А романтика? А гласови у шуми?

ДРАГА: Старомодно.

ФРАУ ИЛИЋ: Није отмено. Шума! То у мојим очима.

ТАТА: Силовање!

ДРАГА: Опет старомодно.

ГОСПОЂА: Зашто силовање?

ТАТА: Мама, силовања не могу да застаре. Не дам!

ГОСПОЂА: Омастићеш ти конопац једног дана. Леп, мали конопац.

КРАЉ: Лепа будућност, „папа". Одозго се све види.

ГОСПОЂА: Ја, заправо, верујем у тебе, ћале. Ти си такав мушкарац. Да ли би ти сметало кад би сазнао да си рогоња?

ТАТА: То би ме јако забављало. Јесам ли рогоња?

ФРАУ ИЛИЋ: И јао, реците нам.

КРАЉ: Фрау Илић, ви сте овде гарде-дама, ви немојте да се мешате.

ТАТА: Ја рогоња? *(Сви певају: „Пиштољ мали, па неће да пали...")* Дакле – рогоња?

ГОСПОЂА: Тата, неће те ударити срчана кап?

ТАТА: Ма шта ту! Колико пута? Највише двапут. То није опасан број за моје срце. Можда јесте. Моје срце је „церлумпт". Дакле, да чујем јесам ли ја рогоња? Да знам. За моје мемоаре.

ГОСПОЂА: Драги мој, прави човек, с времена на време, прети својој жени да ће да се убије због ње. А ти, Обреновићу? Самоубиство... тровање... вешање... револвер... скакање с моста, скакање у бунар, скакање под воз... ти ништа. А? Ти се дроцираш. Волиш свако женско дупе. И хоћеш да им импонујеш. Крпо! Крпетино матора! *(Госпођа се залети и шутне тату)* Не могу више да те трпим.

ДРАГА: Госпођо, што не пређете на ствар.

(Тата се чеше, госпођа трља руке)

ГОСПОЂА: Кад те шутнем, значи да те још волим. Конац са дупета, један. Прдљиви убојицо! Франкештајн један, Кађиостро, Ландри, Лагардер...

КРАЉ: Чаруга. Јова Чаруга. Наш човек.

ГОСПОЂА: Чаруга. Џек Трбосек!

(Сви се присећају убојица)

ФРАУ ИЛИЋ *(набраја на прсте):* Јова из Маринкове Баре. Бертрандје, онај Француз, четрнаест убиства. Бихела, манијак. Онда, Вачер.

ГОСПОЂА: Убица из Булоњске шуме.

ФРАУ ИЛИЋ: Убица из похоте – Винцент Верцени.

(Провирује Сава „Шајкача")

САВА „ШАЈКАЧА": Пера Попов, звани „Бриса".

(Провирује Рибанац)

РИБАНАЦ *(мирно)*: Све саме убојице. У великом броју.

ГОСПОЂА: Сукњару никакви! Показаћу ја теби твог Бога!

ДРАГА: Не губите се, госпођо, молим вас. Ја разумем тај манир, али држите се теме.

ГОСПОЂА *(Враћа се ранијој интонацији)*: У мом животу био је један професор. Између осталих професора. Он, нарочито...

ТАТА: Шта значи професор у твом животу?

ГОСПОЂА: Упознала сам једног новосадског професора.

ТАТА: Ти си ме варала са професором? Чак са професорима?

ГОСПОЂА: Да ли патиш због тога, екс-краљу?

ТАТА: Причај ми детаље. Можда би детаљи могли да ме узбуде. То би баш било занимљиво. Детаљи!

ГОСПОЂА: Ја сам увек крила своје љубавнике. А ви,

госпођа Драга, како ви са својим љубавницима?

КРАЉ: Мама, што не продужите причу? Постаје занимљива. Оставите госпођу Драгу.

ГОСПОЂА: Ала су то биле вечери! Рита Сањето. Die weisse Dame. Башта биоскопа „Аполо". Први српски биоскоп. А-ха, ах! Хоћу нешто да вам кажем. Саша, погледај да ли тата не прислушкује. *(Окреће се тати)*: Новосадски професор је био бољи љубавник од тебе, Обреновићу.

ТАТА: Шта ту, бољи од мене...

ГОСПОЂА: Професор, оволишни, али страшан мушкарац!

ФРАУ ИЛИЋ: Богами...

ДРАГА: Ово више не може да се издржи. *(Излази)*

ГОСПОЂА: Кад је облачио твоју пиџаму...

ТАТА: Штааа?! *(Поклекне. Исправи колено)* Шта си рекла? Моју пиџаму? Моје папуче... *(Тата се гуши)* То нећу! А, а, а... То један екс-краљ не може да поднесе.

(Саша га придржава)

КРАЉ: Мама, могли сте да знате да превареном мужу ништа не смета тако као кад сазна да љубавник његове жене облачи његову пиџаму, папуче... Узима четкицу за зубе.

ГОСПОЂА: Нисам знала. *(Госпођа шмрца)*

ТАТА: Довиђења, српски народе. Идем да се убијем. Српски народе, уздај се у мој тестамент. Тестамент! Мој тестамент! Па ја сам заборавио да га напишем. Пуштај, Александре!

(Придржавају тату, хладе га. Улази Рибанац)

РИБАНАЦ: Ваше Величанство, Бугари су нас опет напали.

КРАЉ: Тата, српска војска звецка порцијама, гине, а ви напаствујете женске, умирете од љубави... Сироти мој отац.

РИБАНАЦ: Ту је један српски јунак, кога су Бугари ранили. Рањен је на фронту, дошао је да падне пред ваше краљевске ноге и ту да умре.

КРАЉ: Добро! Чекајте! Где је мој церемонијал-мајстор?

РИБАНАЦ: Ту су и страни новинари.

КРАЉ: Нека уђу и они. Нек виде како умире српски војник.

(Улази Перча Кољиврат, сав уфачлован, шајкача, комично му је окачен бајонет о завоје, улазе новинари)

РИБАНАЦ: Перча је био кафеџија, крао је и варао. Не зову га бадава Перча Кољиврат, али, он је то одробијао.

КРАЉ *(Поправља цвикер)*: Господине министре, ми смо у рату. А у рату, у Србији, сви смо једно. За Србију! Није важно ко је шта радио. Перча, јуначе, прић! *(Брише цвикер)* Моја лична одликовања! *(Рибанац доноси шлем пун одликовања, краљ на завој прикачи једно одликовање)* Господо, непријатељ му све побио. Али, он се држи. Српски јунак! *(Перча поклекне, усправљ се)*

ФРАУ ИЛИЋ: Перча мирише на печену лудају.

КРАЉ: Фрау Илић, он је херој!

ТАТА: Упамтите госпођице, српски народ не воли да се шегачите са његовом историјом.

КРАЉ: Мог краљевског вајара! *(Долази вајар)* Перча, брате, подићићемо ти војнички споменик.

(Перча позира за свој будући споменик, вајар прави скицу)

ФРАУ ИЛИЋ: Сирома! Избушили су га као шерпу.

ВАЈАР: Најпре ћемо да направимо скицу. Мало овако.

(Вајар намешта Перчу)

ПЕРЧА: Шта ради овај човек са мном?

КРАЉ: Стрпи се, братац, само да ти мало поправи јуначку позу.

(Вајар поправља јуначку позу)

ТАТА: Перча Кољиврат је рањен у главу, господо новинари. Српски војник увек је рањен у главу.

КРАЉ: Перчине обојке и шајкачу однесите у музеј. Сад можеш, Перча. Музика!

(Музика. Перча умире, руши се лагано) Овако умире српски војник!
(Аплауз присутних страних новинара. Улази Драга Машин)

ДРАГА: Саша, опет се играш власти. Зар се нисмо до-

говорили...

КРАЉ: Драга, сачекај мало док оду страни новинари. Немој пред светом...

(Музика. Носе Перчу)

ЗАВЕСА, КРАЈ ПРВОГ ЧИНА

II ЧИН

(Исти амбијент. Напред, са стране, висе једне коњичке чизме, огромне, са узенгијама. На сцени су: Краљ, Рибанац, Госпођа, Тата)

КРАЉ: Рибанац, јесте ли средили то на граници, са Бугарима?

РИБАНАЦ: Чарке су престале.

КРАЉ: Добро је, могу мирно да продужим са писањем устава.

РИБАНАЦ: Бугари су се смирили, али Величанство, ми смо пред финансијским банкротством.

КРАЉ: Братац, Србија је увек била у финансијској стисци, у були, шта ту!

РИБАНАЦ: Завереници... Они из касарне. *(Краљ махне руком, Рибанац излази и брунда)* Наивко не поклања довољно пажње завери. То може да му дође главе. *(Изађе)*

КРАЉ: Несретни Рибанац! Ја га разумем. Сазнао је да га вара жена. И то са једним његовим жандаром. Сада све види преувеличано. Финансијски крах... Написаћу ја устав и ствар је решена.

ТАТА: Ако га вара жена, онда је јасно... *(Госпођа шутне тату. Тата се држи за тур)*

Шта је сад?

ГОСПОЂА: Нисам те добро чула, али сигурно си рекао нешто против мене.

ТАТА *(Шири руке)*: Пусти ме, видиш да разговарам о државним стварима. Александре, још једна ствар – твоја жена не може да шамара стране дипломате. Пред светом.

КРАЉ: Био је безобразан. Баш је добро урадила.

ТАТА: Њој нема краја.

ГОСПОЂА: Сад је почела да отпушта и слушкиње.

(Улази Драга Машин. Краљ поклања краљици велику лепезу)

КРАЉ: За тебе, љубави.

ДРАГА: Мили мој!

ГОСПОЂА: Кад ова каже „мили мој", Саша се истопи као сапун. Откако је ова жена ту просто не могу да препознам свог сина.

ДРАГА: Мили, овде су сви издајници или магарци. Пази само, онај „Апис", па Рибанац, Николајевићу си ти лично купио магарца, зато што је магарац.

КРАЉ: Зар не би било добро да одеш у бању, шери? Нешто си смршала ове зиме.

ДРАГА: Каква бања! Да одем у бању овде би се до краја лета све распало.

КРАЉ: Претерујеш, мила моја.

ДРАГА: Твој министар финансија Вељa Тодоровић отишао у радикале.

(Улази Фрау Илић)

КРАЉ: Чим постане радикал значи да нема гаће. Госпођице Илић, јесте ли ви радикал?

ФРАУ ИЛИЋ: Ваше Величанство, Ви мене вређате. Можете да проверите.

КРАЉ: Ја вам верујем, госпођице Илић.

ТАТА: Задржао си само полицију.

КРАЉ: Драги моји, морате пажљиво са полицијом. Чак и један краљ...

ДРАГА: Александре, чула сам да си отворио кафану на Славији. Да се извучеш из буле.

КРАЉ: Ја! Српски краљ. Драга моја, истина да су српски владари трговали свињама, али ја... имам ја рачун у швајцарској банци.

ДРАГА: Александре... кафане... то није достојно.

КРАЉ: Молим те! Устав! Видиш да пишем онај прави закон за Србију. Српски народ...

ТАТА: Александре, ти знаш за заверу „Црна рука". Не би било лоше да се припазиш.

КРАЉ: Измишљотине. Нагваждања. Политичка кукњава.

(Краљ се враћа уставу)

ДРАГА: Пера Пенкало никако да стигне.

ГОСПОЂА: Ко?

ДРАГА: Пера Пенкало, један мој стари другар.

ТАТА: Ко ли је сад па тај?

ГОСПОЂА: Шта ради? Драга, то ипак морамо да знамо.

ДРАГА: Видећете, драги моји. Пенкало ће сам да вам покаже.

ТАТА: Неки њен швалер, сигурно. Пази само како се уста померају, док говори о њему.

(Драгој Машин се померају уста)

ГОСПОЂА: Било јој је мало да нас кињи, сад ће да доведе још и неку барабу. Довела женска појачање. Морамо да смислимо како да је истерамо одавде. *(Звоно. Улази Пера Пенкало. Носи два бедна платнена кофера, за њим улази Рибанац)* Пенкало! Где си, забога? Да те упознам.

(Упознају се)

ГОСПОЂА: А, господине Пенкало, ја сам вас видела у картама. *(Осталима)* Јесам ли рекла? Шта кажете?

ТАТА: Сваки олош се окупља на двору.

ГОСПОЂА: Колико је само скупила дилбера. Као да ће то да излечи њену фригидност. Био би јој потребан цео коњички пук. Заједно са коњима.

ФРАУ ИЛИЋ: Господин је нешто офуцан.

ТАТА: Господине Пенкало, имате ли ви случајно везе са Карађорђевићима?

КРАЉ: Чекајте, још није њихово време. Рибанац, видите, моја жена... Дајте коју кинту. Немам ни за шприцер. Морам нешто да попијем.

(Рибанац даје краљу неку ситнину)

РИБАНАЦ: Циција божја, гура лову у сламарицу.

ТАТА: Мени Пенкало личи на Николу Пашића. С ким је нашла да се флинта.

ГОСПОЂА: Не личи. Какав Пашић. Онај фолирант, швиндлер.

ТАТА: У праву си, не личи на Пашића. Личи на дефраудante и војне бегунце. Пенкало, ја видим ко сте. Плашио сам се да сте адвокат. Нарочито су ми досадни адвокати. *(Госпођи)* Зар нам није доста Рибанчевих њушкала, сад нам треба још и овај. И пази само какве има типове. Сама рага: Рибанац, Пенкало, мој син, на крају крајева. То ти је – светске женске бирају да им љубавници буду некакви одерани типови. То би психологија морала да проучи. *(Излази)*

КРАЉ: Свеједно, господо, могу да вас известим (*Куцка по уставу, гомила папира*): моје животно дело је при крају! А то је за народ најважније.

(Њихов аплауз)

ГОСПОЂА: Саша је у стању због љубави према народу, да упропасти живот и мени и свима око себе. Мене је послао у Смедерево, са два куфера и две служавке.

ПЕРА ПЕНКАЛО: У ствари, дивно је што сте двор сазидали баш овде. Нема пошту, нема телефон, водовод није потребан, нема трамваја, возова... Ова кућа ми баш одговара. Ми ћемо овде лако. Ништа не брините, госпођо Машин.

ГОСПОЂА: Пази, молим те.

ДРАГА: Перу Пенкала јако нервира телефон.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Извините ме, само да унесем свој багаж. *(Излази)*

РИБАНАЦ *(Краљу)*: Не верујте овом Пенкалу, Ваше Величанство.

КРАЉ: Госпођице Илић, хајдете да ви и ја склопимо пакт. Овде свако неког одабере да пактује. Само сам изгледа ја сам.

ФРАУ ИЛИЋ *(Пљеска срећно рукама)*: Величанство! Величанство!

КРАЉ *(Прави гримасу)*: Шта могу ја са вама? Мој лични ађутант Лаза Петровић, све ми је тачно рекао.

ФРАУ ИЛИЋ: Ваше Величанство, што не наредите да ухапсе ту риту од Пенкала?!

РИБАНАЦ: Госпођице Илић, ви то лепо резонујете.

ФРАУ ИЛИЋ: Да ли се он то мени удвара или ме врбује да радим са његовим капутлијама?

РИБАНАЦ: Ја њој да се удварам?!

ГОСПОЂА *(За Рибанца)*: Жена га вара, зато насрће на

сав женски свет. Позната психолошка нијанса.

(Галама. У-ху, ху-у, у-ху, ху-у, хукање сова. Галама)

КРАЉ: Каква је то галама?

РИБАНАЦ: Моји људи растерују буљине са двора. Страшно су се накотиле.

ГОСПОЂА: Баш сте сад нашли. *(Пенкало увлачи мали покривени митраљез. Излази. Рибанац завирује под ћебе. Мршти се. И један његов капутлија је ту. Пенкало увлачи фотоапарат на точкићима)* Јао, фрау Илић, сад ћемо да се фотографишемо. Што волим да се сликам.

ФРАУ ИЛИЋ: И ја. Што сам узбуђена.

РИБАНАЦ: Може. Требаће ми њихове фотографије за картотеку.

ДРАГА: Где је екс-краљ?

КРАЉ: Ено га у коњушници. Откад је остарио за жене, стално седи међу коњима.

(Улази тата)

ТАТА: Ја, остарио за жене?!

ГОСПОЂА: Сви заједно да се сликамо. Шта га знате. Ја сам јако стара. Знате шта мислим. Видите како ми се нос издужио. Овде ме боли. Овде. Пипни, тата.

(Тата је пипа, гњечи је и голица. Госпођа се смеје)

ФРАУ ИЛИЋ: Имам подочњаке.

РИБАНАЦ: Откуд то.

(Сви се дотерују за фотографисање. Наместе се, публици су окренути боком. Фотограф окреће ручицу на апарату, завлачи се под црно платно. Дигне руку. Показује им да се мало помере. Сви стоје, само Госпођа седи у столици испред њих. Тата задигне сукњу фрау Илић. Фрау Илић га млатне сунцобраном по глави.)

ГОСПОЂА *(Иако не види шта се догађа изда њених леђа)*: Ђубре маторо!

ТАТА *(Резигнирано)*: Ја само добијам батине.

КРАЉ: Фрау Илић, мислим да је боље да га пустите.

ФРАУ ИЛИЋ: Шта да га пустим?

КРАЉ: Да га пустите. Тата вас неће оставити на миру док вас не кокне. *(Показује прстом да ће тата да је кокне)* Нема везе. Екс-краљ сигурно није ни за шта. Није важно.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Још један снимак.

(Престројавају се. Тата се држи за главу. Пера Пенкало шкљоцне. Трља руке. Вади нотес, записује)

ТАТА *(Фрау Илић)*: Ја ћу вас. Милом или силом, видећете.

ДРАГА: Кад једног дана оде у старачки дом, тати ће да буде лепо. Наравно, знам, треба га припремити за то.

ФРАУ ИЛИЋ: Ви сте, Драга Машин, збиља душевна особа. Ја то никад нисам умела.

ГОСПОЂА: Сине, Александре, научи како да будеш душеван. Макар од своје жене.

ФРАУ ИЛИЋ: Како да не!

ГОСПОЂА: Видиш, тата, јесам ли ти говорила. Драга ће тебе лепо да смести у старачки дом. Тамо ћеш да играш домине. *(За себе)* Онда ће она овде да ради шта хоће. *(Тати)* Шта је Александар нашао у њој? Толико пута сам је посматрала, она нема баш ништа, ни женствено, ни нарочито. Сем што је оштроконђа. Смишљаш ли ти шта ми да урадимо? Како да се спасемо беде.

ТАТА: Само лагано. Синуће ми једног тренутка.

ГОСПОЂА: Док теби сине... Наручила женска атентатора да среди ствари. Она је као маска. Као да си је извадио из воде. Ја се плашим њеног лица.

ТАТА: Претерујеш, мама. Ово је позориште. Са глумцима.

КРАЉ *(Мирише)*: Овде мирише на дим.

ПЕРА ПЕНКАЛО *(Петља око апарата)*: Биће дима. Ја то увек осетим.

(Пера Пенкало изгура своје реквизите)

ГОСПОЂА: Како је ово досадно време.

ТАТА: Јесте. Некакве женске диктатуре, војне диктатуре, разне диктатуре. Политика, а политика, то вам је – ко ће кога. Онда – војска...

РИБАНАЦ: Господо, да ли сте ви против војске? *(Прети прстом, смеје се враголасто, и они њему прете прстом, смејући се бедасто)*

КРАЉ: Рибанац, шта ви имате са мојом војском. Др-

жите се своје полиције. *(Један сумњив тип се ноншалантно прошета преко сцене. Они га посматрају, краљ се нагиње, зури у њега преко цвикера)*: Је л' то, онај, Сава „Шајкача"?

РИБАНАЦ: Није. Ово је Ђура „Кундак".

ФРАУ ИЛИЋ: Каква фаца!

КРАЉ: Рибанац, на чијој сте ви страни?

РИБАНАЦ: Ваше Величанство, вас су хтели да убију двадесет другог фебруара. Полиција вас је спасла.

КРАЉ: Јесте. То је истина. Али то су биле две-три усијане главе.

РИБАНАЦ: Ваше Величанство, полиција је са вама. Баш сам довео један вод својих људи да вас поздрави.

КРАЉ: Из полиције?

РИБАНАЦ: Јесте.

КРАЉ: Сад? Пред вечеру?

РИБАНАЦ: Јесте. Постројени су пред вратима.

КРАЉ: Рибанац, нек ме поздраве... Само брзо, молим вас.

(Рибанац пљесне, са леве стране на десну марширају српски доушници са подигнутим крагнама, по двојица. Натучени шешири, само Сава има шајкачу. Црни капути, хероји, бркови, сви увучених погнутих глава, сумњичави. Музика. Иду четири корака напред, један назад, као под конац, па три напред, један назад, онда прођу. Тридесет их је најмање. На крају строја иде један високи суви Црногорац у народној ношњи, он једини држи подигнуту главу и делује ортодоксно, Рибанац изиђе са њима)

ДРАГА *(Седа у столицу за љуљање, узима новине, тати)*: Љуљајте ме. И ништа не покушавајте. *(Тата је љуља, ухвати Драгу за груди)* Рекла сам вам да ништа не покушавате.

ТАТА: Ја се само играм. Онако.

ДРАГА: Саша, екс-краљ ме хвата за сисе.

КРАЉ: Ма, тата се само игра.

ГОСПОЂА: Тата има осећање да ће ускоро на онај свет. Морамо то са женама да му опростимо.

ДРАГА: Ћале, у буџак! *(Тата послушно одлази у буџак)* Према зиду! *(Тата се окрене)*
Тако. Само мало живахније. Зар не, мама?

ГОСПОЂА: Живахније, тата, живахније! Драга, ми волимо што си у нашој кући, али немој да мучиш тату. Тата је диван дечко.

ДРАГА: Па тата има шездесет година. Какав је он дечко?

ГОСПОЂА: У реду, тата је диван шездесетогодишњи дечко. Он је инфантилан. Са њим треба као са дететом. Несрећан је што ништа није постигао у животу. Целог века је био некакав несрећни краљ. Је ли, Драга, шта је господин Пенкало радио у рату?

ДРАГА: Ви ми не бисте веровали – Пенкало је у рату продавао паклене машине, у трафици, на железничкој станици.

ГОСПОЂА *(Говори брзо)*: Нисам вас чула. Нисам вас чула.

ТАТА: Опери уши.

КРАЉ: Мама је мало оглувела.

ФРАУ ИЛИЋ: Трафика. Чекајте... Мене то подсећа на извесну особу. Само нису биле паклене машине... Можда су баш нестале.

ГОСПОЂА: Па добро, шта је господин Пенкало? Пироман, клептоман, продаје паклене машине, подиже револуцију, продаје птице, шиша перике...

КРАЉ: Је л' код нас дошао да купује или да продаје паклене машине? Ајте, молим вас.

ДРАГА: Пенкало је, тако, светски човек.

ФРАУ ИЛИЋ: Светски људи, то су вам они са излизаним лактовима.

(Драга излази)

ГОСПОЂА: Колико само има несреће у особи која хода као Драга Машин. Пази, Александре, све је у томе како жена хода. Увек сам желела да ти то објасним. Одакле су ови дошли? Најважније је – одакле су дошли.

КРАЉ: Ова кућа пре личи на гаражу него на двор. Пазите само, овде су један продавац паклених машина, један силеџија, јефтина женскица...

ФРАУ ИЛИЋ: Ви мене вређате. „Политика" је писала о

мени. И „Гласник“. Све новине. Моје слике.

ГОСПОЂА: Ова је мустра а не слика. Са њом једино можете да играте фоте.

(Улази Рибанац)

РИБАНАЦ: Ваше Величанство, министар Цинцар-Марковић већ два сата чека пред вратима. Као куче.

КРАЉ: Нек чека. Опет хоће за нешто да кука. Данас не могу да слушам кукњаву.

(Улази Драга, носи новине са два прста, баца их)

ДРАГА: Како си могао да збациш министре за које сам те ја лично молила?

КРАЉ: Добро. Вратићу их. Ризикујем да се избрукам. Наредићу.

ДРАГА: И немој више да дајеш изјаве за новине док мене не питаш.

КРАЉ: Шта сад не ваља са новинама?

ТАТА: Официри... Завереници пуцају на чланове владе, усред Београда.

ФРАУ ИЛИЋ: То је завера против живота.

КРАЉ: Фрау Илић, зар се нисмо договорили, ви се не мешајте!

РИБАНАЦ: Ваше Величанство, чувајте се тих на коњима.

КРАЉ: Војска је са мном.

ТАТА: Ја сам приметио: кад се човек дружи са коњима почне да личи на њих. Погледајте само какву вилицу има мајор Љуба Христић. Чак и његова госпођа.

(Краљ излази)

ДРАГА: Рибанац, ви сте час тамо, час овамо.

РИБАНАЦ: Краљ је неспособан, али нека остане још неку недељу, не дуже. Драга Машин, ви сте чврстина, све зависи од вас. *(За себе)* Краљ килав, ова женетина отела власт, последње време.

ТАТА: Једи говна, министре. Мој син пише нов устав који ће да донесе благостање српском народу.

ДРАГА: Одувек су сви краљеви и све власти у Србији бринуле за народ.

ГОСПОЂА *(Озбиљно)*: Зато је народу и тако добро.

(Улази Пера Пенкало. Разгледа)

РИБАНАЦ *(Излази и певуши)*:

Ватају ме вруће неурозе,
Моја љубав, гаће розе...
Шта има, шта има
Моја госпа с брковима...

(Рибанац уштине за образ фрау Илић)

ДРАГА *(Показује Пери Пенкалу да је министар мало шенуо)*: Жена га вара, са једним жандаром... Зато он... тако... какав народ. Морамо да их сатерамо у мишју рупу. Да направимо слуге од њих.

ПЕРА ПЕНКАЛО *(Трља руке)*: Пупу рупу, мишју рупу...

ДРАГА: Постоје људи који су несрећни ако од њих не направиш слуге. Они су такви. Дуго су били под Турцима. Па су сад два дана слуге, два дана бунџије.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Средићемо ми њих.

ДРАГА: Пази Пенкало! Не са пакленим машинама. Није државни удар. Не треба ватромет. Само да их малчице притегнемо. Они су меки. Фини људи. Да их мало дресирамо. Да слушају.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Ништа не брините.

ДРАГА: И чувај се Рибанца. Никад не знаш шта тај мисли и кога ће да изда. Данас ради за нас, сутра... ко зна за кога.

(Улази Краљ. Носи дењак књига. И Рибанац са књигама!)

КРАЉ: Ваша искуства, господине Пенкало, сигурно су драгоцена. Причајте нам, Пенкало.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Ако сте за један мали елегантан говор.

(*Пера Пенкало се попне на столицу да одржи говор*) (*Намештају се да га слушају. Фрау Илић седне на гомилу џакова. Испод ње и џакова искобеља се Ђура „Кундак“*)

ФРАУ ИЛИЋ: Јуу!

ПЕРА ПЕНКАЛО: Човек може да буде проналазач. Може да буде хипнотизер. Да скупља ратне трофеје. Да скупља дечје играчке. Може лепо да се бави псима. Да скупља мале марке, мале, мале... Да лечи травама. Али, може и да иде по вашарима и да подиже

револуције. Све професионално...

(*Један доушник изиђе, седне јавно и надаље записује све шта ко каже*)

ДОУШНИК (*Пише и мрмља*): Подиже револуције...

ПЕРА ПЕНКАЛО: Ја сам већ неколико револуција подигао. У ствари мене замарају револуције. Јако. Ја бих сад само мало бакљаде, неки мањи пожар, као пред пензију.

РИБАНАЦ: Овај је дошао да ту једе мукте. А сад и он бистри политику. Диже револуцију.

ГОСПОЂА: Он је импотентан.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Ја импотентан?

(*Пера Пенкало раскопчава капут*)

ФРАУ ИЛИЋ: Само немојте да се свлачите.

(*Пера Пенкало вади из џепа и показује слике жена које је освојио, гомила фотографија, већ пожутелих*)

ГОСПОЂА: Пази! Госпођа Гринвалд, моја пријатељица. Да видимо на полеђини. (*Чита и преводи*) Мом љубљеном Перици чије сам пенкалце једино ја нежно волела.

КРАЉ: Охо!, мамине пријатељице су биле инспирисане.

ТАТА: Какве сам ја имао фотографије. Запленила ми полиција.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Ја све радим професионално. Ишао сам по свету и вратио сам се.

ГОСПОЂА: То су ти наши људи, што се увежбавају у иностранству.

РИБАНАЦ: Много ми је сумњив. Треба њега у ћузу.

ПЕРА РЕНКАЛО: Сећам се како су сандуци падали преко улице. Пруге су летеле у ваздух. Возови. Возови нарочито. (*Одједном Пера Пенкало бризне у плач*) Мали возови...

РИБАНАЦ: Шта је сад, господине Пенкало?

ДРАГА: Возови. То њега увек растужи.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Возови...

(*Бризне у још жешћи плач*)

ФРАУ ИЛИЋ: Види како су му очи црвене. Плаче човек. Има црвене очи као они што излазе из градског купатила. Парно купатило. Још само да залиже косу.

ТАТА: Пенкало се уноси кад говори. Видите.
(*Пенкало брише рукавом нос*)

ФРАУ ИЛИЋ: Господине Пенкало, и то ми је неки говор. Господине Обреновићу, ви сте увек били кавалер. Молићу, лоповске мердевине, за једну даму!

(*Тата притрчи и направи фрау Илић лоповске мердевине. Фрау Илић се пење на сто, жели да одржи говор, тата и Пера Пенкало је четкају четкама*)

КРАЉ: Само напред!

ТАТА: Напред, Лили! (*Скандира*) Ли-ли, Ли-ли, Ли-ли, Ли-ли! (*Завири фрау Илић под сукњу, рашири очи, она га пљесне по глави, тата сад скандира као да плаче*) И-и, И-и! (*Тата певуши и држи се за главу*)

Политичко време,
мене боли теме...

КРАЉ: Тата, не то! Не то!

ФРАУ ИЛИЋ: Увек су се испред биоскопске чекаонице скупљале градске нуле. Због мене. Нисам ни ја јела бунике. Моје ноге... Видите...

ГОСПОЂА: Фрау Илић! Ваши манири! Ви сте васпитавани у Аустрији.

ФРАУ ИЛИЋ: А, не само у Аустрији. Ја сам више турски ђак.

ТАТА: Јесте ли обрезани?

ДРАГА: Фрау Илић, боље пустите те ништарије. (*Фрау Илић скочи са столице*)

ГОСПОЂА: У праву си, Драга. (*Окрене се тати и покаже му столицу*) Хајде ти! (*Тата окачи шешир Пери Пенкалу о главу, криво, попне се на столицу*)

ТАТА (*Рибанац придржава тату да одржи говор*): Где је мој говор?

(*Тата тражи говор, вади из џепова плакате, исечке из новина, једну рукавицу, нема женских гаћица, вади један револвер, упире га у публику, шкљоца, револвер је празан, баца све на под, додају му беле рукавице и он их навлачи. Држи говор*) Хоћу да кажем, господо, све је то у домену српских диктатура. (*Њихов аплауз*)

ГОСПОЂА: Тата, само тренутак!

(*Госпођа изиђе, мала пауза, госпођа се враћа, носи један јастук на који седа да слуша говорнике*)

ТАТА: Ми смо у домену диктатура. Такорећи, породичних. Најбоље зна човек који је живео од жена. (*Покаже Перу Пенкала. Њихов аплауз*) Ствар је историји одавно јасна: најбоље су распуштенице. Позната ствар. И удовице. Ево, госпођа Машин...

ГОСПОЂА: Пази, Обреновићу, шта говориш.

ТАТА: Али, ја сам лош говорник. Да ли сувише вичем? Ја бих боље говорио на буриħима. Или пред Скупштином. Кад сам абдицирао, ја сам цепао карте у једном биоскопу.

ДРАГА: Само прескочите социјалне мотиве.

ТАТА (*Увређено*): Научићу ја да држим и боље говоре.

КРАЉ: Драга, молим те да увидиш колико је у тати чистог алтруизма.

ДРАГА: Очигледно.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Не дате екс-краљу да одржи говор.

ФРАУ ИЛИЋ: Ми га слушамо.

ГОСПОЂА: Пажљиво.

ТАТА: Ја сам абдицирао. У реду. У све то су Руси умешани. Књаз Никола је мене продао Русима. Ко ништа. (*Достојанствени Црногорац изиђе на сред сцене*)

ЦРНОГОРАЦ: Мучи, јадо! А што ти знаш о Николи?

(*Увреди се, љут прође завеси, чупа нешто, бесно ишчупа иза завесе тениски рекет и љутито оде крупним геометријским корацима*)

ТАТА (*Продужи говор*): Моја судбина је крајње комична. Ја сам живео од жена. Ствар је досадна. Човек се офуца, све због њих. Одело виси на њему, оне га туку... Човек целог живота скупља женске. Што више жена... На крају увиди да је то досадно.

ФРАУ ИЛИЋ: Јеби га.

ТАТА: Једнога дана има их пуну кућу.

ГОСПОЂА: Али нема кућу.

ПЕРА ПЕНКАЛО (*Брише нос*): Зашто прекидате господина? (*Даје тати шлагворт*) Једнога дана има их пуну кућу...

ТАТА: ... Има их пуну кућу. На степеништу. У подруму. У орманима... Тада више не зна шта ће с њима. (*Присети се, Госпођи*) Кућу? Јесте. Ја сам и ову кућу проћердао на женске.

КРАЉ (*Певуши*)

Скупља женске, не зна шта ће с њима
играо се, ко на носилима..

(*Говори*) Не ваља.

(*Певуши*)... Не зна шта ће с њима,
играо се, ко на носилима.

ТАТА (*Продужава говор*): За мене су говорили да сам ја: тоталитариста, естетиста, монархиста, милитариста, фашиста, социјалиста, анархиста, комуниста, еутархиста, унанимиста. (*Одахне*) Коњаник и бициклиста. Тоталитарни режими се у суштини не разликују много…

ДРАГА: Да ли би било ишта од вас да ја нисам дошла?

ТАТА: Тја, можда би и било. Саша је један пропали државник, ја сам пропали племић, мама је пропала женска...

ГОСПОЂА: Ја пропала женска! Ђубре маторо! Силази! (*Тата зажди*) Сада ћете ви да чујете. (*Попне се на столицу. Госпођа подиже високо ногу и разгледа штикле*) Жена почиње да стари кад примети да јој се криве штикле. Можда и није тако. Моје су штикле криве.

КРАЉ: Хајде, мама.

ГОСПОЂА: Ја сам била глумица. Пред рат сам глумила у Светосавском дому. Цео партер је мирисао на руски пудер. Ружичаст веш...

ТАТА: Шта, ружичаст веш?

ГОСПОЂА: Ружичаст веш. Господа су узимала карте у првом реду да гледају моје подсукње.

ТАТА: Их, мама, подсукње! То је било давно. Тебе зову „баба Клоца".

ГОСПОЂА: Ја „баба Клоца"! Ништарију туњава.
(*Госпођа скочи са столице, Тата зажди*)

(*Пера Пенкало се смејући. Госпођа га гађа јастуком и он њу гађа јастуком. Без злобе*)

ГОСПОЂА: Марш!

ПЕРА ПЕНКАЛО: Марш!

ТАТА: Нека сад каже полиција.

(*Рибанац се пење на столицу, оклева, зноји се*)

РИБАНАЦ: Увек сам се плашио издајника. Пошто је најважније народно благостање, логика је чиста - пуцајте у оне који се буне, откините им главе, њих после више нема, остане народ коме је добро. Народ каже: кад не ваља, удри га у главу, па да ти је из очију испао. Наравно, све дискретно, Иначе, полиција је основ сваког поретка. Нема солидне државе без солидне полиције. (*Ступидно*) Што би рекао Игнацио Лојола: „Циљ оправдава средство". Изградићемо нове модерне апсане. У свакој улици. Сваког ко је сумњив - у апс. И све ће да буде у реду. Нису у питању само хапшења. Морате разумети менталитет наших људи. Бавити се психологијом. Него шта!

(*Два Рибанчева доушника аплаудирају. Госпођа се залети да шутне једног, он се нагне и задигне пешеве капута, она га шутне, он одлети два корака, заустави се, аплаудира даље*)

Највећи проблем биће цинкароши. Биће то социјални проблем. Остаће без посла. Данас сви цинкаре. Нарочито писци и глумци. Прваци. Ја већ не знам како да се одбраним од ситних цинкароша. Најважније је да узмемо штампу у своје руке. То се већ лагано остварује. Међутим, моја основна идеја је у овоме: полиција мора да држи лову. Ја ту видим будућност. Тада ће полиција да има све конце у Србији. Живи били па видели. Иначе, Србија се око шест стотина година узда у срећнију будућност. Кокарда! Лова је важна! Сад више као још један цитат: тоталитарни режими, без добре полиције, којешта. Свашта!

КРАЉ (*Прави гримасу*): Не волим цитате.

ФРАУ ИЛИЋ: Кад је неко власт, он хоће још власти.

РИБАНАЦ: Фрау Илић, будите јаснији. На коју власт мислите? Ви мислите на данашњу власт.

ДРАГА: Без директних алузија, богаму!

ГОСПОЂА: Краљице, ви псујете!

КРАЉ: Браћо, не замерите краљици. Шта је српскије од добре псовке.

РИБАНАЦ (*Продужава говор*): Знате ли ви да је проналазач полицијских лисица један велики енглески научник.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Господин је типичан полицајац.

РИБАНАЦ: Зар не схватате да је ова држава све ближе војној диктатури. Због хаоса. Официри имају и те какву потајну моћ, а ви то не примећујете. Драги моји, шта ћете ви тада?

ТАТА: А, није ово баш полицијски.

(*Рибанац подиже руку, одједном хвата нешто идиотски по ваздуху*)

ФРАУ ИЛИЋ: Шта му је?

ТАТА: Мора да је видео оног жандара.

РИБАНАЦ: Господо, да наставим: Ја сам са Дорћола. Кад сам био мали...

ГОСПОЂА: Јао, немојте...

КРАЉ: Ви сте, Рибанац, сигурно били пушка и кад сте били мали. Ајде, сад ћемо ми, српски краљ. (*Аплауз. Рибанац силази са столице, Краљ се пење*)

ПЕРА ПЕНКАЛО: Да чујемо нашег краља!

(*Сви: аплауз*)

ФРАУ ИЛИЋ: Ово му дође као такмичење у говорништву. Или тако нешто. Баш сам глупа.

КРАЉ: Нама прети и спољашња опасност. Цар Душан Силни... Он је нарочито напредовао. Држао се десне стране бојишта. Увек са десне стране.

РИБАНАЦ: Величанство! Био је унитариста.

КРАЉ (*Маше руком*): Цар Душан Силни је почео да напредује када је уважио савете свог коњушара Момчила...

ДРАГА: Национална историја му је одувек била хоби.

КРАЉ: Не прекидајте ме!... Свог коњушара, Момчила. Кад је скинуо капу и њом обрисао коњско дупе. Ћале, капу!

(*Тата Пружи Краљу тророги шешир*)

ГОСПОЂА (*Певуши*):

Ко нема зубе,
има зубало, зубало...

КРАЉ (*Прекине је руком, вади папир из џепа, баци папир*): Мој говор за српску Скупштину! (*Рибанац му додаје, краљ чита лагано*) Опанак, гегула, геџа, обојци. (*Премишља*) Слобода, гатара, врачаре, врата, урок,

враг. (*Прави паузу, брже*) Кундак, Сава, сабља, Ваљево, вашар, ватра, чемер. (*Прави паузу, лагано и тихо*) Буздован, бувара, бува, бурек. (*Пауза*) Правда, чутура, инат, скела, скелеџија, либерали, радикали... (*Брише цвикер, зури у папир*) Шта је ово побогу, Рибанац?

РИБАНАЦ: Ваше Величанство, то вам је као подсетник. То су речи које морате да употребите кад држите говор српском народу.

КРАЉ: Шта сад ту радикали, либерали, напредњаци, сељачка странка и шта ти ја знам... Србија треба да се развија без трзавица и политичких струја. Не можемо на сваки политички догађај ставити крвав завој, господо! У Србији ће настати благостање тек кад буде једнопартијски систем. Нико неће морати да ради. Сви ће одлазити на море, сви ће јести добар државни хлеб... ма кифле.

САВА „КУНДАК„ (*Провири*): Шта причају ови људи?

ТАТА: Будало, зезамо се мало, на српски рачун, на српски начин. (*Кратка пауза*)

КРАЉ: Где сам оно стао?

ФРАУ ИЛИЋ: Душан Силни.

КРАЉ: Ствар се развија: у једном тренутку Душан Силни наређује да се пострељају слуге. Врховни газда најпре постреља слуге. Лакеји и слугерање морају водити рачуна о томе. Требало је, богаму, да изучавате историју.

РИБАНАЦ: Изучавали смо. Како да нисмо.

ДРАГА: Молим те, ако можеш без парола!

КРАЉ: Чак и један владар мора да се навикне на то да није важно да буде страшне логике у његовој кући. Рецимо: у нашој кући. Кад је овде шта било нарочито паметно? Зашто би било баш сад? Пронађите нешто у прошлости српског двора што брани паметну политику.

ТАТА: Политика, то су ствари које вреде јако кратко. Данас јеси, сутра ниси.

КРАЉ: Папа, ви сте у праву. Објасните госпођи.

ТАТА (*Госпођи*): Слушај, мала! (*Одмахне руком према госпођи*) Не вреди њој објашњавати. Не копча.

ГОСПОЂА (*Плачно*): Ја сам глупа, је ли?

РИБАНАЦ: Краљ је данас дешператан.

КРАЉ: Није важан Душан Силни. Он је споменик. Споменике ћемо, једног дана, на ђубриште. Комад по комад. Где им је место. Ја пишем Устав. Ми смо до те мере храбар народ... рецимо, прође рат, а ми се још тридесет година боримо против окупатора. Ја имам народ који никад неће да ме прода, чак ни кад му дозлогрдим. Народ! А тек моје присталице у Војводини... (*Одушевљено*) Моји Војвођани... (*Сви искриве лица. Краљ криви вилицу, још, па на другу страну, то траје извесно време*) Војводина... (*Опет криви лице*) Ко... ко... ко ми је сипао рицинус? (*Краљ истрчи*)

ГОСПОЂА: Какав говорнички дар!

ФРАУ ИЛИЋ: Какав краљевски нагласак! (*Фрау Илић држи три прста као да диригује и извлачи тон. У том тренутку јак звук пуштене воде. Краљ се враћа, пење се на столицу*)

КРАЉ: Рекао сам: устав. Устав! То ће да спасе српски народ. Ваша политика - пих! Ваше женске - којешта!

ДРАГА: Значи, и ја сам којешта. (*Драга Машин трза револвер*) Дртино, дворска олупино. Показаћу ја теби.

(*Драга Машин пуца у Александра из револвера али револвер нешто зацвили*)

КРАЉ (*Мирно*): Јесам ли рекао да нам наоружање не ваља. (*Мала пауза*) То може једног дана да нас кошта. (*Краљ силази са столице*)

ФРАУ ИЛИЋ: Ух, што сам се уплашила.

ДРАГА (*Гурне ногом и претури столицу*): Теби ће већ једном неко доћи главе. Ти знаш како краљеви, и власт, пролазе на крају. Рибанац!

РИБАНАЦ: Ништа не брините, Драга Машин, ви и ја ћемо... Све ћемо да средимо.

ДРАГА (*Краљу*): Љубави!

КРАЉ (*Пљесне рукама и викне весело*): Музика! (*Загрли Драгу Машин*)

(*Улази циганski оркестар*) Ти си моја мала сенка. Сенчице моја.

РИБАНАЦ: Неподношљива хармонија.

КРАЉ: Да се провеселимо. Мало то светло...

(*Пригушују светло. Музика*)

ТАТА: Поред све муке, ми смо један весео народ! (*Сви певају неку старограднску песму. Краљица грли краља*) Идемо даље.

ГОСПОЂА: Пази шта ради. Како га само грли. А овамо, њени дилбери. Она је једна заводница. А мој син папучар. Она држи све конце. Тортура. Шта ли ће фукса сад ново да смисли?

ТАТА: Требало би њу уза зид.

ГОСПОЂА: Мислиш - онако?

ТАТА: Прво овако, па онако.

(*Музика одлази. Рибанац их изгура и врати се*)

РИБАНАЦ (*Тихо*): Ваше Величанство, неки ниткови вам спремају зло, а ја не смем да вам их именујем.

КРАЉ: Па шта хоћете да урадим, када не кажете ко, која протува...

РИБАНАЦ (*Тихо*): Ваше Величанство, они су вама најближи. Рећи ћу вам: господин Пенкало, и Драга Машин, лично.

ТАТА: Богами, Александре... У граду се нешто кува.

КРАЉ: Министре, опет ваша сумњалачка психологија. Пазите ви на ваше капутлије...

РИБАНАЦ: Разумем, Ваше Величанство. Бојим се да ће се показати, колико још ноћас. Или, најкасније, сутра.

КРАЈ ДРУГОГ ЧИНА
/ ЦИГАРЕТ ПАУЗА /

III ЧИН

(*Велики фотос у позадини: огромна карта, дама каро, црно-бела, горе глава Драге Машин и доле Госпођина глава на карти. На сцени су Краљ, Рибанац, Госпођа, Драга, Тата, фрау Илић*)

КРАЉ: Ко је претурао моје белешке? Рибанац, опет ваша њушкала!

РИБАНАЦ: Ваше Величанство, ко зна да ли су они. Официри су јако незадовољни. Јако! Ја сам вам рекао. Нешто мувају. Ја станујем укосо од касарне, знам, лично, шта се тамо догађа. Ђенерал Генчић, више ми се не јавља. Увек смо заједно пили кафу, ујутру, код „Руског цара".

ГОСПОЂА: Шта хоћете да кажете?

РИБАНАЦ: Бојим се - српска круна је у опасности.

КРАЉ: Не прекидајте ме у пола реченице. (*Дигне главу*) Шта, сад и војска? Прво ваша полиција, а сад и војска. Човече, шта ви онда радите, да кажемо. Јесте ли ви са мном или против мене.

РИБАНАЦ: Ваше Величанство, ако буду вас и мене ће. (*Показује да ће му пререзати гркљан)* Фик!

ДРАГА: Продана душа. Фолира.

КРАЉ: Ви сте „папа", мајору Илији Ћирићу завели жену и ту су почеле невоље са војском. Због женске.

ТАТА: Њу нисам ни напаствовао ни силовао.

ГОСПОЂА: Овај само на силовање мисли.

КРАЉ: У реду, Рибанац, што се вас тиче, још разумем. Ви овде примате плату. Али, ова ништарија од Пенкала...

ГОСПОЂА: Још ћемо ми овде да пропевамо.

КРАЉ: Тако је, мама, хајде мало да певамо. Рибанац, како се зове ваша жена?

РИБАНАЦ: Мара.

КРАЉ (*Даје знак за песму*) А, Мара.

ГОСПОЂА (*Се смеје*): Мара, мало... тако...

(*Подгуркују се, зезају Рибанца, певају: „Села Мара крај бунара, дигла ноге на жандара"... улази Пенкало, пева и он*)

РИБАНАЦ: Величанство... (*Брунда*) Више од мене нећете добити ни кинту.

(*Рибанац бесно изиђе*):

ФРАУ ИЛИЋ: Господин Рибанац је начисто луд. Манијак. Знате ли ви да је он мене напао једне ноћи. На ходнику.

ГОСПОЂА: И, шта је било?

ФРАУ ИЛИЋ; Поцепао ми сукњу, у мраку.

КРАЉ: Нигде нема мрачних ходника као на српском двору. Мрак је српска измишљотина.

ТАТА: Александре, што си то лепо рекао.

ДРАГА: Њој се дланови зноје. То ми је тако одвратно. Њу неко да нападне.

ГОСПОЂА: Поцепао вам сукњу. Па, даље?

ФРАУ ИЛИЋ: Једва сам утекла.

ПЕРА ПЕНКАЛО: По носу јој се види да је измислила. Рибанац, сексуални манијак, немојте. Рибанац је чист полицајац. Ништа га друго не занима. Зато његова жена...

ГОСПОЂА: Фрау Илић, да ли сте пали у несвест, кад вас је Рибанац... Мислим, кад сте остали без сукње?

ФРАУ ИЛИЋ: Нисам. Зашто?

ГОСПОЂА: Боже, фрау Илић, једна права дама кад јој скину сукњу, никад не пропусти да падне у несвест?

ДРАГА: Тако је, госпођо.

ГОСПОЂА: Хајде да наместимо Рибанца. Да се мало забавимо. Ионако ће полиција нас кад тад... Да бар једном неко и полицију намести.

ТАТА: Како то мислиш?

ГОСПОЂА: Ви, само гледајте.

ТАТА: Опет си смислила неку глупост.

ГОСПОЂА: Рекла сам, ти само да гледаш. Рибанац и ви госпођице...

ФРАУ ИЛИЋ: Шта, Рибанац и ја?

ГОСПОЂА: Сакријте се иза завесе и слушајте. Ја ћу да кажем Рибанцу да ви волите снажне мушкарце... Кад вас мушкарац напаствује...

ФРАУ ИЛИЋ: Али... Господин Рибанац... Полицајац. Прилично ниско занимање. Никад се не зна... Само вас изненади.

ГОСПОЂА: Ништа не брините. Ми ћемо да будемо ту. Уосталом, затребаће вама Рибанац...Тата, позовите господина Рибанца.

ТАТА: Па сад је изашао.

ГОСПОЂА: Јесте, али је и даље пред вратима.. *(тихо)* ослушкује.

ТАТА: Чиста глупост. Добро, па нека уђе, ако је пред... *(отвара врата)* Господине Рибанац, изволте...

(Рибанац са задршком улази)

РИБАНАЦ: Да, изволите?

ГОСПОЂА: Ви радите у полиција, ви сте, тако рећи, паметан човек. Ви разумете људе.

РИБАНАЦ: Мој посао то тражи.

ГОСПОЂА: Па да. Наравно. Није лепо што смо вас мучили за вашу жену, али... нема везе. Ми ћемо вама фрау Илић. Слушајте ме пажљиво. Када је фрау Илић била мала њени родитељи се нису лепо понашали. Њен отац је јако малтретирао њену мајку. Тукао је. А онда, видела је оца са неком женом... И тако даље. И у њу се уврежило – њен мушкарац, њен прави мушкарац мора да је нападне. Тако рећи да је силује. Све силом.

РИБАНАЦ: Разумем. Има таквих жена.

ГОСПОЂА: Само час! И ви, ако хоћете да је освојите, морате да је напаствујете.

РИБАНАЦ: Баш да је напаствујем?

ГОСПОЂА: Па да, Само да је склептате.

РИБАНАЦ: Аха! Неке ствари су ми све јасније. Полиција ће лагано све да смести где треба.

ГОСПОЂА: И то морате пред свима.

РИБАНАЦ: Шта, пред свима?

ГОСПОЂА: Јао, ви, мушкарци! Ништа не копчате. Жене воле публику. Пред свима. Због ње. Не због вас. Какав би то утисак направило на њу!

РИБАНАЦ: Може.

ГОСПОЂА: Сад ћу ја да је зовем. Фрау Илић! Фрау Илић!

(*Улази фрау Илић, остали*)

ФРАУ ИЛИЋ: Звали сте ме, госпођо.

ГОСПОЂА: Господин Рибанац је, пре свега, мушкарац. Он хоће да нам покаже како он осваја жене. А нарочито вас.

ДРАГА: Ништа ја то не верујем.

РИБАНАЦ: Је л' хоћете то стварно... Ту, пред вама...

ГОСПОЂА: Одлично. Да видимо.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Е, свашта од ових жена. Мени се то не свиђа. Пазите се, Рибанац.

РИБАНАЦ: Одмах ћемо. (*Спрема се, уживљава у улогу*)

Пенкало, ону столицу.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Само ви наредите, госн полицајац.

РИБАНАЦ: Госпојице Илић. Дакле, ви овде! Ако имате трему идите најпре тамо где пише: „за даме и господу".

ФРАУ ИЛИЋ: Ишла сам.

РИБАНАЦ: У реду. Сад ћемо ми... (*Трља руке*) Да видите шта зна полиција. Нисмо ни ми мутави. Никад нисмо били. (*Скочи на фрау Илић. Она га ошамари без злобе*)

ФРАУ ИЛИЋ: Господине Рибанац, лагано.

РИБАНАЦ: То је само загревање.

ГОСПОЂА: Најбоље да се господин Рибанац ожени нашом госпођицом. И онако се разводите са женом.

РИБАНАЦ: Ја да се поново оженим?! Ја сам мислио само онако.

ТАТА: Рибанац, мама је неопрезна. Ево, ја ћу прво да пробам женску да вам за женидбу не препоручим којешта.

(*Тата узима залет, ушутине фрау Илић, она га ошамари*)

ГОСПОЂА: Ти се торњај. Руси и радикали су ти платили три милиона да абдицираш, а ти си лову спискао на бечке курве.

ДРАГА: Ћале, припазите!

ГОСПОЂА: Господин Рибанац, јесте ли се загрејали? Почните. Да видимо шта знате.

КРАЉ: Незгодно је да то баш ми, српски краљ, кажемо, али ово је двор, није куплерај. Овде се пише српски устав.

ДРАГА: А ми? Женске?

КРАЉ: Тја! Женске лече меланхолију.

ТАТА: Браво, сине. Ти си на оца. Тачно. Жене као лек. Ја сам, рецимо, помоћу жена, до сада у себи излечио: гастритис, менингитис, алијенацију, аутопсију, пнеуморакс, колеру, климактеријум, комплекс, губу... И ако смем да кажем, ја сам данас најздравији човек на двору.

ГОСПОЂА: Пусти шта си ти... Да видимо сад господина Рибанца.

КРАЉ: Ми, српски краљ...

ФРАУ ИЛИЋ: Ваше Величанство, само мало освежења.

ДРАГА: Шери, баш сам љубопитљива.

ГОСПОЂА: Па, јесте, морамо и ми на двору да се мало забављамо. Не можемо само да се бавимо државним стварима.

ФРАУ ИЛИЋ: Много оклевате, господине Рибанац.

РИБАНАЦ: Добро. Али, онда ме не прекидајте.

ГОСПОЂА: Не прекидајте, господина. Немојте да нас срамотите, Рибанац. Хајте сад. Српска мушкарчино! Србендо! (*Гура га на гарде даму*)

РИБАНАЦ: Требало би, овај кревет...

ПЕРА ПЕНКАЛО: Ништа ви не брините, ја ћу то вама да средим. (*Размешта кревет*)
(*Испод кревета се извуче један мрачан тип и зажди са сцене*)

РИБАНАЦ (*Доушнику мирно*): Господине, не ометајте ме. Ви ме деконцентришете. (*Осталима*) Сад ће полиција да вам покаже знање. Дакле, овако госпојице - мало тамо ногу. Као на чекрк. Тако, још мало. Пазите само ову технику. Ја наилазим одавде, ми смо у парку.

ФРАУ ИЛИЋ: Каква машта! Парк ми баш одговара. Је л' овако? (*Повуче сукњу*)

ГОСПОЂА: Види сад ова. Ја погодила. Могла би' да радим као врачара. И ми полицију једном да наместимо. Баш сам то хтела да видим.

РИБАНАЦ: Фина вам је ножица. Ви тамо, ви се сакријте. Ви ништа од свега не видите. (*Они се сакривају, извирују*) Важна је самоћа. То је карта на коју се игра.

ПЕНКАЛО: Разуме се.

ГОСПОЂА: Оставите теорију. Силујте женску. Да видимо.

ДРАГА: Треба ли ми да вам је држимо?

ТАТА: Ви, чекајте. Ако хоћете и ви... можете. Само, једна по једна. Имао сам неколико кућа у Бечу, тамо сам увежбавао секс. Ја, лично, могу да вас нанижем четрдесет. Као вране. Једино што она четрдесета мора да стоји на једној нози. И то би била ти, мама.

ГОСПОЂА: Не сери! Напред, господине Рибанац!

РИБАНАЦ: Немојте, госпојице, толико да ширите ноге, не још. Молим вас, ја не волим неуравнотежене жен-

ске. (*Објашњава*) Дакле, ја одмах скинем чакшире. (*Скине их, баци их широком љубавничком гестом. Рибанац има дуге гаће*)

ФРАУ ИЛИЋ: Каква нумера!

ГОСПОЂА: Кад се свуче наш мушкарац, види се цела Србија.

ТАТА: Богами, ко би рекао да се наша полиција у све разуме.

КРАЉ (*Задовољно*): Моја полиција!

ГОСПОЂА: Погледај, тата, како се то ради.

ТАТА: Кад човек хоће да су женске голишаве, мора и сам да буде голишав. Рибанац, зар то није логично?

РИБАНАЦ: Логично. И те како! Може лако да се закључи.

ТАТА: Женске... кад се човек скине, оне немају шта да мисле. Морају мало да се опиру, али...

РИБАНАЦ: Опирите се, госпојице!

ПЕНКАЛО: Због спорта.

ГОСПОЂА: Ја уопште не верујем у силовање.

ДРАГА: Сад ћемо да видимо.

КРАЉ (*Пуши на цигаршпиц*): Овде човек баш не може да ради.

ГОСПОЂА: Молим вас, силовања... Данас!

РИБАНАЦ (*Прекине их покретом руке*): Морају мало да се опиру, али оне ил оће ил неће. Скините сукњу, боље.

(*Фрау Илић скине сукњу, има црвене гаћице*)

ГОСПОЂА: Какве су вам то куплерајске гаће?

ТАТА: Боље обуците сукњу.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Сав сам у голој води.

ГОСПОЂА: Немојте да се узбуђујете. Што се ви узбуђујете?

РИБАНАЦ: Охо! Ко зна за кога гологуза ради.

ДРАГА: Какво је то силовање кад жена сама скине сукњу.

РИБАНАЦ: У реду. Обуците сукњу. Не смета сукња.

(*Фрау Илић обуче сукњу мало разочарана. Рибанац јој помаже. Хоће и Тата, али га Госпођа задржи*).

ГОСПОЂА: Ти гледај своја посла.

РИБАНАЦ: Само се наместите. (*Рибанац показује Илићки да се нагне уназад*) Нагните се. (*Осталима*) Онда ухватим овако, одоздо, особу за дупенце.

ДРАГА: Тако не би успео ни код једне нормалне жене.

ТАТА: Па сигурно да не би. Он налази болесне типкиње. Ајде, сад!

РИБАНАЦ: Зашто ме прекидате? (*Измакне се, узме залет, скочи на фрау Илић. Она се церека. Рибанац се уплете у њену сукњу, у њене ноге*) Много је зарасла.

(*Одједном Рибанац чупа бело перје из госпођицине задњице, баца га у вис*)

ГОСПОЂА: Изгледа да ће ово да иде даље него што смо замислили.

РИБАНАЦ: Врућа је ко фуруница.

(*Они се лагано приближавају да боље виде. Рибанац вади једну велику перику*).

ГОСПОЂА: Ијууууу!

ПЕРА ПЕНКАЛО: Види, она има перику.

РИБАНАЦ (*Све је више сумњичав*): Ту смрди крпа. Перика. Уопште, сумњива ствар. (*Рибанац маше перико, ступидно*) Фалсификат! Она је фалсификат.

ФРАУ ИЛИЋ (*Скочи*): Ви, тако са мном!

(*Фрау Илић притрчи Рибанчевом оделу и ишчупа из његовог одела револвер*):

Сад ћу ја вама! Из вашег револвера! У буљу!

(*Фрау Илић пуца у Рибанца, он се забатрга, држи се за тур, трчи, побегне, Фрау Илић за њим. Пуцњава, сви се смеју*)

ТАТА: Каква забава!

КРАЉ: Мене очекују послови. Ја бих сад мало да радим. (*Излази)*

ДРАГА: Дајте бицикле!

(*Драга изађе*)

(*Пера Пенкало изгура на средину сцене систем бицикла: један тандем и један мали бицикл, уместо малог бицикла може велосипед. Бицикли су спојени шипкама са фиксираним центром тако да бицикли иду у круг, као они бицикли на вашарима. Бицикли имају трубе.*

Један бицикл у месту)

ГОСПОЂА: Што ли је Драга довукла ове бицикле?

ТАТА: Ко ће је знати. Ради шта хоће. Она и њени љубавници. Ништа им не можемо. Неке ствари недостају. Немамо довољно адвоката. Железнице не ваљају. Позоришта су празна. Лађе тону. Луле се диме...

ГОСПОЂА: Какве сад луле?

ТАТА: Пусти ти мене. Ја сам песник. Човек од имагинације. Луле се диме, ето!

ГОСПОЂА: Баш да видимо шта ће да буде. И онако је досадно.

ТАТА: Не можеш ни на кога да се ослониш. Чак и Александар. Данас шурује са Рибанцем, сутра са радикалима, безгаћарима. (*Улази Драга Машин*) Драга, шта ти значе ови бицикли?

ГОСПОЂА: Ти увек све мораш да питаш.

ТАТА: Питам, па шта? Само питам. Ко ли је следећи издајник?

(*Улази Пера Пенкало*)

ДРАГА: На бечком двору сви возе бицикле. А сад ћете и ви да научите. Ово дрмање ће мало да их издресира.

ГОСПОЂА: То је лепо. Ја и тата ћемо одмах да сашијемо одела за бицикл.

ТАТА: Ја, који сам педесет година јахао коње, сада да јашем руду.

ДРАГА (*Пери Пенкалу*): Још боље што му се не допада. Много се распустио. Дресура. То ће да спасе ствар. Ја ћу, лично, да држим конце кад овде нико није ни за шта.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Вала баш.

ДРАГА: Сад ћете да видите. Мало вожње неће да вам шкоди. Иначе неће ништа да испадне од вас.

ТАТА: Измењала је целу српску владу. Такорећи, упропастила је државу. А сада ће нас да муштра и дресира. Сама каже.

ГОСПОЂА: Сачекала женска својих пет минута.

ДРАГА: Најпре тата!

ТАТА: Зашто ја први?

ДРАГА: Тата, ви ме љутите. У ствари, не љутите ме, баш сте ми симпатични. Ви сте стара канта. Када одете у старачки дом, ја ћу вас посећивати.

ТАТА: Да нисам тако стар, ја бих вас истукао.

ГОСПОЂА: Обреновићу, ти ниси стар, ти си похабан.

ТАТА: Госпојице, да нисам тако похабан, ја бих вам показао.

ГОСПОЂА: За тату су говорили да је „демон Србије".

ДРАГА: То је из оне приче како је стрељао људе кад му сметају. Али и њега умало није појела помрчина. Сећам се како је Илка Марковић пуцала у нашег „папу". Зато што је стрељао њеног мужа, без везе.

ГОСПОЂА: Пази, тата, како ћеш са њом. Знаш да је наоружана. Знате, мени се Драга Машин све више свиђа. Изненада.

ТАТА: Ма немој! То је ново. То слути на нешто.

ГОСПОЂА (*Наслони се на Драгу*): Тако желим да се наслоним на нечије раме и исплачем. Ови моји мушкарци су тврди и крути. Ја сам познавала вашег оца, господина Луњевицу.

ДРАГА: Већ сам рекла да то није био мој отац. Ја се зовем Луњевица, по селу где сам се родила. Поред Милановца. Та особа, о којој говорите није то био мој отац.

ТАТА: Да ли је ваш тата био адвокат?

ДРАГА: Није.

(*Настане мали преокрет*)

ГОСПОЂА: Драга, хајде да се ти и ја спријатељимо. Жене треба да се удружују.

ДРАГА: Па... Можда. То звучи разумно.

ТАТА: Баш сам мислио.

ГОСПОЂА: Овај, овде...

ДРАГА (*Гледа на сат*): А сад - бицикл! Хитрије, татице! Ко четири неудате сестре

(*Госпођа вади уже. Она и Драга Машин везују екскраља за један бицикл*)

ТАТА: Сад се види шта Драга Машин стварно смера. Женска хоће да влада. И она! Пази ти шта је смислила - да од нас направи дресиране кучиће. Она само

трупне, а ми - хоп! Докле смо дошли.

ДРАГА: Доста је било коњушница. Смрди цео Топчидер на коње.

ГОСПОЂА: Овакав красан велосипед! Светска справа. Србија мора да се модернизује. Сви возе бицикле.

ТАТА (*Госпођи*): Сети се како смо фијакером путовали у Пешту...

ГОСПОЂА: Којешта, живели смо као последњи. Увек смо завиривали у туђу шерпу. И то један српски краљ! Носила сам закрпљене чарапе. Оволике закрпе. Мој отац је држао трафику, затварао је сваке вечери у осам да стигне у ловачко удружење. Све је прокоцкао... Руски рулет.

ФРАУ ИЛИЋ (*Улази*): Јао, што су лепи бицикли!

ТАТА (*Преко рамена*): Саша, где си? Упамти да се овакве ствари догађају са женама. Моја многобројна искуства. (*Подиже се на бициклу и говори као да је за катедром и држи предавање студентима*) Никад не знаш ко ће први да ти окрене леђа, али то је готово редовно твоја жена.

ГОСПОЂА: Куш!

(*Госпођа налази једну крпу*)

ДРАГА (*Доброђудно*): Ајде, ајде, баш сте лењи.

ГОСПОЂА: Охо, мени би требало једно ново одело. Чизме. Корбач. Где је онај туњавко? Није ово позориште, да се појављује кад ко хоће. Погрешна рачуница. Драга, ти, Пера Пенкало и ја. Ти и ја ћемо наше људе. Ја сам разумела - кад буду сваки дан седели на бициклима, то ће да их научи. Мало механике.

ТАТА: Шта ова лупета?

ГОСПОЂА: Не лупета. Не разумеш ти, марширања, митинзи, соколане, скаутане, то је то. (*Трља руке*): Одавно сам знала да ће овамо кад тад неко да дође и направи ред. (*За себе*): Боље било ко други, него војска. Чак и Карађорђевићи.

ДРАГА: Ова хоће да ме пређе.

ТАТА (*Виче са бицикла*): Никад не знаш да ли издајник није у твојој рођеној кући. (*Госпођа вреба Тату држећи крпу иза леђа, ухвати га кад наиђе на бициклу, угура тати крпу у уста*).

ГОСПОЂА: Чекај мало.

ТАТА: Шта то радиш? Шта хоће ова накарада?

ГОСПОЂА: Драга, дај још крпа. Татице, само да ти мало боље запушим пљуцу. Тако. (*Госпођа гурне бицикл, Тата мумла, Пера Пенкало кад бицикл наиђе поред њега извади Тати крпу из уста*)

ДРАГА: Пенкало, ја сам тебе преценила.

ТАТА: Мама се продала. Требало је да знам. Обреновићи ће кад тад остати у мањини. И други. Једног дана схватиш да су те твоји напустили. Е, мој Александре!

ГОСПОЂА: Завежи.

ДРАГА: Пенкало, и ти на бицикл. (*Пера Пенкало се пење послушно на бицикл, вози*)

ПЕРА ПЕНКАЛО: Шта ми је ово требало?

ТАТА: Женски ћефови. Напред, господине Пенкало. Пазите само на пенкало.

ГОСПОЂА: Сувише је анархије у вама.

ТАТА: Чуваш своје старо дупе. Ето шта је. Паја Патак, продао свој батак...

ПЕРА ПЕНКАЛО: Кад човек дубље размисли, ко зна ко све има жеље да дође на власт.

ТАТА: Александре, скупо плаћамо твоје белосветске женске.

ДРАГА: Хајде. Мала пауза. Ово је била само проба.

(*Заустављају се, силазе. Госпођа доноси тацну са колачима*)

ГОСПОЂА: Ево. Гурабије. Да се мало поткрепимо.

(*Улази Рибанац. Сви стану у ред, и мушкарци и жене. Тата је последњи. Тата се радује, међутим, док он стигне на ред колачи су подељени и за њега нема, он искриви тужно главу и посматра их како жваћу*)

ПЕРА ПЕНКАЛО: Идем ја данас улицом Кнеза Михајла, видим на зидовима краљеву прокламацију да је збачена влада, одем на Калемегдан кад, враћам се ја, друга прокламација - влада враћена на власт.

РИБАНАЦ: Јесте. Краљ је за четрдесет пет минута издао два супротна прогласа, прво збацио владу, па онда поново поставио. Не зна шта ради. Испустио је конце.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Он то брже него ја са пакленим машинама. Преврат за фруштук, па други преврат за јаузну.

КРАЉ (*Улази*): Пенкало, шта сте то направили у Соколском дому?

ПЕРА ПЕНКАЛО: Ваше Величанство, оговарали су краљицу Драгу, па сам им отворио још једна врата позади... Оволишна мала бомба, мајке ми.

ФРАУ ИЛИЋ (*Цупка*): Чула сам да је господин Пенкало, пре но што је дошао овамо, направио читав ватромет у Истамбулу.

ДРАГА: Јао, што ће ова слепица да буде оштроконђа кад остари. Ко ли њу доведе на двор?

ТАТА: Човек је стручњак за ватромете. Он је то увежбавао по свету и дошао овамо. Пенкало је пун различитих способности. (*За себе*) Увукла се багра у кућу и сад нас дрма и малтретира. Увек се око српског двора окупљала свакаква фукара.

ГОСПОЂА: Не брундај!

РИБАНАЦ: Ваше Величанство, пред вратима чека министар финансија.

КРАЉ: Господине Рибанац, па њему је и место пред вратима. Каса му је празна. Само нек чека. Данас је уторак, а ја, уторком, као што знате, потписујем државне уговоре, договоре, преговоре, народне зајмове... Зајам... Рибанац, може једну велику на зајам? (*Рибанац дотури краљу савијену новчаницу*) Завршићу ја устав. Народ ће да ми подигне споменик.

ТАТА: Бићеш споменик у парку и на тебе ће да каке врапци. Ја сам бар јурио женске, у животу. И немој само да ти јако брзо подигну тај споменик.

ФРАУ ИЛИЋ: Можда не би било лоше да појачамо страже на двору. Злу не требало.

ДРАГА: Какве страже, ствар је трула изнутра. Ту ми треба да решимо. Гле, сад ја! Ја никад нисам волела политички плакат.

(*Окупљају се око стола*)

КРАЉ: Кад би се измирили са Русима било би боље.

ТАТА: Александре, не можемо да живимо добро и са Русима и са Аустријом и са Цариградом.

КРАЉ: У држави на све стране трвења, потказивања, суђења. Кад само помислим, оно суђење у Нишу. Монтирано. А сви виде.

ТАТА: Онда, спор са интелектуалцима.

КРАЉ: "Папа", само немојте да ми помињете интелектуалце и интелигенцију .

Они су, и онако, увек спремни да продају човека за малу лову. Од њих најјефтиније може да се прави политичка клака.

ТАТА: Јуна 1900-е, кад си испросио Драгу Машин, сви твоји су мислили да си полудео. Нарочито официри. Официрски кор.

КРАЉ: Ја сам преузео краљевску власт у своје руке, да је краљевски вршим, молим лепо. Прво што сам схватио, то је - да као народ важи великоварошка гомила, ова београдска, а други народ као и да не постоји.

ТАТА: Ниси довољно спретан у опхођењу са људима...

КРАЉ: Један краљ нема времена за ћаскање. Ћаскање, то је опхођење за људима.

ТАТА: Ти настојиш да згранеш народ са тим уставом. Из фијоке...

КРАЉ: Не разумем. То је из књига. Којекаквих.

ТАТА: Послао си Пашића у Петроград да Скупштина не изабере њега уместо Саве Грујића. Само си га склонио из Београда. Уплашио си се радикала. Зато си мене и позвао да се вратим из Беча. Увек се таква политика и водила.

КРАЉ: Јесте. Али, чиме сте се ви бавили..? Прво сте завели жену оном мајору... Па онда свом секретару Христићу. Због Христићеве жене сте и абдицирали...

ГОСПОЂА: Жене су увек владале у Србији. Биле су фактор.

ТАТА: Не ометајте нас, видите да Александар и ја имамо важну седницу. Разговарамо о државним стварима. Од ове седнице, многе ће ствари да зависе.

ФРАУ ИЛИЋ (*Намешта шешир*): Шта је ово? (*Врисне*): Људи, мени је порасла глава!

ДРАГА: Фрау Илић, забога, узели сте мој шешир.

ФРАУ ИЛИЋ: Јао, баш сам се уплашила.

ТАТА: Александре, да закључимо седницу, видиш да овде не може да се ради од ових...

РИБАНАЦ: Ваше Величанство, један народни депутат из Смедерева моли да га примите.

КРАЉ: Да не жели и тај да умре преда мном? Не могу данас.

РИБАНАЦ (*Шапне краљу*): Жели нешто да вам исприча за краљицу Драгу.

КРАЉ: Ухапсите га. Доста ми је анонимних писама, достава...

РИБАНАЦ: И ја сам мислио да треба да га ухапсим. (*Излази*)

ПЕРА ПЕНКАЛО (*Удворички*): Ваше Величанство, министар полиције шурује са војском. Ја знам.

КРАЉ: Пенкало, ви сте у заблуди. Полиција и војска... То никад није ишло заједно. Све сам потказивач, на двору.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Рекао је мени госн Света Шурдиловић.

ТАТА: Је л' то онај што је увек очеткан?

ПЕРА ПЕНКАЛО: Фини човек. Носи камашне. И лети. Помињао је Видовдан. И четврти пук.

КРАЉ: Сад разумем! Тако је мој ађутант Лаза Петровић погинуо. Испред „Дарданела". Једини човек коме сам могао да верујем.

ТАТА: Увек је волео кафане. То је лепа смрт.

ДРАГА (*Лупи корбачем по столу*): Пази ти, чим их човек мало пусти.

ГОСПОЂА: Крајње је време...

(*Пенкало се пење на бицикл који је фиксиран*)

ДРАГА (*Краљу*): Хајде, мили, и ти на бицикл.

ГОСПОЂА: Пазите шта радите. Драга и ја бисмо могле да вас отрујемо као мишеве, или да вас подавимо као кучиће, или да вас повешамо као шугаве мачке. И да вас бацимо у Саву да мало пливате. Ви знате да се такве ствари са тровањем мушкараца догађају. Али, ми хоћемо да вас научимо памети.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Госпође су милостиве са нама. (*Драга благо гура Краља према бициклу*)

ДРАГА: Мили, ово је за општу ствар.

КРАЉ: Видим да смо ми неки срећни људи.

ТАТА: Ти си крив. Растерао си све министре, задржао си само полицију.

КРАЉ: Моји министри. У опанцима! Браћо, Србија је данас у Европи, први пут. Захваљујући мени.

ФРАУ ИЛИЋ: Ваше Величанство, како сте то лепо рекли. (*Краљ се попне на бицикл*)

ДРАГА: Само се ти лепо намести. Неко мора на овом двору да узме конце у руке. Док ствар није отишла бестрага. Укази... Прогласи... Ти си лаковеран, ја сам видела. Мораш бити лукав. Ко лисица. Иначе ће да нас свуку голишаве, и кроз прозор са нама. Боље да ја држим кајасе. (*Вуче фиктивне конце и кајасе. Довољно дуго*)

КРАЉ: Шери, баш је ово глуп егзерцир.

(*Краљ наиђе на бициклу, Драга Машин га ошамари*)

ДРАГА: Ниси довољно лукав.

ТАТА: Све ће да ти буде јасно.

ГОСПОЂА: Тата, заклопи и вози. Немој да ти сада деколтирам зубе.

ФРАУ ИЛИЋ: Јао, па краљ се мучи. То није за њега.

ДРАГА: Фрау Илић, ви тамо завежите. Иначе ћете и ви...

ФРАУ ИЛИЋ (*Брунда*): Мушки тип. Пазите само колике носи ципеле. Четрдесет три. Једна дама. Српска краљица. Молим вас, четрдесет три... Онолике ножурде!

ДРАГА: Шта? Моје ноге? Не разумем. (*Драга Машин се пење на сто, велике ципеле, степује, застане*) Пазите сад, ја ћу да степујем а ви да возите. (*Она степује, они возе*) (Пева и степује):

„Чизмом лево
чизмом десно..."

ТАТА: Каква капларска психологија...

ГОСПОЂА: Драга Машин учи француски.

ТАТА: Кад је женска све друго научила.

КРАЉ: Да ми је само да знам ко је овде с ким. Час су тамо, час овамо. Али, важно је да смо ми, Срби, у судбоносним стварима увек заједно. (*Искриви лице*): У-у-у!

ГОСПОЂА: У сваком случају, српска историја је све новија и новија.

ТАТА: Госпођо Машин, откуда смо ми, Срби, за овакве ствари?

(*Драга Машин извади револвер и пуца у ваздух. Два доушника зажде из својих заклона са сцене*)

ДРАГА (*Скочи са стола*): Хајде, доста је било ленчарења. Сад ћемо, шта ћемо.

КРАЉ: У ово је умешана завера „Црна рука", очигледно.

ГОСПОЂА: Ја ћу да будем црна рука. Не треба никаква завера.

(*Уђе капетан Драгутин Димитријевић Апис у беспрекорној униформи, крут, миран, висок, леп, достојанствен и стоји поред врата као нема претња. Они застану а онда не обраћају нарочито много пажње на њега*)

ПЕРА ПЕНКАЛО: Који је овај?

ТАТА: То је тај, Апис. Драгутин Димитријевић Апис. Леп, као погача.

КРАЉ: Шта хоће?

ГОСПОЂА: Апис. Њему ће већ Карађорђевићи доћи главе.

(*Апис изиђе*)

ТАТА: Ускоро мора нешто да се догоди. Очигледно. У твој Устав више нико не верује.

КРАЉ: Шта кажеш?! Е, то не дозвољавам.

ТАТА: Овде се сви туку за власт. Чак и мама. Сиротиња. Еј, Србијо, ко те воза!

ГОСПОЂА: Ја, сиротиња! Мој отац је био фабрикант.

ТАТА: Што лажеш. Фабрикант! Јуче је држао трафику. У ствари, био је берберин. Сандуче и четка. Мало ћошкасто коферче. Ишао је од куће до куће и бријао. Адвокате и мртваце кад умру.

ДРАГА: Само да стигне мој брат Никодије.

ТАТА: Сад нам још и њена браћа требају.

ДРАГА: Пришрафите, тог тамо.

ГОСПОЂА: Тата!

ТАТА: Шта ли нам тек полиција спрема. За оне Илићкине гаће.

(*Пера Пенкало се мешкољи на бициклу*)

ПЕРА ПЕНКАЛО: Овај бицикл... као да има коњштак. Је л' могу један јастук да метнем на сиц?

ФРАУ ИЛИЋ (*Враголасто*): Жуљи вас, а?

(*Пера Пенкало сиђе, нађе иза завесе један јастук, врати се, везује јастук за бицикл, Фрау Илић му чак помаже и смеје се, он седне и вози*)

ДРАГА: Хоћете ли ви да водите рачуна о томе шта ја говорим. Сад ми се ту још протежите на бициклима.

ФРАУ ИЛИЋ: И вас нешто да нажуљи, сукњару. (*Кад он крене са бициклом Фрау Илић га пљесне по задњици*): Јесте ли приметили: великим љубавницима после извесног времена почне јако да расте буља.

ПЕРА ПЕНКАЛО (*За Фрау Илић*): Женска изгледа тако као да увек носи кревет са собом. Само на то мисли.

ТАТА: То је добро речено - Фрау Илић носи кревет.

КРАЉ: Фрау Илић, ви никако да схватите да се Пенкало бави бољим стварима него што су женске.

ГОСПОЂА: Вожња! Не трабуњај!

(*Тата сиђе са бицикла и пумпа гуме, продужи са вожњом*)

ТАТА: Ја, заправо, волим што је наша мама енергична.

КРАЉ: Она чак и не претерује у томе.

ГОСПОЂА: Нема блефа, жена мора да уме да понизи мужа... А ако не уме, не мора да се уда. (*Тати*) Ви сте због других жена мене стално запостављали, Обреновићу. Гурали сте ме уз неки зид. То није добро. Видите и сами.

ТАТА: Љуби те брат, секиром за врат.

ГОСПОЂА: Ти! Фластер на ту матору губицу.

ТАТА: Ствари иду куд иду. Официри, егзерцири... Ови нас заиста дресирају.

ПЕРА ПЕНКАЛО: Господине екс-краљу ви и ја... Шта кажете?

ТАТА: Господине Пенкало... важи... Што ће то да диже у ваздух!

ГОСПОЂА: А сада - одело! (*Госпођа излази*)

КРАЉ: Мама је нешто смислила.

ТАТА: Она никада ништа није умела да смисли.

ФРАУ ИЛИЋ: Не блебећите.

КРАЉ: Госпојице Илић, ја знам све о вама. Због вас су оног официра прозвали „шампион кроз прозор".

ТАТА: Има ли ту живе душе да бар једном није неког издала. (*Мала пауза*) А? Тајац, је ли? Овде је увек тако било. Зато сам и абдицирао.

КРАЉ: Тата, тебе су отерали.

ДРАГА: Они оговарају као жене.

ФРАУ ИЛИЋ: Само напред. Ја бројим кругове.

КРАЉ: Госпојица Илић удара рецке.

(*Госпођа се враћа у чизмама, у њима ће остати до краја представе, тророги шешир, она лепи бркове. Пенкало се заустави, зине и зури у Госпођу. И други се зауставе. Госпођа учини покрет главом и шкљоцне зубима као да ће да прогута Пенкала*)

ГОСПОЂА: Хам!

ПЕРА ПЕНКАЛО: Охо!

ТАТА: Пази страшила!

ПЕРА ПЕНКАЛО: Тако нешто још нисам видео.

ГОСПОЂА (*Драги Машин*): Каква сам у новом руху, Драга?

ДРАГА: Скините, кево, тај нокшир. Није ово комедија.

ГОСПОЂА (*Краљу*): Однеси мој шешир. Тињавко један. Бити мајка таквим особама. Када посматрате једну собу на двору, шта пре свега, видите у њој? То смо ми. Водите, Драга, рачуна о томе. Тако се нећете изгубити. Такође немојте да се збуњујете због ових.

ДРАГА: Боље продужите, мама. Вежбајте. Није то за вас. Ова ствар је сасвим озбиљна. Није ово циркус.

ГОСПОЂА: Па шта је то? (*Мала пауза*)

ПЕРА ПЕНКАЛО: Нећемо ваљда цео чин да седимо на бициклима.

(*Мала пауза*)

ДРАГА.: Сиђи, Пенкало. Ово ти је било да се опаметиш. Пусти госпођу. Рекла сам вам шта да радите, мама.

ТАТА (*Певуши*) Политика и време,
побиле се две жене,
једна другу тукле,
И за косу се вукле...

(*Госпођа пљесне Тату*)

ГОСПОЂА (*Чини последњи покушај да придобије Драгу*): Наравно, мила, ја се слажем са вама...

ДРАГА: И ви, мама, на бицикл!

(*Госпођа се попне на бицикл. Провири један доушник и прекрсти се. Доушник зове Перу Пенкала прстом, Пенкало изиђе*)

ТАТА (*Заустави бицикл*): Драга, можете да нас кињите како хоћете али то мора да има неку националну боју. Иначе је опасно. Ови ваши бицикли! Којешта. Видећете.

КРАЉ: Ајде, ћале!

(*Тата вози*)

ДРАГА: Дустабанлије! Види шта је испало од њих.

ФРАУ ИЛИЋ (*Ступидно*): Нуле!

ТАТА (*Госпођи*): Седиш, мама, као покојни мајор Новаковић на коњу. Онај напредњак. Напреднији коњ него коњаник. Имаш и бркове. Фале ти само узенгије. Увек сам говорио Новаковићу једном ће да падне из седла и да сломи врат.

ДРАГА: Опет о коњима. Мора човек силом да их скине с коња. (*Лупи корбачем*)

ТАТА: Јави, мама, кад стигнеш у Смедерево. (*Возе брже самоиницијативно*) Возај! Возај!

КРАЉ: Папа, у праву сте - моје познавање жена је ограничено. Сад видим. Напред!

ТАТА: Сјајно!

ГОСПОЂА (*Заустави свој бицикл*): Шта им је?

ФРАУ ИЛИЋ: Зезају се.

ТАТА (*Пева*): Диктатуре, увек исте
стижу све нас бициклисте.

ГОСПОЂА: Нешто су весели.

ФРАУ ИЛИЋ: Луди људи.

ДРАГА: Ја знам, неке ствари вам изгледају глупе.

ТАТА (Виче): Ствари глупе, као дупе!

ГОСПОЂА: То неће да изиђе на добро.

ДРАГА: Прекидај! Прекидај! (*Лупи корбачем*) Изгурајте их! Одмах!

ГОСПОЂА: Вежи мало коња за плот.

(*Гурају бицикле, сви сем Драге Машин и Фрау Илић*)

ТАТА: Сад тамо, сад овамо.

(*Изиђу, остану Драга и Фрау Илић*)

ДРАГА: Куд је нестао Пенкало?

ФРАУ ИЛИЋ: Позвала га полиција. Ваш повереник, господин Пенкало, и ноћас приредио ватромет, у соколани.

ДРАГА: Кажете – полиција?

(*Драга истрчи*)

ФРАУ ИЛИЋ: Време постаје јако променљиво. Нарочито на двору.

(*Враћају се Краљ са једне и Драга Машин са друге стране. Драга држи револвер у руци*)

КРАЉ: Шта је сад опет?

ФРАУ ИЛИЋ: Бурна времена, Ваше Величанство.

ДРАГА: Изиђите мало, Фрау Илић. Овуда! Ја и Његово Величанство имамо мали разговор.

ФРАУ ИЛИЋ (*Излази, бунећи се*): Ви, са мном, ко са служавком.

КРАЉ: Тако сам уморан. Требало би да се испавам. А морам да радим. Како је леп Београд. У ноћи... Ти си нешто желела?

ДРАГА: Зашто су ухапсили Пенкала?

КРАЉ: Откуд знам. Ухапсили га.

ДРАГА: Хапсиш моје људе. Ти се спрдаш са мном. Испалићу цео шаржер у тебе.

КРАЉ: Ајде, бежи. Пенкало ради за тебе, и против тебе.

ДРАГА: Шта булазниш?

КРАЉ: Он снабдева заверу „Црна рука“ оружјем.

ДРАГА: Немогуће.

КРАЉ: Није важан Пенкало. Шта он може. Продавац паклених машина. Вратио се из света. Овде је трула даска. У кући. Ви мислите да ја не знам шта је. Мама се продала. Моји министри шурују са полицијом. Војска се угојила. Чим је војска дебела, држава је пропала. Завереника колико хоћеш. У свакој капији. Свуда гледа ко ће кога да изда. Српска историја је фалсификат. Ја најбоље знам. Лично је пишем. Устав је једини спас. Иди прошетај. Морам да допишем нека важна места.

(*Изненада врата са треском падају, упада десетак официра, Апис, Рибанац и једно његово њушкало. Искукане сабље, револвери*)

КРАЉ (*Ступидно*): Господо, ја завршавам Устав.

ДРАГА: Рибанац! Шта... Ви...?

КРАЉ: Зар моји официри...? А и ви, Апис, сте ту. Знао сам. (*Наглашено*) „Црна рука“!

ДРАГА: Што ће Апис тек да види свог бога!

(*Гаси се светло. Пуцњи*)

КРАЉ (*Дере се у мраку*): Ма шта је то...? Сабља! Мене то жуљи.

ГЛАС: Пуцај! Руши!

(*Крици. Пуцњава. Тајац. Крици слабије, комично. Пали се светло. Драга Машин и Краљ су мртви*)

РИБАНАЦ: Српски краљ је погинуо. Достојанствено. Као што и приличи једном краљу. Одајмо последњу почаст Његовом Величанству! (*Сви стану мирно. Рибанац прилази погинулом краљу и говори*) Краљ је мртав. Његове последње речи –

(*Рибанац подиже краљу главу да краљ каже последње краљевске речи . Улеће један фоторепортер*)

КРАЉ: Погинуо сам завршавајући Устав. Он би спасао мој напаћени народ. Сасвим сигурно. (*Легне, придигне се, размисли и викне*) Српски народе! Упамти: Само слога Србина спасава. (*Поново легне*)

ЗАВЕСА

Милош М. Радовић

ДРАГА МАШИН ПУЦА У КРАЉА

Крвава епизода из српске историје која се одиграла 1903. године, позната као Мајски преврат, сурово убиство краља Србије Александра Обреновића и његове супруге Драге Машин, у изведби завереничке групе његових официра предвођених Драгутином Димитријевићем Аписом, и данас побуђује радозналост и буди најразличитија осећања. Прича је епска и маркантна – колико филмска и телевизијска, толико и театарска и романсијерска. Животна мелодрама краљевског брачног пара, чији крвави исход је згрозио тадашњу европску јавност, има велики драмски потенцијал.

Језиви догађаји који су се одиграли у ноћи 29. маја по јулијанском календару, краљеубиство и државни пуч, бруталност и бестијалност тог чина, неочекивани исход који је из тога произишао гашењем једне династије, као да антиципирају будуће трагичне догађаје који ће затрести овај део Балкана, Европу и читав свет.

Исукани мачеви разјарених официра који секу и бацају кроз прозор Старог конака обнажена тела краљевског пара, револверски куршуми којима су изрешетани, за читаву деценију пре Принципових хитаца у Сарајеву, означавају крај *Belle Époque***,** крај једне епохе коју њени савременици нису умели да освесте на време и спрече надолазећу апокалипсу.

Тема вредна сваке пажње, посебно пажње талентованог писца.

Са оваквом темом из регистра великих националних тема, у коштац се хвата писац Владимир Стојшин и то успешно а на наше изненађење и неочекивано, кроз форму водвиља или лаке комедије с певањем и пуцањем.

Ова верзија текста, по пишчевој забелешци, настала је 1976. године.

Какве су биле осамдесете године? То је било време биполарног света, поделе на Исток и Запад. Идеје социјализма, компромитоване свакодневном праксом у социјалистичким земљама, узмицале су пред виталношћу идеја либералног капитализма. Преиспитивање друштвених вредности, националних циљева, као и свакодневна пракса у једнопартијским системима полако је долазило на ред. Крилатици „нека цвета 1000 цветова“ која је једно време успешно релаксирала друштвене напетости и унутрашње конфликте, истицала је гаранција. Ништа више није било толико свето и неприкосновено да се не би могло довести у питање, исмеја-

ти, искарикирати, па чак и понизити. Тим лакше ако је реч о династичким личностима из српске прошлости које су завршиле на „сметлишту историје". Тај важан и по својој природи амбивалентан подстицај долазио је из сфере тада доминантне идеологије и политике.

То што је у овом комаду реч о династији која је угашена, не значи да се њена „наказна слика и прилика" не може пресликати и на сваку другу династију. Чак и када је развлашћена, она је непожељан гост у сопственој кући где је синтагму „победници пишу историју" заменила она друга по којој "преживели стварају историју ". Истовремено, свака појавна сличност са „ненародним" системом доживљавана је као напад на темељне вредности новог друштва а не као критичка опсервација текуће праксе. У таквој друштвеној и политичкој атмосфери настао је овај текст. А какво је било стање у позоришту?

На Битефу се, десетом по реду, играо *Ајнштајн на плажи,* представа Боба Вилсона и Филипа Гласа у трајању од 4 сата и 40 минута. Генијална илустрација промене сценског израза креативним разарањем конвенција у музици, опери, литерарном позоришту, и уметности перформанса. Представа *Тарелкинова смрт* у режији Бранка Плеше, такође приказана на Битефу коју годину раније, успешно је живела на текућем позоришном репертоару доказујући да „авангардни" сценски израз има своју публику. Принцип игре, homo ludus, постаје основни покретачки агенс позоришних стваралаца који иду у корак с временом. У таквој превратничкој атмосфери нимало не чуди да се теми из националне историје прилази на оперетски, водвиљски начин. Овај, други подстицај, такође по својој природи амбивалентан долазио је из сфере уметности и игре. Комад с националном тематиком у форми водвиља био би друштвено пожељан, под условом да се избегну непријатне асоцијације на актуелну стварност. Свако време има своју моду, неко би казао. Она дође и прође. Када је у питању сценска литература, величина њене дуговечности мери се степеном препознавања актуелних тренутака које свака нова генерација учитава у њу. Тако је и са овим комадом који је написао Владимир Стојшин. Он и данас делује живо и разиграно, са пуно актуелних асоцијација, економичан у свом драмском изразу, са добро уоченим особинама менталитета, иако је реч о историјским личностима.

Владимир Стојшин комбинује историјске чињенице које су претходиле атентату и митологеме уврежене у народу које су описивале брачни пар Обреновић - Машин као владавину и доминацију Драге Машин у Србији. Из чина у чин, писац успешно гради атмосферу надолазеће катастрофе, износећи пред нас распојасани низ слика и прилика какве су „владале" на тадашњем српском двору. Уместо суза, боли и жали, писац својој публици нуди смех, раздраганост и катарзу самоосвешћења. Критички, а неко би рекао и марксистички. Зашто да не?!

2.

Почев од наслова комада, преко ликова који учествују, постаје јасно да нећемо присутвовати историјској реконструкцији убиства брачног пара.

Наслов *Драга Машин пуца у српског краља* је метафоричан. Драга Машин је пуцала у краља јер је пристала да му буде жена иако су се томе баш сви противили укључујући и народ. Александар је сам себи отфикарио главу, женећи се особом сумњиве прошлости, дванаест година старијом од себе. Тако му и треба, говорили су, заслужио је шта га је снашло. Уосталом, какав отац такав син, ивер не пада далеко од кладе. Краљ Милан, у комаду играјућа личност, иако је умро коју годину раније у стварном животу, за свог кратког живота изазивао је згражање политичких опонената својим коцкарским и женскарошким навикама које је упражњавао, као и нескривеним аустрофилским симпатијама.

У з навођење лица комада, писац даје додатна појашњења. Тако је Краљ стално заузет писањем Устава и говори задихано као да је трчао. Драга је белосветска женска која хоће власт и има тикове. Госпођа је мати краља Александра али је заправо бакутанер коме су једино карте остале (да у њих гледа и врача). Тата је екс-краљ Милан Обреновић, инфантилац који јури женске. Ту је и извесни Пера Пенкало, повереник Дра-

ге Машин, продавац паклених машина, светска нула, све ради професионално (читај данашњи терориста), затим министар полиције Рибанац, увек спреман на издају, извесна дворска дама, Фрау Илић, женскица која док говори прави од уста козју губицу, гура уста напред, па јој уста понекад тако остану, затим дуги низ статиста са задатком међу којима су Апис, висок достојанствени официр, Перча Кољиврат**,** српски војник који умире, као и многобројни полицијски доушници, новинари, фоторепортер, официра завереници и други.

Комбинација историјских и фиктивних личности, живих и мртвих, садашњих и будућих протагониста.

Ова карактеризација јунака уједно је и кључ сценског ишчитавања комада. Сви од реда имају своје „сценске тикове" које безброј пута понављају до очигледности постајући препознатљиви као одређени карактерни типови, слично јунацима комедије del arte, што омогућава да се ова мелодрамска сторија с трагичним крајем исприча у форми водвиља, веселог комада с певањем и пуцањем, као српска буфонерија.

Готово исте драмске ситуације варирају се из чина у чин. И готово да имамо исте очекиване реакције јунака на ове изазове. Тако ће Краљ негирати реалност и оглушивати се о полицијске извештаје да се спрема урота црнорукаца и писати свој Устав, Драга Машин ће све отворенније и безобзирније грабити конце власти у своје руке. Екс краљ Милан, вољени „Папа" и екс краљица Госпођа мајка, узалудно ће се трудити да свом заљубљеном сину отворе очи и отерају Драгу Машин с двора. Министар полиције ће на крају променити страну разочаран што краљ игнорише његове извештаје о завери не би ли га уверио у њихову веродостојност. Из чина у чин, из првог у други, из другог у трећи, како се ближимо финалу овог комада *„с певањем и пуцањем*" како га је жанровски одредио сам писац, драмске ситуације се продубљују и експлицирају до самог крвавог расплета. Краљ и краљица су мртви али завеса се још не спушта, то није крај. Она ће се спустити када мртва уста проговоре изговарајући последње краљевске речи, провоцирајући код гледалаца комичан ефекат у стилу комедије del arte или позоришних лутака „гињола".

Дакле, на сцени се игра, пева и пуца. Возе се бицикли у круг. Псује се, подригује и прди. Задижу се женске сукње и шире женске ноге. Полицијски доушници су свуда унаоколо, вире испод кревета, искачу из ормана, излазе из зидова.

У народ се утерује страх, од слободних људи се праве слуге, од слугу још веће слуге, кукавице и издајници. И све то уз зафрканцију и забаву. И док краљ пише Устав који ће донети спас његовом народу, дотле краљица Драга маше револвером увежбавајући диктатуру на двору. Дворска етикеција у фолклорном издању. Живот „ала Обреновићи", рекли бисмо.

И у том светлу, комад Владе Стојшина неодољиво подсећа на велики узор из светске драматургије, на политичку фарсу Алфреда Жарија, на комедију "Краљ Иби". Као и код Ибија, и овде је један неприкосновени, вољени краљ диктатор окружен сервилним дворјанима од којих му неки раде о глави.

Ту је његова женска која би му радо смрсила конце само кад би могла. Ту је војска увек незадовољна, која кује завере, ту је народ коме се служи и над којим се влада. Ту је оно ибијевско „ми горе - вама доле" као вечна парадигма власти.

Али и они „доле" чезну да се кришом подсмехну онима који су „горе", макар то било само под окриљем позоришног мрака . Владимир Стојшин , у нашој књижевности експониран највише као писац за децу, као да одговара на дечје питање: да ли је краљ као идол сасвим савршен или и он понекад мора у тоалет.

Када с времена на време, писац разодене своје јунаке комфорних одора комедије del arte уводећи у комад имена историјских личности као што су минстар владе Цинацар Марковић, министар Вељa Тодоровић, Јован Ристић, Никола Пашић, или Карађорђевићи, поред већ играјућих лица Александра Обреновића, екс краља Милан Обреновића, Драге Машин Луњевиц а екс краљице Наталије.... , субверзивни елементи комада ступају на сцену. Превратничка енергија текста доноси катарзу. Врхунац је завршетак комада, крвави епилог који ову мелодрамску причу смешта у свет историјске реалности да би је одмах затим вратио назад тамо где заправо и припада а то је свет метафора, алегорија и симбола о политичким

моћницима, диктаторима и крвавој борби за власт у којој сви учествујемо хтели то или не.

И док блицеви фоторепортера исијавају магнезијумско светло а завеса се лагано спушта, јунаци изговарају своје тестаментарне реченице.

КРАЉ:... Мама се продала. Моји министри шурују са полицијом. Војска се угојила. Чим је војска дебела, држава је пропала. Завереника колико хоћеш. У свакој капији. Свуда гледа ко ће кога да изда. Српска историја је фалсификат. Ја најбоље знам. Лично је пишем. Устав је једини спас...

(*Изненада врата са треском падају, упада десетак официра, Апис, Рибанац и једно његово њушкало. Исукане сабље, револвери*)

.....

ДРАГА: Што ће Апис тек да види свог бога! (читај... довешће на власт династију која ће га осудити на смрт 1917. на Солунском процесу)

.....

ГЛАС: Пуцај! Руши!

(*Крици. Пуцњава. Тајац. Крици слабије, комично. Пали се светло. Драга Машин и краљ су мртви*)

РИБАНАЦ: Српски краљ је погинуо. Достојанствено. Као што и приличи једном краљу. Одајмо последњу почаст Његовом Величанству!

(*Сви стану мирно. Рибанац прилази погинулом краљу и говори*)

Краљ је мртав. Његове последње речи –

(*Рибанац подиже краљу главу да краљ каже последње краљевске речи . Улеће један фоторепортер*)

КРАЉ: Погинуо сам завршавајући Устав. Он би спасао мој напаћени народ. Сасвим сигурно. (*Легне, придигне се, размисли и викне*)

Српски народе! Упамти: Само слога Србина спасава. (*Поново легне*)

- ЗАВЕСА -

3.

Владимир Стојшин је сашио комад „с певањем и пуцањем" без много разноврсних метафизичких апликација, инспирисан аутентичним историјским догађајем. Могао је да приђе овој теми и другачије. Могао је ствари посматрати из угла велике забрањене љубави, кроз наочаре крхког европејства које се рве са азијатским генетским наслеђем - али није. Одлучио се за свет без метафизике. За већину оних пак, који у заверама и пучевима, као и у чину одузимања нечијег живота проналазе дубљи смисао, овај комад врви од метафизике. Та метафизика, попут доушника у комаду, искаче са свих страна. Па ипак, општи утисак је сасвим супротан. Комад је лаган и јестив, не оптерећује ни стомак ни ум, духовит је и препун асоцијација на наше време. То је текст који од глумаца тражи игру без пардона, а од редитеља смелост да овој теми, која је судбински одредила улогу нашег народа у европској историји, приђе без предрасуда и кукавичлука. Можда ће се неке ствари боље сагледати ако их видимо на сцени него у стварном животу. Зашто овај комад није игран у годинама када је настао, питање је на које немамо одговор.



ВЛАДИМИР СТОЈШИН
БИОГРАФИЈА

Владимир Стојшин је рођен 23. априла 1935. године у Панчеву, а одрастао је у Вршцу где је завршио Гимназију. У Београду је дипломирао на Филолошком факултету – Одсек за српски језик и књижевност и драматургију на Позоришној академији. Преминуо је 13. октобра 1994. године у Београду.

Књижевна дела:

Тројански коњ (песме, Матица српска 1958), *Трафика у тесној улици* (приче, Нолит 1964), *Шлагворт* (роман, Братство-јединство 1961), *Стара уста* (роман, Матица српска 1969), *Куглана* (роман, Српска књижевна задруга, 1975).

Биоскоп у кутији шибица (роман за децу, Нолит 1978), *Шампион кроз прозор* (роман за децу Просвета 1987, награђен наградом Политикиног Забавника 1988. године) и *Свенгалијеве панталоне*, завршни део трилогије романа за децу (роман за децу, Народна књига, Алфа 2000).

Његова драма *Драга Машин пуца у српског краља* награђена је наградом Народног позоришта у Београду, а драма *Хајкачи* извођена је на сцени Атељеа 212.

Дела Владимира Стојшина превођена су на многе стране језике.

Ана Тасић

ЕПСКА ПУТОВАЊА У ФОКУСУ

51. Битеф

51. Битеф одржан је у Београду од 22. до 30. септембра, под слоганом „Epic Trip". Како слоган наслућује, у фокусу програма је била епика, приповедање, трајање. На овогодишњем фестивалу је било мање представа у главном програму, фестивал је краће трајао, што је било оправдано, имајући у виду дужине трајања већина приказаних представа. Поред главног програма, публика је имала прилике да испрати и традиционалну Битеф полифонију, као и Шоукејс одржан и у Суботици.

ПРОЛОГ

У прологу фестивала, у камерној атмосфери Битеф арт кафеа, британска перформанс група Forced Entertainment извела је шесточасовну представу „Квизола". Ова група је врло значајна у савременој историји британског експерименталног театра. Са базом у Шефилду, они од 1984. године истражују на мултимедијалном, интердисциплинарном, хибридном пољу сценског стваралаштва које је утврђено тако да кореспондира навикама савременог гледаоца, одраслог у окружењу медијске и урбане културе постмодерног доба. Текстуални предложак представе „Квизола" чини низ од пар хиљада питања на које извођачи дају импровизоване одговоре. Питања су апсурдна, интимна, политичка, тривијална итд, а тон игре променљив, од комичног до бруталног. Представу изводе две глумице, Клер Маршал и Кети Нејден, мењајући током извођења положаје испитивача и испитаника. Спој популарне форме квиза и трајања гради форму која отвара поље анализе жи-

вота у нашем глобализованом, медијском свету, јер је реч о артифицијалном облику који се супротставља нашем времену. Савремено доба карактерише фрагментарност комуникације, мултиплицитет опажања и брзина смењивања садржаја. Избором повећане дужине трајања, у комбинацији са одсуством класичне драмске радње, Forced Entertainment инспиришу евалуацију медијске и глобализоване културе наше свакодневнице.

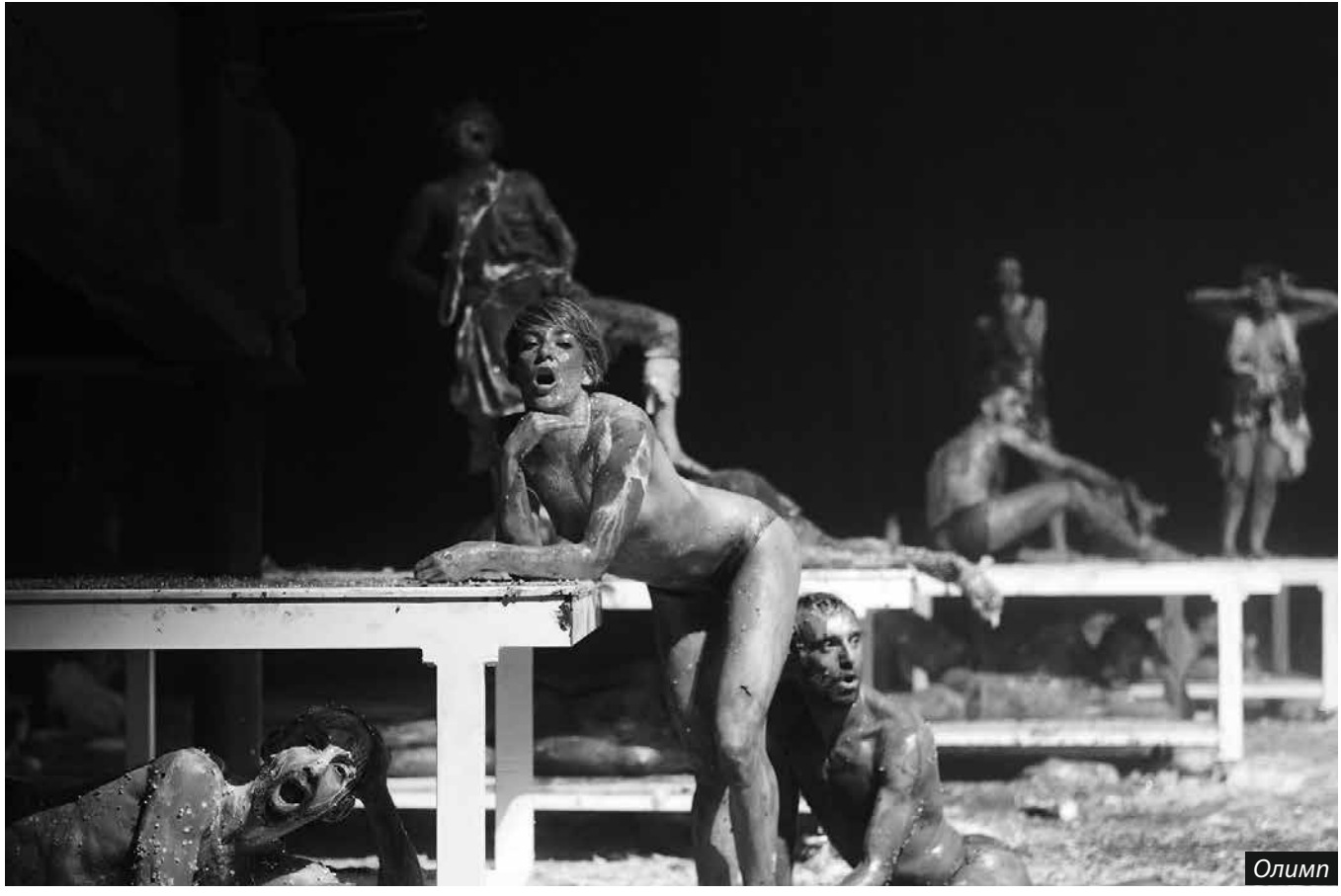
ФАБРОВ "ОЛИМП"

Након овог шесточасовног пролога, 51. Битеф је наредно вече свечано отворен у Сава Центру, двадесетчетворочасовном представом „Олимп" Јана Фабра (продукција Трублејн/Јан Фабр, Антверпен, Белгија). Фабр се пре извођења обратио Битефовој публици аудитивним путем, преко звучника свечано објављујући почетак фестивала. Његов „Олимп" има четрнаест делова које изводи тридесетак психофизички сјајно посвећених и издржљивих глумаца. Они су на сцену донели значењски и стилски савремена тумачења митова о Едипу, Медеји, Антигони, Ајанту, Оресту, Одисеју, Дионису и другима, фокусирајући се на теме теме политике, борбе за власт, жртава рата, мушко-женских односа, уметности, хедонизма. Поред грчких митова, на Фабровој сцени се смењују и језици којима актери говоре (енглески, француски, немачки), али и жанрови и стилови игре, од драмског, плесног и физичког театра, до оперског и лакрдијског израза, уз присутне састојке иронијског кича, хорора, пародије.

Имајући све ово у виду, Фабров позоришни језик се недвосмислено може уврстити на поље постдрамског театра, по дефиницији Ханса-Тиса Лемана. Такође, Фабров рукопис оживљава авангардно наслеђе, еклектични је одраз Артоовог театра суровости и и магијске, ритуалне праксе. На његовој сцени је врло упадљива телесност извођача, намећу нам се живе скулптуре нагих тела глумаца, али и узнемирујуће сирови комади животињских тела, изнутрица. Њихова употреба има функцију грађења магијског, ритуалног простора. Маратонско трајање представе такође је у вези са тим значењем. Ритуали подразумевају трансцеденцију, промену свести, што је процес који тражи преданост кроз време. Та преданост и препуштање времену је нарочито важно у нашем хаотично убрзаном темпу живота. Наша свакодневница је постала фрагментарна, шизоидна. Ова врста „позоришта које се не жури", како је Леман написао за Фабров рад, представља зато подручје отпора против опште друштвене фрагментације.

Осим наглашене телесности, суровости и трајања, за Фаброву естетику је карактеристичан и образац понављања. Навешћемо сцену коју води тебански краљ Пентеј у четвртом делу представе, „Дионисовим Баханткињама". Желећи да заустави општу необузданост коју је Дионис распалио, Пентеј понавља речи о неопходности краја лудила. При томе се одлучно позива на заштиту демократије, грађана и слободе, док се у бескрајном понављању парола указује њихова испразност. То понављање такође метафорички истиче историјски континуитет политичких обмана, санкција, прогона уметника, власти упетљане у мрежу лажи. Пентејево сумануто понављање разумемо и као потискивање страха од губитка власти. На крају, а можда најважније, понављање је такође у функцији одржавања ритуалног простора. Оно има хипнотичку, омамљујућу моћ, оно отвара провалу ирационалног. Понављање је и срж механизма живота, кружних циклуса који обнављају живот.

Фаброва изванредна представа „Олимп" је оживљела дух античког позоришта, Дионизијских свечаности које су онда биле важан друштвени ритуал, догађај нераскидиво везан за свакодневницу Атињана. У вези са тим, треба поменути чињеницу целокупног телевизијског преноса ове представе, на трећем програму РТС-а. Поред тога што је овај изврстан медијски догађај био значајан за афирмацију уметности у нашем друштву, он је сасвим био у дионизијском духу популизма и популаризације драмске игре. Сигурни смо да огромна медијско-друштвена пажња коју је изазвала представа „Олимп" на Битефу не би била ни изблиза таква да није било овог телевизијског преноса. Он је у великој мери помогао огромној видљи-



Олимп

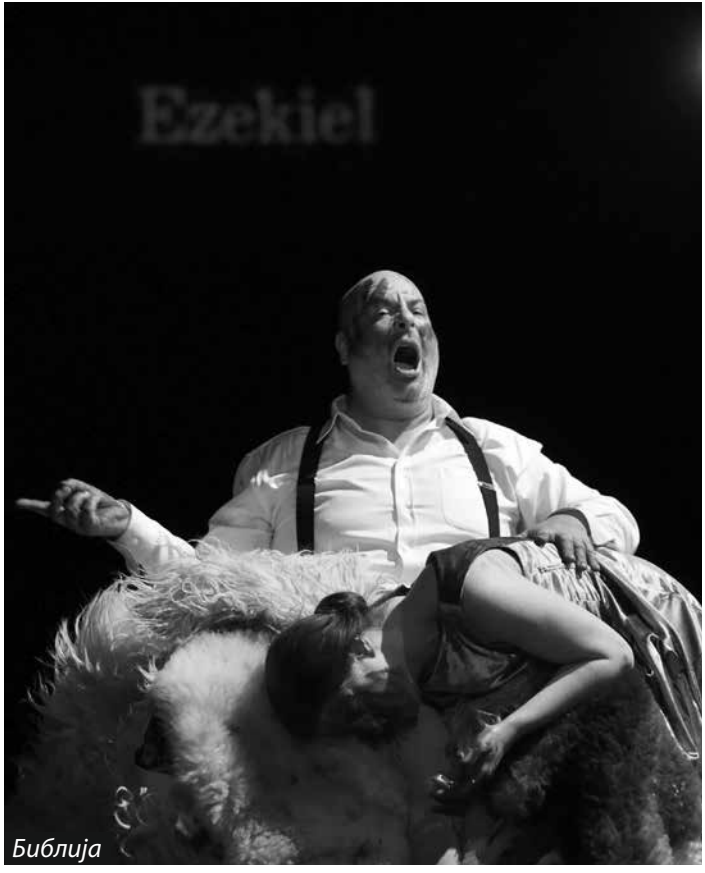
вости овогодишњег фестивала. Такође је бацио у сенку остатак овогодишњег програма који, у целини посматрано, није донео много истинског уметничког узбуђења.

ДВЕ ЛОРЕНЦИЈЕВЕ ПРЕДСТАВЕ

Овогодишњи Битеф је био специфичан и по томе што су два редитеља, Јернеј Лоренци из Словеније и Ерсан Мондтаг из Немачке, учествовали са по две представе. Лоренци се прво представио љубљанском представом "Библија, први покушај", остваренoм кроз препознатљиво суптилни поетски рукопис овог аутора. Ипак, треба признати да ова представа није међу његовим најбољим остварењима. У контексту целине његовог опуса, естетика игре је овде најближа представи „Илијада" коју смо гледали на 49. Битефу.

Лоренци на сцену поставља неколико књига из Старог Завета, од „Песме над песмама", преко „Књиге о Јову" и „Псалма", до „Књиге Проповедникове" (драматургија Матиц Старина). Девет сјајних глумаца, Јанез Шкоф, Марко Мандић, Нина Иванишин, Наташа Барбара Грачнер, Грегор Зорц, Јернеј Шугман, Пиа Земљич, Аљаж Јовановић и Тина Врбњак, постепено порађају драму из нарације. То лагано пробијање филозофске драматике на сцену изазива снажан поетски ефекат. Теме љубави, неостварене чежње, патње, вере, искушења, таштине, продорно се намећу кроз визуално и аудитивно узбудљиве, елегантно сведене сценске композиције. Лоренцијева позорница је функционално аскетски дизајнирана, дефинише је церемонијална атмосфера у којој се танано преплићу нежност и суровост (сценографија Бранко Хојник, костимографија Белинда Радуловић).

Први део овог тросатног тумачења „Библије" није довољно сценски размаштан и узбудљив, због чега



Библија

долази до падова у динамици игре глумаца, односно у снази нашег доживљаја. Веома добронамеран критичар би написао да је монотонија првог дела представе припремни терен за излив поезије и маште у њеном другом делу. Она градацијски доводи до врло узбудљивог финала, експлозије минималистички дизајнираних одблесака мисли о људском постојању. Представа почиње и завршава се моћним речима из трећег поглавља Књиге Проповедникове, мислима о цикличности људског делања и постојања: „Свему има време, и сваком послу под небом има време, има време кад се рађа, и време кад се умире, време кад се сади, и време кад се чупа посађено... Што је било то је сада, и што ће бити то је већ било". Као у Фабровој представи, и овде је важна тема цикличности живота, али и сценске игре, кроз ритуал, церемонију.

Церемонијалност одређује и тон друге Лоренцијеве представе на овом Битефу, премијерно изведеног „Царства небеског", копродукције нашег Народног позоришта и Битеф театра. Она је нажалост оставила знатно слабији утисак од љубљанске продукције. Настала према српској епској поезији која тематизује Косовски бој, представа је изграђена на фрагментима судбина Мајке Југовића, Косовке Девојке, Милоша Обилића, Цара Лазара, Царице Милице, Вука Бранковића. Олга Одановић, Наташа Нинковић, Нада Шаргин, Хана Селимовић, Бранко Јеринић, Никола Вујовић, Бојан Жировић, Милутин Милошевић и Славен Дошло, храбро и недвосмислено посвећено су донели тумачење нашег епског наслеђа. У складу са основном церемонијалношћу наступа, елегантно и свечано су обучени (костимографија Белинда Радуловић). У првом делу ове троипосатне представе скоро све време седе у низу, док су у другом сегменту, са суштински непотребним пресељењем са сцене Народног позоришта на сцену Битеф театра, такође статично груписани у центру, окружени гледаоцима (сценографија Бранко Хојник). Повремено неко устане да отпева или одсвира нешто, бљесне понеки упечатљиви призор, на пример сцена хорског певања „Боже помилуј". Али, у целини је премало сценске живости и довитљивости, естетика игре је бледа, немоћна у одржавању пажње гледалаца.

Друго, у идејном погледу, представа је такође оскудна. У њеном првом делу, након стихова из „Смрти мајке Југовића" које сугестивно интерпретира Одановићева, нижу се личне приче глумаца о њиховим првим сусретима са нашом епском традицијом. Низ започиње Јеринић, откривајући усмено, генерацијско преношење епске баштине, кроз анегдоте о његовој баки која је напамет знала епску поезију. Настављају га Нинковићева, Дошло, Селимовићева, Вујовић, који такође преносе своје личне доживљаје српске епске поезије. Овај поступак начиње тему индивидуализованог бављења митом и херојством, поставља их у контекст личних сећања. Но, сматрамо да он у представи није отишао довољно далеко. Митологија ратног страдања, жртвовања ради отаџбине, вере и традиције, о којима ова представа у највећој мери говори, није постављена у довољно широки значењски контекст. Очекивали смо њихову дубљу проблематизацију, темељније преиспитивање традиције, изазовнији, вишезначнији однос према њој. Коренитијег



Царство небеско

сагледавања проблема херојства и страдања овде нема, значајнија деконструкција мита се није догодила, због чега је представа нажалост не само естетски, већ и идејно танка.

ДВЕ МОНДТАГОВЕ ПРЕДСТАВЕ

Немачки редитељ турског порекла, Ерсан Мондтаг, такође се на овом Битефу представио са две продукције. Прва, "Снег", продукција Талијатеатра из Хамбурга настала је према истоименом делу Орхана Памука. Реч је о сноликом тумачењу мотива из романа овог турског Нобеловца. Радња представе прати повратак песника, протагонисте Каа у Турску, након дванаест година егзила у Немачкој. То су оквири испитивања друштвено-политички актуелних питања, односа политике, религије и слободе, као и функција уметности, њеног коришћења у политичке сврхе. Седам глумаца наступа на Мондтаговој сцени колективно, хорски, као да су једно тело. Сви су исто, стилизовано, андрогино обучени. Имају дугачке хаљине које асоцирају на муслиманску одећу, али је истовремено деконструишу, због уметнутог горњег дела од тила. Сви носе перике, дугачке плаве косе, па подсећају на некакве шамане у спровођењу ритуала (иницијације). И у овој, као и у већини представа 51. Битефа, има елемената ритуала, нарочито на почетку, када су извођачи окупљени у једном церемонијалном кругу. Присуство ритуалног и спиритуалног сугерише и сценски простор који подсећа на унутрашњост светилишта, џамије, али и позоришта.

Узимајући у обзир изузетну визуалну атрактивност представе, са њеним почетком смо били врло заинтригирани. Такође, игру глумаца на почетку одређује упечатљиво чаробна атмосфера. Но, како она одмиче, у њу се упетљавају разноразни детаљи који полако стварају стилску и значењску збрку. Од лакрдијских коментара, одраза савременог медијског друштва, до пренаглашене театралности у сцени по-



Истребљење

зоришта у позоришту, када се изводи иронична политичка представа "Домовина или турбан". Некохерентност редитељских идеја све више узима маха, толико да се до краја представе смисао скоро потпуно губи. На почетку интригантне филозофско-политичке расправе се расплињавају у форми која постаје самодовољна, да би остао коначан утисак о претенциозности без покрића.

Друга Мондтагова представа приказана на овом Битефу, швајцарска продукција "Истребљење" (Концерттеатар Берн), знатно је боља од претходне, редитељски је заокружена, стилски и значењски доследна. Полазни драмски текст младе берлинске списатељице Олге Бах подсећа на "Магично пополдне" Волфганга Бауера. У оба комада радњу носи четири лика, два пара који проводе време у дрогирању и филозофирању, покушајима да се носе са осећањем егзистенцијалног бесмисла. За Бахин драмски текст се не може рећи да је посебно вредан, зато што обилује општим местима, али је у Мондтаговим рукама постао прихватљиво употребљив материјал. Представа одражава дух времена, у отварању тема безнађа, (не)могућности промене, сексуалности, самоће, општег друштвеног хаоса.

Дизајн је прешарен, у складу са општим треш приступом (костим и сценографија Мондтаг). Сцена представља дивљину, можда Еденски врт, зелено окружење жбуња и дрвећа. Насељавају га неке дивље животиње, али и скулптуре које ту упадљиво не припадају. Овакав простор се може схватити као психоделични одраз промењене свести ликова, имајући у виду да су они на разним дрогама. Окружење је одговарајуће обмотано звучном завесом коју праве птице, инсекти и други припадници животињског царства. Костими су адекватно уклопљени у такву средину, актери су обучени у трикое који колоритно осликавају наго људско тело, стилизована су варијанта еденске нагости. Глумци пластично представљају безглаве људске фигуре, андроиде који су изгубили могућност међусобне блискости.



(Са)Слушање

За разлику од представе "Снег", где атмосфера полако пада, овде драматично расте. Кулминацију доноси сјајно фантазмагорична сцена која се одвија под драматичним лајт-шоуом и заглушујућом, једноличном електронском музиком са футуристичким призвуком. Извођачи ту плешу до бесвести, уз омамљујуће, хипнотички понављане речи о потреби за друштвеном слободом. До ове сцене се радња вукла, због одсуства упадљивијег тока радње, али је ту игра продисала. Пробуђен је опипљиво јак доживљај гледалаца, катарзично осећање изгубљености данашњег европског човека, конзумента слобода које га уништавају.

ИРАНСКО „(СА)СЛУШАЊЕ"

На овогодишњем Битефу приказана је и представа „(Са)слушање", према тексту и у режији иранског аутора Амира Резе Кухестанија (продукција трупа Мехр). Уклапајући се у тему епике овогодишњег Битефа, радња прати истрагу поводом пријављеног боравка мушке особе у женском интернату у Ирану. Истрагу води старија студенткиња која испитује млађе колегинице, изражавајући своју моћ. У том процесу се мењају перспективе посматрања, истине се указују као лажи и обрнуто. Како представа одмиче, више се неће знати шта је истина, а касније ће остати огромна кривица и очајничка потреба за опростом због последица ових догађаја.

Представу изводе четири глумице, Мона Ахмади, Аиназ Азархоусх, Елхам Корде и Махин Садри. Брутално одлучна испитивачица седи међу нама, поставља питања из наших редова, сведокињама које се смењују. Сцена је потпуно празна, у складу са (псеудо)документаристичким обликом представе. У то се уклапа и костим, актерке су свакодневно обучене, умотане у мараме према муслиманским обичајима. У позадини се налази видео бим који се у другом делу представе кључно употребљава. Видео снимци, у

комбинацији са директним видео преносом, користе се у функцији главне теме представе, (немогуће) потраге за истином. Они су сценски увек делотворна средства зато што показују могућности (медијске) манипулације истином, кроз њене искривљене одразе.

Глумице су на сцену донеле неспорну топлину, иза које стоји видљива посвећеност и труд. У игри повремено има и поетичности коју граде видео снимци, стилски обогаћујући основни документаристички реализам. Но, укупно гледано, представа „(Са)слушање" је нажалост неразвијена, неразграната, није много више од једне скице која у мултимедијалној форми проблематизује истину. Нарочито је непромишљена употреба видео преноса. Извођачице се шетају по сали снимајући и публику, излазе испред позоришта, преносећи на платну и кадрове хола позоришта Ателье 212 где је представа играна на Битефу. Ови снимци нису дубље, интригантније увезани са радњом представе, већ су површно уткани у њу, због чега њихово увођење није суштински оправдано. Иако ова представа у тоталу заиста није више од једног ембриона, вежбе која представља разлагање истине помоћу њених видео одраза, у читавој Европи, на позоришним фестивалима, влада интересовање за овог аутора. Разлози за то су извесно политичке природе, чињеница да он долази из Ирана, друштва неслободе, Европи је сигурно провокативна. Афирмисањем његовог рада, она заправо афирмише себе, истиче своју отвореност, слободу, супериорност. Слободе у Европи су номинално неспорно освојене, али шта оне суштински значе показује нам представа „Истребљење".

НАГРАДЕ

Интернационални жири 51. Битефа који су чинили театролог Марија Шевцова (председник), композитор Драшко Аџић, кореограф Игор Коруга, драмска списатељица Ивана Сајко и позоришна критичарка Маргарета Соренсен, одлучио је да се Гран при Мира Траиловић додели представи „Олимп" Јана Фабра. Специјалну награду „Јован Ћирилов" су дали иранској представи „(Са)слушање". Награда листа „Политика" за најбољу режију једногласно је додељена Јану Фабру. И награда публике је заслужено отишла у Фаброве руке.

Рашко В. Јовановић

ПОСЛЕ ТРИДЕСЕТ И ВИШЕ ГОДИНА

Норма
Лирска трагедија у два чина (4 слике)
Композитор
Винченцо Белини
Диригент
Дејан Савић
Редитељ и сценограф
Ђанкарло дел Монако, к. г.
Народно позориште у Београду
Прва репризa
17. јун 2017.

Норма Винченца Белинија (1801-1835) једна је од ретких италијанских опера, која је досад на нашој позорници само једанпут постављена, и то давне 1966. године, када је, 12. јануара, први пут приказана на сцени Опере Народног позоришта у Београду под музичким вођством Оскара Данона и у режији Младена Сабљића. Та представа извођена је до 14. априла 1986, тако да је прошло тридесетак година до поновног премијерног приказивања овог значајног остварења. Како приликом првог извођења, 26. децембра 1831, тако је и након више репризa у Милану, у тадашњем средишту аустријске диктатуре, управо том опером Белини знатно допринео подизању родољубивог расположења и тежњи за уједињењем распарчане Италије. *Норма* је свакако сјајан пример типичне белкантистичке опере у којој певана мелодија надвладава смисао и логику текста. Нема сумње да је Белини био итекако обдарени мелодичар, који је својим талентом освојио симпатије најширега круга оперске публике, која воли да слуша *Норму,* особито најпознатији и најчешће извођени одломак опере – велику арију пророчице Норме *„Casta Diva"*, коју су снимале за грамофонске плоче славне интерпретаторке ове улоге у прошлом веку – Марија Калас, Џоан Сатерланд, Монсерат Кабаје и Ана Мофо. Такође, често се изводио и снимао дует Норме и Адалџизе из другога чина, док се завршна сцена са истакнутом певачком деоницом насловне улоге са правом сврстава међу најлепша финала романтичне опере уопште.

После увертире, први чин опере *Норма* почиње призором у којем у светој шуми друида галски ратници, уз пратњу друида које предводи врховни свеш-



теник Оровезо. иду после поноћи у поворци према храсту испод којега се налази Ирминсулов олтар са којега његова кћи, велика свештеница Норма, треба да изрекне своје пророчанство и позове их на устанак против Римљана. Када се галски ратници и свештеници повуку у свету шуму, наилази римски проконзул Полионе, у друштву свога пратиоца Флавија, којем се поверава да се његова љубав према Норми угасила и да сада воли Адалђизу, младу свештеницу Ирминсуловог храма, која му узвраћа љубав. Флавије га упозорава да се чува Нормине освете. Долази Норма и изриче пророчанство према којем ће Рим пропасти због многих унутрашњих слабости и да у таквој ситуацији није потребно дизати устанак. Својим пророчанством Норма жели да заштити Полиона. Кад сви оду, Адалђиза моли богињу олтара да је заштити од љубави према Римљанину. Али у том тренутку се пред њом појављује сам Полионе и удварајући јој се примамљује је у свој загрљај. Након промене, Норма ће се наћи у својој тајној одаји у којој крије два детета што их је родила у грешној љубави са Полионом. Посећује је Адалђиза и великој свештеници признаје своју склоност према Полиону. Норма јој најпре опрашта, али када се појави Полион и открије јој да воли Адалђизу, она чврсто реши да му се освети. Када све то сазна Адалђиза ће одлучити да се удаљи од Полиона. У другом чину, Норма у својој одаји решава се да убије своју децу, али нема срца да то учини. Позива Адалђизу и препушта јој Полиона, али Адалђиза жели да се овај врати Норми. У наредном призору видимо врховнога свештеника Оровезоа и Гале, који чекају Нормин знак да навале на Римљане. Сазнавши да Полионе намерава отети Адалђизу из храма, Норма подиже устанак. Прва жртва је сам Полионе, кога су Гали управо заробили у храму. Норма, одајући своју тајну љубав, моли оца за опроштај и да би искупила



свој грех опредељује се за смрт. Задивљен њеном љубави, Полионе напушта помисао на Адалђизу и заједно са Нормом одлази на ломачу. То би, укратко, био садржај ове Белинијеве лирске трагедије у два чина, која се сматра за његово најбоље дело. *Норму* је Белини компоновао на основу либрета који је написао Феличе Романи (1788-1865) према драми *Чедоубиство* француског песника и драматичара Александра Сумеа (1788-1845).

Извођењу *Норме* приступа се када се у ансамблу располаже прикладном певачицом способном да интерпретира насловну ролу опере. Нама се чини да Опера Народног позоришта у свом ансамблу не располаже таквом певачицом и зато је ваљда и предвиђено да приликом извођења *Норме,* напоредо са Сањом Керкез, у улози Норме суделује, као гошћа, Свитлана Декар, као што је предвиђено и да Адалђизу поред Драгане дел Монако пева и Александра Ангелов. Претпоставивши да ће на првој репризи певати алтернације - Свитлана Декар и Александра Ангелов определили смо се да слушамо репризу. Међутим и на репризи је певала премијерна подела. Сања Керкез је уморним гласом и са очигледним напором певала Норму, што је било нарочито приметно у арији „Casta Diva", тако да смо се питали зашто је ова опера уопште и постављена, док је Драгана дел Монако током представе била интонативно колебљива и несигурна. Јанко Синадиновић као Полионе био је коректан, док је Ненад Јаковљевић као друидски првосвештеник Оровезо био сигуран и достојанствен у наступу. У осталим улогама појавили су се Љубица Вранеш као Нормина дружбеница Клотилда и Слободан Живковић као Полионеов пратилац Флавио.

Редитељ и сценограф представе Ђанкарло дел Монако, како нам се учинило, био је успешнији у првој својој улози, али не знамо зашто је као сценограф

допустио да се све одиграва у једном неодређеном амбијенту који би могао првенствено бити хол некакве палате, али не шума или пак Нормина тајна одаја. Веома прикладне костиме Стеле дел Монако успешно је реализовала Катарина Грчић Николић.

Хор, под уметничким вођством свога шефа Ђорђа Станковића, остварио је упечатљиву интерпретацију, тако да се може рећи како су хорске сцене биле и најуспелији део овог извођења, које је сигурно водио маестро Дејан Савић, који је са себи својственом прецизношћу са оркестром вајао складне мелодијске линије у оцртавању специфичних љубавних расположења. Као што је познато, у овој опери Белини је поверио оркестру знатне задатке, активизирајући га у циљу стварања целовитијег музичко-драмског обликовања, те се може рећи да је оркестар Опере Народног позоришта својим музицирањем такође дао значајан допринос уметничком успеху оствареном на овој представи.

Зоран Т. Јовановић

Затурене позоришне архивалије (II)

ДРАГОМИР ЈАНКОВИЋ О ПУТУЈУЋИМ ПОЗОРИШНИМ ДРУЖИНАМА

У претходном броју *Театрона* објављен је текст *„О глумачком савезу“* Димитрија Нишлића. Тиме је започето објављивање мање познатих докумената о проблему путујућих позоришта у Србији почетком двадесетог века. Позната је чињеница да су српска путујућа позоришта била непресушни извор талената којима су се подмлађивала професионална позоришта.

О Нишлићевој књизи из 1902. године донели смо, између осталог, белешку Милана Грола у *Српском књижевном гласнику*. У том најугледнијем српском књижевном часопису, Гролов старији позоришни колега, критичар Драгомир Јанковић такође се огласио о Нишлићевој књизи:

„Ових дана љубазношћу писца г. Дим. В. Ст. Нишлића добио сам књижицу *О глумачком савезу*. Не нарочито о њој, него поводом ње, ја ћу гледати да се у летњој доколици задржим мало опширније на тој ствари које сам се до сад узгред дотицао, и на онима које су с њом у вези, а подједнако су важне“.

Критичар није успео тог лета да испуни дато обећање, али је то ипак учинио три године касније, у истом часопису. Тада је био у функцији „управитеља Народног позоришта“ у Београду. Тај прилог Драгомира Јанковића доносимо у целости, јер представља вишеструко занимљиво и студиозно преиспитивање судбине

путујућих дружина, и то не само у Србији. Јанковић се показује као добар зналац прилика у Европи о том питању, износећи поучна искуства других земаља, са дужом и богатијом позоришном традицијом, која су могла бити и српској позоришној уметности од не мале користи.

НАША ПУТНИЧКА ПОЗОРИШНА ДРУШТВА (Српски књижевни гласник, књ. 15, св. 12, 1905)

„Од Јоакима Вујића, блажене памети, па на овамо није се ништа више урадило за наша путничка позоришна друштва. Специјална каква уредба не постоји; у новим пројектима закона о Народном позоришту покушано је, истина, да се „упражњавање" те радње у земљи „еснафише", али у садашњем закону и правилима не помињу се путничке дружине као и да их и нема.

Немајући право надзирати рад тих дружина и прописивати му правац, Народно позориште не води о њима ни најблажу очинску бригу. И ако ме је ствар из раније интересовала, у пркос тражењу у два маха, нисам успео поуздано сазнати чак ни то колико је кад таквих трупа било. Подаци које сам хтео прикупити нису били изван оних најобичнијих, мада сам у разговорима са старим вођама путника глумаца, Фотијом Иличићем и Ђуром Протићем, видео да би се из њиховог искуства могло прибрати прилично материјала о српској амбулантној позоришној уметности и о односу света према њој у разним крајевима.

Штета што овако стоје ствари, не може се, истина, измерити на кантару, али, ако добар театар не користи, рђав сигурно штети. Велико је, међутим, питање, шта понека паланка може да истакне у оном што Немци зову „духовно уживање" насупрот и књижевном укусу и драмској уметности какве дружине. Ти људи који носе своју шатру од места до места, остављени сами себи, довијају се како могу да се одрже, управо прехране, а то, сасвим појмљиво, бива са ретким изузецима, по цену јединог појма који велика већина нашег света добија о позоришту и о драмској оригиналној и страној књижевности. Пошто су, међутим, у непосредном додиру са свима слојевима народним, те позоришне дружине имају куд и камо замашнију мету него Народно позориште, коме држава донекле олакшава задатак и које, најзад, има сасвим другу публику од које живи.

Београдско позориште може још којекако да регулише уступке ономе што свет покаткад тражи, али репертоар путничких дружина још је срећа ако се поводи за Београдом, мада је за престоницу, разуме се, друго мерило у том погледу. Рекох на срећу, јер се може констатовати извесна страшна еманципација у принављању и оригинала, поред оних који су се затекли од почетка, а и превода. Од те безимене литературе прерађених романа и драматисаних свакојаких догађаја, мање је на сваки начин опасно, што репертоар најјачег позоришта у унутрашњости, „Синђелића", представља минијатуру београдског.

Мамзел Нитуш врши за сад једина дужност оперете, али су већ тражене и остале, да извуку из шкрипца, Народно позориште, кад је летос слало своју трупу у Крагујевац, не тражећи ћара, могло се одупрети жељи целе вароши за *Лутком,* али за путничке дружине је, како данас стоје ствари, оперета оно што би за београдско позориште био балет, који би, наравно, кроз коју годину, одскакутао и у Чачак.

Разноврсни, често фриволни захтеви, који се постављају позоришту и због којих се у великим центрима подижу разни театри, прете да пређу нашу границу и да се пренесу у унутрашњост преко Народног позоришта, које зато што је једино, мисли се, да мора бити за све. Повођење за београдском модом огледа се још у превази француских, такозваних салонских комада и у занемаривању српских („Синђелић", на пример, има чак и Леметров *Платонски брак*, који је и у Београду необјашњив). Само је куд и камо више за размишљање што се *Пријатељ из Лиона* радије гледа у Пожези од Стерије, него што је тако у Београду.

Штета од оваквог стања путничких дружина, коју сам досад навео, односила би се на књижевну страну, али ни она глумачка није мала. Путовањем тих дружина по разним крајевима могао би се у регрутовању глумаца пронаћи који наслућени дар али је то паралисано сувише чергарским животом оних којима би

ваљало привући нове, те се због тога већином од невоље или из негативних разлога прилази глумачком послу. Интересантно је до каквог би практичног исхода довео у нас пример Мађара и Француза, да се крајем сваке сезоне приреди у Народном позоришту смотра глумаца и глумица из провинције. Како немамо драмске школе из које би излазиле нове генерације, овакав обичај био би двоструко користан.

Најзад, остаје отворено питање каквог је квалитета морални утицај и уметничко задовољство од путничких дружина, састављених од људи, можда са вољом, али који се не упућују систематски, којима су друге муке прече, који услед тога брзо изгубе потребну дозу уметничког одушевљења, са оскудном гардеробом и паром декорација. И таква позоришта која постају без стварног повода, ударају једна на друга, долазећи у иста места или идући устопце, кварећи и себи и другима. На овај начин повећава се опште злопаћење и троши се снага савршено неплодно, јер није никакво чудо што се у таквим приликама изгуби прави посао. Данас, како сам извештен, има у Србији осам путничких трупа, а једна добро уређена и опремљена трупа била би довољна за целу земљу, не рачунајући дилетантске и школске представе у неким местима.

Једна, као она Франка Р. Бенсона у Енглеској. Тај даровити човек, са солидном спремом, проноси кроз Енглеску, скоро двадесет година, Шекспира, Шеридана, Голдсмита и грчку трагедију. Друштво му је састављено и извежбано према смеру који је себи поставио, и с њиме је Бенсон био у стању, при последњим свечаностима у Шекспировом родном месту, да приреди за петнаест дана осамнаест Шекспирових представа.

Осим неуморне енергије, којој има да захвали што је у зрелим годинама дочекао оно што је толико ретко: да оствари најлепши сан из своје младости (још као ђак у Оксфорду почео је Есхиловим *Агамемноном*), Бенсон је био срећан да нађе потпоре у увиђавних људи. У појединим местима образовали су се одбори за помагање класичне енглеске драме и Бенсонових представа и личности врло различитих положаја слагале су се на скуповима све у идеји да је


Драгомир Јанковић

ваљано путничко позоришно друштво, са одабраним репертоаром, једна од најмоћнијих културних полуга.

Поред маркиза Дафорина, некадашњег амбасадора и индијског вице-краља, на пример, један свештеник у Белфасту најсрдачније је поздравио Бенсона, за чије се напоре, вели, мора интересовати сваки свештеник, јер „чистота у књижевности значи чистоту у животу". Бенсон је пред таквим скуповима отмених људи развијао своју основну мисао да је драма демократска уметност, пошто јој је прави задатак да подигне и одушеви народ, да му пружи уживање које је племенито. Он неда да драма постане монолог академски образованих људи, нити оних који се поводе за пролазном модом раскоши и фриволности, нити, најзад, трговачко предузеће.

У чем је Бенсон још за угледање, то је његов редитељски и професионални рад. Не задовољавајући се инсценацијом Шекспирових дела, од којих су нека

привукла заслужену пажњу, он младим људима које у путовањима прикупља, предаје у некој врсти путничког конзерваторијума, драматургију и дикцију сваког дана по два сахата. Како је врло вешт у образовању младих глумаца и глумица, имао је у том раду очигледног успеха, јер су многи данашњи лондонски прваци „стари Бенсонијанци".

Ако би се у нас, по овом угледу, прикупило ваљано позоришно друштво, ако би се помоћу Народног позоришта, као његов агент, пристојно снабдело, ако би му се одредио репертоар по превази из народних комада са неколико страних класичних, ако би се организовали одбори од заузимљивих људи по свима местима која ће периодично обилазити, ако би му се нашао подесан и способан управитељ, ја мислим да би се, већ у први мах, са мало жртава, постигла велика корист, којој је једина мана, опет да кажем, што се не може на кантару измерити.

Мађари троше велике суме на своје путничке дружине, које само с тога могу да издрже колико хоће усред туђег становништва. У Француској сад баш нарочита комисија изучава оснивање популарних позоришта за унутрашњост земље, мада и (Француска) Комедија, а у последње време и Одеон, обилазе већа места. У Швајцарској се предлаже то исто. Најзад, у Загребу се јако говори о једној „покрајинској" дружини. Ових дана биће у Вараждину, где залазе и наше трупе, скуп који ће већати о томе.

Рад путничког друштва Народно позориште не само што би надзирало и помагало, него би и допуњавало, јер и да има овај филијал, ваљало би ипак наћи начина да оно не остане као досад стално ограничено на Београд. Њему је свакако више могућно да својим средствима да потпунији и трајнији утисак добро изабраног комада. Није потребно ударати у патриотску жицу и разлагати шта би, на пример, значило побости шатру на Мишару или Варварину, па покупити о сабору народ из целе околине и представити му сцене из устанка. Јер у таквој згодној прилици човек би био у забуни шта пре да изнесе свету, па да му буде корисније.

Ја мислим да би овакав систематски рад Народног позоришта и његовог филијала, на овај начин, стално, из године у годину, већ по природи саме ствари, био од јачих последица него да се сипа маса добрих књига у народ које сваки мора да прочита или да слуша од другога."

***

Јанковић се, како се види, између осталог, залаже за формирање једног путујућег позоришног ансамбла, који би представљао филијалу Народног позоришта у Београду, под његовом пуном контролом и са задатком обиласка свих већих места у Србији. Када то предлаже угледни позоришни стручњак, при том у функцији првог човека националног позоришта, онда се морамо запитати: није ли то само његова литерарна фикција, односно да ли је Јанковић покушао да реализује своју замисао?

Пријатно ћемо се изненадити када увидимо из предочених докумената у *Грађи Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835-1914* (Београд, 1971, стр. 670-671), шта у писму Министру просвете од 12. априла 1905. године предлаже Јанковић.

Он није остао при својој литерарној замисли већ је предложио, одиста, оснивање филијале Народног позоришта. Пошто је упознао Министра са хаотичним стањем путујућих дружина у Србији, он је своју основну замисао образложио на следећи начин:

„По општем мишљењу које о раду таквих путничких дружина влада, излазило би да оне већином нису од велике користи по углед позоришне уметности, да не чине особите услуге популарисању наше драмске књижевности, и да нашем свету по унутаршњости дају оне старе ствари које ни за Београд нису...

Кад тад, што пре то боље, мораће се и у нас законом регулисати ово амбулантно представљање, које стоји у овом стадијуму у ком га је оставио Јоаким Вујић. Тако су пре неколико година учинили у Мађарској нарочитом организацијом таквих дружина које су свели на мањи број и субвенционисали од државе, истина у пропагандској цељи.

Потписани, чекајући да се Позоришним законом регулишу путничка друштва, да се за њихове чланице пропишу бар правила која важе за еснафе у земљи,

није досад чинило никаквих предлога о овој ствари. Налазећи, међутим, да питање не би ваљало још одлагати, има част изнети господину министру предлог да се оно бар делимично регулише оснивањем филијала Народног позоришта за путовања по земљи, са задатком да приређује првенствено што складније представе српских комада и оних страних који буду подесни.

У ту би се дружину одабрало што има боље по осталима, делегирали би се неки чланови из Народног позоришта, одакле би му се постављао управитељ и благајник, уступило колико се може гардеробе, рукописа, реквизита и декорација и слали почешће виђенији глумци сами или у групама у госте.

Да ствар, међутим, буде на солидној основи, потписани држи да би требало организовати месне одборе са задатком да се брину о локалу за представе, о избору комада (ово у извесној мери, пошто би репертоар прописивала Управа Народног позоришта), да прегледају рачуне у свом месту, да купе претплату и уопште да се старају о надзору и што бољем успеху дружине.

Глумци који би се откомандовали из Народног позоришта на неко време у филијали могли би остати са чланским правом и с неким делом плате. Остали глумци могли би имати плату процентуално по класама од прихода из кога би се, наравно, одвајао део за друге позоришне потребе. Уопште, Народно позориште, које се и само злопати, не би могло чинити никаквих других материјалних жртава за овај свој филијал, осим оних које су побројане напред и друге које су често моралне.

Ако би господин министар усвојио ову идеју по овом плану, Управа би израдила детаљна правила и поднела их на одобрење. Што се тиче месних одбора, нема сумње да би их окружни начелници, кад би се ствар препоручила, најлакше могли склопити од виђенијих грађана и чиновника (професора, лекара, инжењера, учитеља, судија, изд.).

Потписани полаже велику важност на ове одборе и држи да би без њих ствар ишла доста трагаво".

Београд, бр. 947, 12. април 1905.

Управитељ (Драгомир) Јанковић"

(АС, МПс, Ф XVIII – 59/1905)

РЕЧ НА КРАЈУ...

Нажалост, управник Јанковић, због позоришних несугласица унутар самог позоришта, поднео је оставку после девет месеци, као и остали чланови Управе и Књижевно-уметничког одбора, тако да се изнети предлог није могао реализовати.

Тако се наведена лепа, али за наше прилике утопијска идеја, наравно, није могла остварити. Све је и даље текло по старом, без друштевене бриге и помоћи, те су у правој беди и свеколикој оскудици наставиле да животаре десетине путујућих дружина у земљи Србији.

Најзад, тек 1911. године донет је *Позоришни закон* у коме се законски регулише и статус путујућих позоришта у Краљевини Србији, о чему ће бити више речи у наредном, трећем прилогу у овој рубрици.

Александра Кузмић

Поводом педесет година од смрти Владана Деснице

НЕКОЛИКО РЕЧИ О ДЕСНИЧИНОЈ ДРАМИ „ЉЕСТВЕ ЈАКОВЉЕВЕ“ И ЊЕНОЈ РЕЦЕПЦИЈИ ПО ПРАИЗВЕДБИ 16.02.1961. У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ДРАМСКОМ ПОЗОРИШТУ[1]

Сажетак: У раду се испитује пријем на који су међу релевантним београдским позоришним критичарима наишле *Љествe Јаковљеве* Владана Деснице после праизведбе у фебруару 1961, и то како представа тако и драмски текст. Поред тога, укратко се предочава ондашња репертоарска политика Југословенског драмског позоришта, идеолошки тренутак у којем је дело постављено на сцену и разматра однос Десничиног драмског првенца према позоришту ситуација, чије постулате Сартр уобличава у теоријским списима о театру. Тема је истраживана компаратистички, театрографски и уз коришћење одговарајућих метода теоријске драматургије. Показало се да су у рецепцији текста и представе, и поред тога што су критичари различито оценили поједине елементе, превагнуле озбиљне замерке, које су се нарочито односиле на гломазне дијалоге и статичност радње, односно на драматуршки поступак примењен у *Љествама Јаковљевим*. Важан резултат овог рада односи се на сазнање да је Десничино драмско дело, изведено у тренутку кад на репертоару Југословенског драмског позоришта преовлађују савремени, страни и домаћи, писци, поприлично чврсто ослоњено на темељне поетичке одреднице позоришта ситуација, премда су га и аутор и критичари третирали потпуно другачије – као психолошку, реалистичку, чак реалистичко-натуралистичку драму. Такође, због теме којом се бави, (не)слобода и кукавичлук, одговорност интелектуалца у проблематичним историјским временима, али и начина на који је тема презентована, овај заборављени комад Владана Деснице заслужује ново вредновање и ново сценско читање.

Кључне речи: Владан Десница, *Љествe Јаковљеве*, позориште ситуација, репертоар, премијера, позоришна критика, интелектуалац, слобода, драматуршки поступак

[1] Рад је настао у оквиру НП 178008 *Српска књижевност у европском културном простору* Института за књижевност и уметност из Београда, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

УКРАТКО О ВРЕМЕНУ

Почетак педесетих година двадесетог века, нарочито период после VI конгреса СКЈ одржаног у новембру 1952, значио је не само извесно реформисање партије већ и лабављење идеолошко-партијских стега у културном животу СФРЈ и Србије. „Прокламована је слобода за ствараоце који су широки и разноврсни у схватањима, а не људи чији ће умови бити подшишани на исти начин". Та слобода није се смела дословно узети – важила је само за ‚слободне социјалистичке људе'."[2] Најилустративнији пример крхкости, али и незаустављивости либерализације у позоришном животу престонице можда је (не)извођење Бекетовог *Годоа*, које прераста у случај, отварајући нешто касније, 1956. године, врата новог театарског простора у Београду, Атељеа 212. За још једну младу, али већ угледну театарску кућу, Југословенско драмско позориште, крај тих драматичних педесетих изнедрио је и значајну промену у репертоарској политици изазвану сменом на челу овог театра. После Елија Финција и Велибора Глигорића, који је пуну деценију, са сигурношћу позоришног стратега и неумољивог арбитра кројио и неговао и репертоар и публику, управљачко кормило је преузео француски ђак Милан Дединац. И док се Глигорић „залагао да репертоар буде састављен претежно од класичних дела, да из савременог стваралаштва буду прихватани само они комади који имају неоспорних литерарних и сценских вредности",[3] Дединца, новог управника и некадашњег уметничког директора ЈДП-а, покретале су нове тенденције напоредо са идејом о готово историјском значају и величини свега што се ствара у овом театру. Дединац „је у све што је у позоришту радио уносио озбиљност, меру, стваралачку сумњу, европски укус и нескривену наклоност за модерне тенденције у уметности".[4] Непомирљив према дотадашњим, опробаним стазама, чије су оличење били и Глигорић и Бојан Ступица,[5] упустио се у својеврсни експеримент, утемељујући репертоарску политику на делима тадашњих, домаћих и страних, писаца. Сезона 1959–1960. донела је девет (!) премијера, од којих је чак седам рађено по текстовима савременика (Жан Кокто, Жан Пол Сартр, Албер Ками, Назим Хикмет, Ранко Маринковић, Растко Петровић) а 1960–1961. седам, при чему су четири такође била упризорења текстова модерних аутора (Брендан Биен, Јован Христић, Владан Десница и Добрица Ћосић). Размере овог отклона у обликовању репертоара могу се, донекле, сагледати из податка да је 1948, на V конгресу КПЈ, Милован Ђилас у *Извештају о агитационо-пропагандном раду* навео да „кроз савремену буржоаску умјетност оргијају свакојаки кубисти, надреалисти, егзистенцијалисти, умјетници и књижевници типа Сартра и Пикаса."[6] Дакле, свега десетак година касније, не само да је напуштен овај начин размишљања који је партијска врхушка наметала као сито кроз које је просејавана идеолошка подобност писаца и њихових дела него посебно место у репертоару заузимају управо француски егзистенцијалисти Сартр и Ками и њихово *позориште ситуација*. Овај значајни искорак пред публику доводи актуелну европску драмску продукцију, указујући истовремено и на постепену превагу модернизма.[7]

ИЗМЕЂУ ИДЕОЛОШКИ ПОЖЕЉНОГ И ПОЗОРИШТА СИТУАЦИЈА

Каква је позиција Десничиних *Љестава Јаковљевих* у том пробраном друштву? Иако можда на први

[2] *Bela knjiga – 1984*. Priredili Kosta Nikolić, Srđan Cvetković, Đoko Tripković. Beograd 2010, 9.

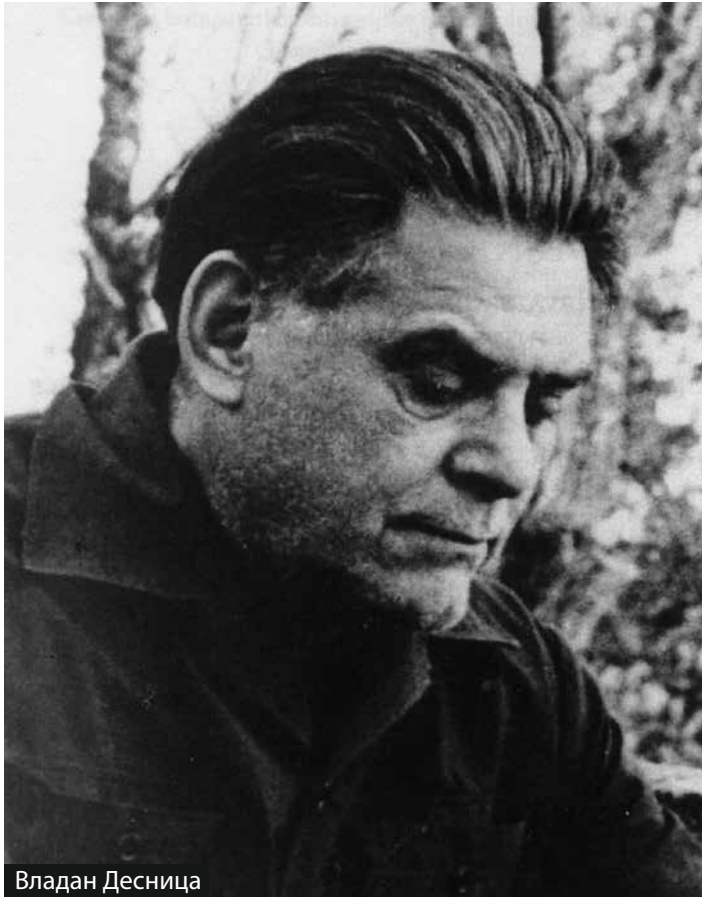
[3] Петар Волк, *Илузије на Цветном тргу.Југословенско драмско позориште у педесет сезона*. Београд 1997, 136.

[4] Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта.XIII–XXI век*. Нови Сад 2005, 411.

[5] Исте године је Бојан Ступица, заједно са Миром Ступицом, из Југословенског драмског позоришта прешао у Хрватско народно казалиште у Загребу.

[6] Наведено према: *Bela knjiga – 1984*. Priredili Kosta Nikolić, Srđan Cvetković, Đoko Tripković. Beograd 2010, 7.

[7] Међутим, домети тако осмишљеног репертоара нису увек испуњавали очекивања, па се ансамбл Југословенског драмског у поменутом периоду суочио и са не малим бројем негативних критика. Изузетак су представљале Биенов *Талац* и *Стеница* Мајаковског, представе у режији Мирослава Беловића, као и Ћосићево *Откриће*, које су на сцену поставили Мата Милошевић и Предраг Бајчетић.


Владан Десница

поглед и не делује тако, сасвим необична и провокативна. А ево и зашто. С једне стране, ово се дело, будући да изражава сумњу у делатну моћ грађанске интелигенције, уклапа у оновремену пожељну идеолошку доктрину, која је, срећом, била на заласку. Јер, интелектуалац је, по природи ствари, у друштвима и временима обележеним идеолошком принудом, једна посве сумњива категорија. Наравно, како увек постоје жито и кукољ, у комунистичком друштву су, да би се и вербално одвојили једно од другог, сковане две синтагме: *поштена интелигенција*, не тако бројан круг образованих који су на страни и у служби партије, и *реакционарна интелигенција*, која не препознаје партијски императив као једини поглед на свет, те критички преиспитује идеолошко-догматски приступ стварности и уметности. У лику Јакова Пећине, главног јунака Десничиних *Љестава Јаковљевих*, препознају се особине те тзв. *реакционарне интелигенције*, јер као утицајни, угледни професор он у смутним окупационим временима показује да је заправо слабић и кукавица, колебљивац заточен у свом малом личном страху од смрти. Ипак, никако не бих рекла да је Десница градио овај лик с намером да у партијске сврхе идеолошки жигоше интелектуалце као категорију – пре ће бити да је кроз драмско дело изразио „горку сумњу у интелектуалну акцију уопште" јер Десницу првенствено занимају структура психологије једног натпросечног интелектуалца, однос таквог човека према политици и историји, према хуманом смислу цивилизације и људском друштву: аутор тежи, дакле, да ратна збивања образују само драматичан оквир, у коме ће се, као у каквом историјском лабораторијуму, испољавати људске склоности у свом екстремном виду.[8]

Уосталом, иако ће Јаков Пећина на крају комада доживети отрежњење, остаје чињеница да овај у самољубље огрезли професор не препознаје револуционарну нужност и не дела у складу с њом. С друге стране, позиција интелектуалца којег кризни тренутак дарује слободом да изабере и одлучи, у први план ставља оно што Сартр назива *храном позоришног комада*: „Нешто најузбудљивије што позориште може да прикаже јесте карактер у настајању, тренутак избора, слободна одлука која ангажује морал и читав један живот. Ситуација је позив, она нас хвата у мрежу, она нам предлаже решења, на нама је да одлучимо."[9] Залажући се за театар који је својеврсна обнова класичног трагичког дискурса у новом времену, јер јунак страда својом кривицом у судару са *историјским датостима*, чиме позориште проналази свој *изгубљени облик* и *обједињује разнолику публику*,[10] Сартр формулише један нови органон оновремених драмских тенденција. Посматрана из овог угла, егзистенцијална драма Десничиног јунака управо је пример ситуације за коју се залаже Сартр. Стога се са приличном сигурношћу може рећи, ма како то неочекивано звучало, да су се *Љествe Јаковљеве*, које писац одређује

[8] Vladimir Stamenković, „Sumnja u intelektualnu akciju." *Književne novine*, XII. 139, 7.

[9] Žan Pol Sartr, *Za pozorište situacija*. Prevela Mirjana Miočinović. u: *Žan Pol Sartr*, Drame.Tekstovi o pozorištu. Beograd 1981, 389.

[10] Исто, 390.

као психолошку драму, а неки ондашњи позоришни критичари као комад препознатљивог крлежијанског реалистичко-натуралистичког метода (Финци), у сваком случају као потпуно различиту од *савременог, новаторског манира својственог француским ауторима* (Селенић) нашле у репертоарски потпуно природном окружењу, мада, истини за вољу, неовенчане популарношћу и славом коју су уживали поменути и непоменути (Кокто, Ануј...) књижевници, филозофи и њихова дела.

ДЕСНИЦА НА *ЧАРОБНИМ ВРАТИМА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ*[11]

Прво драмско дело осведоченог домаћег романописца и приповедача Владана Деснице изазивало је велику знатижељу и још већа очекивања. У чланку којим се најављује премијера,[12] редитељ Томислав Танхофер примећује да *„Ђестве Јаковљеве* имају све елементе прозе Владана Деснице: рационализам, виспрену мисао интелектуалца исукану из животних збивања која на сцени захтева посебне форме."[13] И поред тога што је Десница и пре *Ђестава Јаковљевих* исказао интересовање за позориште и филм нисам могла а да не помислим зашто и откуда експериментисање драмском формом у стваралаштву угледног прозног писца. Или, како се духовито и тачно пита Јован Христић, „шта нагони песнике, романописце и филозофе да се упуте у позориште где је успех можда блиставији и непосреднији него игде другде, али и где је неуспех [...] пун понижења која се нигде другде не могу доживети?"[14] Нарочито када се има на уму став Владана Деснице, уобличен, истина знатно касније, у реченицу коју изговара Иван Галеб, јунак Десничиног најзнаменитијег романа: „Какве ли



Ђестве Јаковљеве, ЈДП

све опасности по оно најбитније и највеће у поетском дјелу леже у такозваној ‚сценској реализацији' и до које мјере она успијева да испразни, изобличи, обезвриједи велики текст!"[15] Све и да Десница о свом комаду није размишљао као о *истински великом дјелу драмске поезије*, овај коментар не треба пренебрегнути. А можда се одговор крије у схватању театра као *широке умјетности*, „по превасходству умјетности за масе"[16] како у једном од солилоквија казује Галеб, да ли је пресмело натукнути, па и закључити – како верује и Владан Десница. Премда би се могло претпоставити да овакво размишљање упућује на античко позориште, оно, у ствари, далеко више дугује оновременој, сартровској оријентацији. Међу могућим одговорима о Десничиним поривима да се огледа у театру, издвојила бих и онај који, иако не поводом

[11] Ели Финци, „Интелектуалне распре." *Политика*, 18.2.1961, 10.

[12] И. [Иванка] Б. [Бешевић], *„Ђестве Јаковљеве* Владана Деснице." *Политика*, 16.2.1961, 11. Податак да би иницијали Б. И. могли упућивати на Иванку Бешевић, дугујем др Петру Марјановићу, живој енциклопедији позоришног живота у нас.

[13] *Исто*.

[14] Jovan Hristić, *Filozof u pozorištu*. u: Jovan Hristić, *Studije o drami*. Beograd 1986, 112.

[15] Vladan Desnica, *Proljeća Ivana Galeba.Pronalazak athanatika*. Zagreb 1982, 215.

[16] *Исто*, 95.

Десничиног драмског дела, наводи Јован Христић, филозоф по образовању, песник, драмски писац и критичар по вокацији и професор драматургије по професији: „Све оно што нам се у метафорама песника или у формулацијама филозофа може учинити као висока апстракција, на позорници се претвара у живо и опипљиво физичко присуство, дозвано непосредним присуством глумца;"[17]. Нажалост *Љестве Јаковљеве* Владана Деснице пак ништа од поменутог није приближило широкој публици, јер је представа изведена свега тринаест пута,[18] а премијера је пропраћена оштрим критичким освртима. Десница је по премијери свог комада искусио сву горчину неуспеха, када су у штампи осванули беспоштедне критике, нимало неублажене угледом и значајем аутора.[19]

ПОСЛЕ ПРЕМИЈЕРЕ

Четворица релевантних позоришних критичара различитих година и погледа на театарску праксу сложили су се у једном – велики писац није нужно и добар драмски писац. Наиме, у сваком од текстова објављених у *Политици*, *Борби*, *Књижевним новинама* и *Младости*, после уводних речи којима се одаје признање *познатом и снажном аутору*,[20] *изразитом приповедачу и романсијеру*,[21] уследиле су салве оштрих замерки. Селенић је записао да је посреди „лепо формулисана поплава речи и идеја у пребогатом интелектуалистичком току", која се „својим иманентним особинама супротставља [...] медијуму у коме се приказује".[22] Мирковићево запажање да је текст *Љестава Јаковљевих гломазан али нијансиран и садржајан*, кад се прочита његова критика у целости, звучи попут изнуђеног комплимента који понешто ублажава поражавајуће увиде. Он је Десничину драму у остатку чланка окарактерисао као *патетично исповедни текст декламаторске догматичности*, будући да „заведен тактовима свога литерарног активизма" Десница „заборавља шта позорница може а шта не може".[23]

Стаменковић је главне замерке такође упутио *драматуршком поступку*, сагледавајући га, међутим, другачије него Мирковић и Селенић. Он доводи у питање тезу о несценичности Десничиних *Љестава Јаковљевих*, тезу утемељену на три обимна дијалога из којих је дело састављено и наводи да „има комада засићених у истој мери интелектуалном акцијом, којима признајемо драмске квалитете".[24] Оно пак што Стаменковић квалификује као *доследно спроведен*, *заморни манир текста*, садржано је у следећем:

Десница схвата драму као схематичну конструкцију, у којој се апстрактној тези, изнетој помоћу патетичних декларација или интимних исповедања, неминовно супротставља нека врста конкретне антитезе, реализоване у облику динамичне сценске епизоде, која осветљава у друкчијој светлости посматране јунаке или раније успостављене односе.[25]

Оно што није одрекао писцу, у чему види квалитет *Љестава Јаковљевих*, јесте „реалистичка суштина Десничиног талента [која] осигурава највећу аутен-

[17] J. Hristić, *Filozof u pozorištu*. 113–114.

[18] До овог податка дошла сам захваљујући збирци дневних плаката за сезону 1960–1961. и 1961–1961, која се чува у Уметничкој архиви Југословенског драмског позоришта. *Љестве Јаковљеве* су 23. маја 1961. изведене последњи, дванаести пут у тој сезони, да би у наредној биле на репертоару свега једанпут – 3. октобра 1961. Тиме се окончао кратки и неславни живот овог Десничиног комада на сцени ЈДП-а.

[19] Истине ради, треба напоменути да стваралачки пут Владана Деснице није увек био посут ружама. Његово *Зимско љетовање* (1950) дочекано је на нож као идејно-политички неподобно, да би га потом роман *Прољећа Ивана Галеба* (1957) винуо међу недостижне. Наравно, Десничин трновита књижевни пут трајао је и ван наведених дела, али је, једнако тако наизменично бивао обележен оспоравањима и хвалоспевима. То се, изгледа, није променило ни по пишчевој смрти. Директор Позоришног музеја Србије, Момчило Ковачевић, скренуо ми је пажњу на чињеницу да Владана Деснице нема у *Српском биографском речнику*, капиталној енциклопедији Матице српске. И заиста, у трећој књизи, Д–З, нашло се места за његовог оца Уроша, стрица Бошка, деду Владимира, али не и за знаменитог писца, који није поменут чак ни као син, односно унук.

[20] M. [Milosav] M. [Mirković], „Ljestve Jakovljeve." *Mladost*, VI. 228, 7.

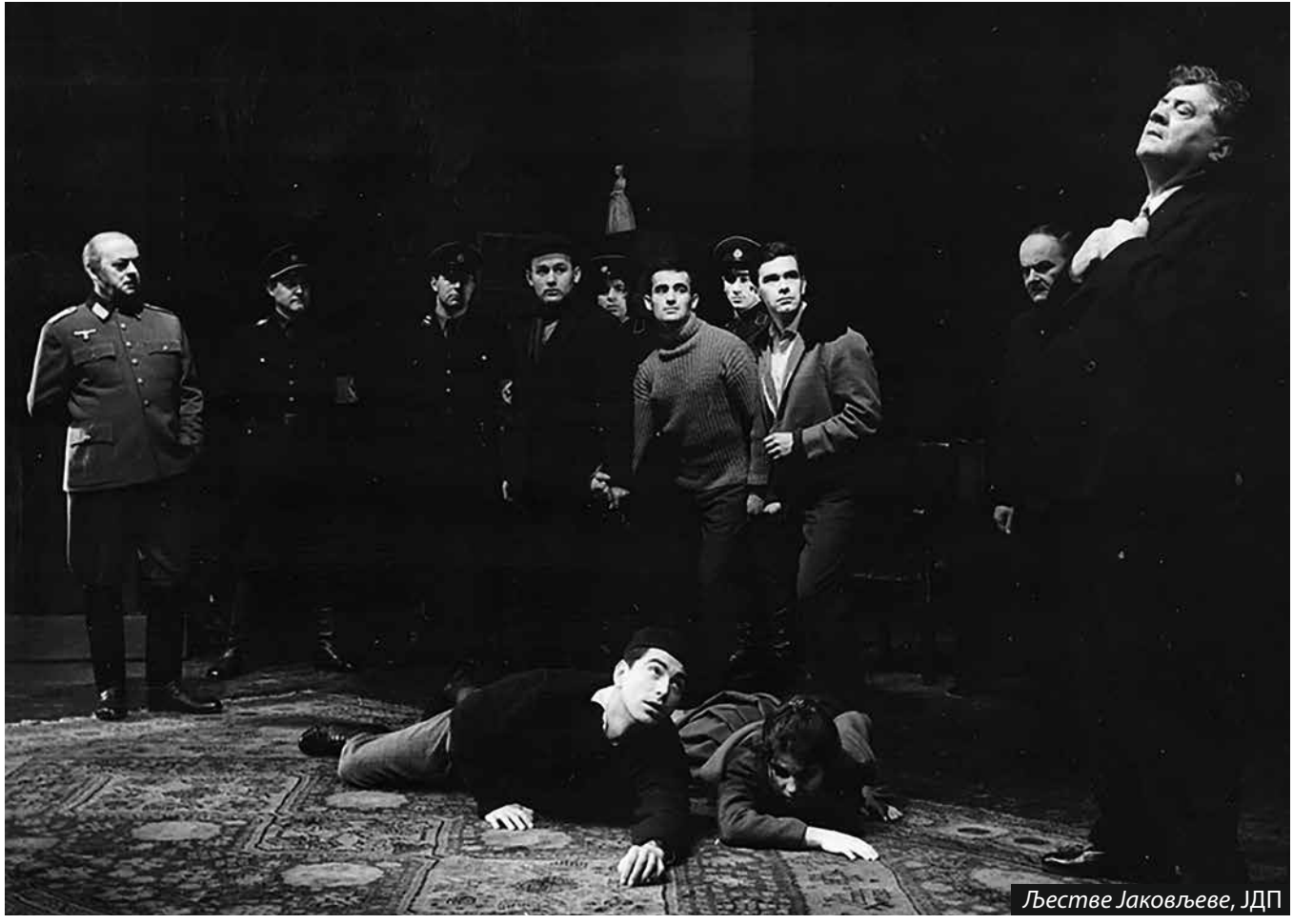
[21] Е. Финци, „Интелектуалне распре." *Политика*, 10.

[22] Слободан Селенић, „Владан Десница: Љестве Јаковљеве." *Борба*, 18.2.1961, 7.

[23] M. M. [Mirković], „Ljestve Jakovljeve." *Mladost*, 7.

[24] V. Stamenković, „Sumnja u intelektualnu akciju." *Književne novine*, 7.

[25] *Исто.*



Љестве Јаковљеве, ЈДП

тичност сценама које сликају сложени карактер једног обесхрабреног професора, суморну атмосферу окупације и оно осећање ледене узнемирености које обузима људе пред ратом".[26] Стаменковић тако одаје Десници признање за *мајсторски обликован* „карактер једног луцидног професора, за кога дискусија представља јединствену и суштаствену акцију".[27]

И Ели Финци констатује да је Десница „веран старом реалистичком методу", али исто тако наводи да *су боје, када дочарава психолошку и моралну калварију, натуралистички шаржиране, драстичне, без много нијанси*.[28] И Финци и Стаменковић уочавају утицај Крлежине на Десничину драматургију, с тим што Финци наглашава да у *Љествама Јаковљевим* „има изванредно оштроумних, психолошки добро уочених, церебрално снажних опсервација и одређивања", премда је то код Деснице, „за разлику од Крлежине пуноће облика, разнородности видова и сложености изражаја, – готово једина, од свих осталих одвојена, драмска драж".[29] Замерајући Десници статичност радње, нарочито у првом чину, Финци Јакова Пећину види као „изразито вербално надраженог", *самољубивог интелектуалца* „који непрестано тражи формулу људског оправдања за комотно бекство у тзв. пасивну резистенцију".[30] И док је код Стаменковића приметно извесно разумевање за трагични лик Јакова Пећине, остала тројица критичара нимало му нису склони и врло жустро расправљају о његовим морално проблематичним ставовима. Најзад, да поменем и

[26] *Исто*.

[27] *Исто*.

[28] Е. Финци, „Интелектуалне распре." *Политика*, 10.

[29] *Исто*.

[30] *Исто*.

то, ни Финци није пропустио да са свог критичарског амвона ошине по Десничиној драматургији немилосрдно говорећи о пишчевој драматуршкој невештини, коју цинично назива Десничиним драмским принципом, будући да *своју мисао није успео да саобрази спољним и унутрашњим законима форме*. Додао је и да су *Љествe Јаковљеве* драма „невешто скројена, располућена у два неједнака, чак недовољно композиционо усклађена дела, сва у глобалним, тешким и само понекад исфињеним расправа и дискусијама".[31]

Прослављеном редитељу Томиславу Танхоферу Финци је био наклоњенији него Десници. Критичар *Политике* је похвалио начин на који су у представи *подвучене разлике између сцена у стварности и сцена у сну*. Зато су Владимир Стаменковић, а нарочито Милосав Мирковић замерали Танхоферу неодговарајући приступ тексту. Стаменковић је претпоставио да је Танхофер, страхујући да би се публика могла заморити од понављања *сличних драматуршких обрта*, да не кажем да би јој могло бити досадно, „прибегао драматичном акцентовању драмских сукоба", те да је „при том обилато користио симболичан мизансцен, различите врсте осветљења и разноврсне стилове глуме, желећи да створи занимљив сценски спектакл".[32] Стаменковић је редитељу приписао и умањивање трагичког ефекта Десничине драме због начина на који је Миливоје Живановић, *дисциплиновано се покоравајући захтевима режије*, представио лик Јакова Пећине. Наиме, иако га је градио као *дирљив људски лик*, постигао је и „да његова трагична обузетост идејом историје врло често делује неодољиво комично".[33] Мирковић је опет неумољиво закључио да је текст Владана Деснице „у режији Томислава Танхофера добио вид естрадног и монументалистичког позорја".[34] Истовремено, он је речима хвале представио глуму Миливоја Живановића и Виктора Старчића (Штурмфирер Хубер), који су *изнели представу на својим плећима*. За Старчића је чак записао да је „на свој начин педантног и филигранског рада, остварио једну художествену улогу".[35] Посебне комплименте упутио је Марији Црнобори (Вера). Њену глуму су високо оценили и Владимир Стаменковић, рекавши да је „створила један прецизно простудиран и изванредно стилизован лик",[36] али и Ели Финци. Критичар *Политике* и некадашњи управник Југословенског драмског позоришта није, међутим, са задовољством гледао на глумачко постигнуће Виктора Старчића, као ни на досеге неких тумача споредних улога, замерајући им, на *тежњи* „ка симболичној стилизацији у држању и патетичном шаржирању у дикцији, без имало дискретности".[37] За Финција су солидно, чак веома добро, биле уобличене роле Миливоја Живановића и Јоже Рутића (Петар Орљак). За крај сам оставила похвале Слободана Селенића упућене редитељско-глумачком ансамблу. Наглашавајући да је због структуре Десничиног текста пред редитељем и глумцима био заметан задатак Селенић каже:

Нарочито у другом делу глумачка интервенција добија звук најчистијег позоришног виртуозитета, оставља утисак глумачког надметања у савршенству. Ненападни тон сновиђења који по оправданој замисли редитеља благо диференцира први од другог дела [...] – глумци су бриљантно реализовали. Виктор Старчић као Хубер – и утвара замућених обриса и жива реалност једног зверског раздобља, – Миливоје Живановић као Јаков Пећина и Марија Црнобори (Вјера) дају Десничином тексту нови, потпуно самосталан позоришни квалитет – управо оно што тексту недостаје.[38]

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Резимирајући зашто се педесет година по пишчевој смрти бавим делом чија премијера није славно прошла, зашто се, подсећајући на одлазак великог и српског и хрватског писца, осврћем на драму која се у његовом опусу спомиње тек као не нарочито зна-

[31] *Исто*.

[32] V. Stamenković, „Sumnja u intelektualnu akciju." *Književne novine*, 7.

[33] *Исто*.

[34] M. M. [Mirković], „Ljestve Jakovljeve." *Mladost*, 7.

[35] *Исто*.

[36] V. Stamenković, „Sumnja u intelektualnu akciju." *Književne novine*, 7.

[37] Е. Финци, „Интелектуалне распре." *Политика*, 10.

[38] С. Селенић, „Владан Десница: Љествe Јаковљеве." *Борба*, 7.

чајан наслов, скрајнут (с разлогом?), недовољно познат и недовољно проучен нагласила бих да ме је на писање овог чланка највише подстакло уверење да овај заборављени комад заслужује ново сценско читање и ново вредновање. Интригантна прича о (не) слободи и кукавичлуку, о одговорности интелектуалца у проблематичним историјским данима, и те како је актуелна у сваком времену, а не само у ратном, окупационом, у које Десница поставља своје ликове. Наиме, у *Љествама Јаковљевим* реч је о драматичним последицама одлука које се тичу човекове одговорности утемељене у изборима које прави – мотивима који га подстичу да се понаша на одређени начин. Најопштије гледано, то је суочавање са животно важном, људским аршинима мереном, великом и универзалном темом – питањем личне слободе, односно неслободе. Тачније, посреди је сагледавање личне одговорности кроз сучељавање појединчевог моралног интегритета са свешћу о неминовности страдања, што је егзистенцијална ситуација првог реда у којој се, пре или касније, мора наћи сваки човек. Другим речима, Десница се одлучио за позориште својствено трагичком дискурсу, чиме се, на мапи драматуршких трагања, експеримената и ме́на у двадесетом столећу, намерно или не, уписао међу оне писце који, удаљавајући се од *преуских оквира реалистичке психолошке драме*[39] и уврежене тематике грађанске драме, настоје да уобличе комаде који „ће о човеку говорити са озбиљношћу, ауторитетом и универзалношћу трагедије."[40] Јер, како Сартр наводи, позивајући се на Есхилове, Софоклове и Корнејеве комаде, велика трагедија „има за основног покретача људску слободу. [...] Судбина коју видимо у тим трагедијама само је наличје слободе."[41] Премда „Десница не иде од митског ка појединачном, већ од конкретног ка гледаочевој перцепцији која уопштава,[42] премда његове *Љествице Јаковљеве* језички посве одступају од елиптичног идиома за који се Сартр залаже, оне пред гледаоца постављају *сукобе права* „који занимају и узбуђују гледаоца", јер су то „сукоби актуелних права, везани за стварни живот".[43] Због тога се, из данашње перспективе посматрано, Десничино драмско дело показује као поприлично чврсто ослоњено на темељне поетичке одреднице *позоришта ситуација*.

[39] J. Hristić, *Filozof u pozorištu*. 115.

[40] *Исто*.

[41] Ž. P. Sartr, *Za pozorište situacija*. 389.

[42] С. Селенић, „Владан Десница: Љуство Јаковљеве." *Борба*, 7.

[43] Žan Pol Sartr, *Dramski stil*. Prevela Mirjana Miočinović. u: Žan Pol Sartr, *Drame.Tekstovi o pozorištu*. Beograd 1981, 396.

ЛИТЕРАТУРА

Књиге

Bela knjiga – 1984. Priredili Kosta Nikolić, Srđan Cvetković, Đoko Tripković. Beograd: Službeni glasnik, Institut za savremenu istoriju, 2010.

Волк, Петар. *Илузије на Цветном тргу.Југословенско драмско позориште у педесет сезона*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1997

Desnica, Vladan. *Zimsko ljetovanje.Pjesme.Ljestve Jakovljeve*. Zagreb: Prosvjeta, 1974.

Desnica, Vladan. *Proljeća Ivana Galeba.Pronalazak athanatika*. Zagreb: Prosvjeta, 1982.

Марјановић, Петар. *Мала историја српског позоришта.XIII–XXI век*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005.

Sartr, Žan Pol. *Drame.Tekstovi o pozorištu*. Preveli Jovana Barić-Jeremić, Dragana Cvetković, Olga Savić, Dragoslav Andrić, Mirjana Miočinović. Beograd: Nolit, 1981.

Hristić, Jovan. *Studije o drami*. Beograd: Narodna knjiga, 1986.

Чланци у новинама и часописима

Б. [Бешевић], И. [Иванка]. *„Љестве Јаковљеве* Владана Деснице." *Политика* (Београд) 16.2.1961: 11.

M. [Mirković], M. [Milosav]. „Ljestve Jakovljeve." *Mladost* VI. 228 (1961): 7.

Селенић, Слободан. „Владан Десница: Љестве Јаковљеве." *Борба* (Београд) 18.2.1961: 7.

Stamenković, Vladimir. „Sumnja u intelektualnu akciju." *Književne novine* XII. 139 (1961): 7.

Финци, Ели. „Интелектуалне распре." *Политика* (Београд) 18.2.1961: 10.

Горан Гаврић

ЖИВОТ И СМРТ МАРИНЕ АБРАМОВИЋ НА ПОЗОРИШНОЈ СЦЕНИ

Сажетак: Редитељ позоришне представе има веома тежак задатак да представи нечији живот на позоришној сцени, а глумац можда још тежи да све то одглуми. Међутим, када из тог живота треба природно да произађе и смрт, пред редитеља и глумца се поставља практично нерешив проблем. У таквој ситуацији глумац може само да покуша да одглуми смрт, да барем делимично завири и начне је, иако је уопште није искусио. Редитељ Роберт Вилсон и уметница перформанса Марина Абрамовић су се храбро ухватили у коштац са овим проблемом у представи „Живот и смрт Марине Абрамовић", без обзира на то што су одмах на почетку били свесни тога да задатак сигурно неће бити извршен до краја. Заправо, ушли су у читав подухват да би само делимично начели ову крајње комплексну тему.

Кључне речи: Марина Абрамовић, Роберт Вилсон, „Живот и смрт Марине Абрамовић", живот, смрт, перформанс, позориште, смрт глумца

УВОД

Радња позоришне представе описује прошлост, садашњост и будућност у којој се и назире крај. Тај крај може да буде изражен кроз смрт у оном метафоричком смислу, али и кроз стварну смрт лика којег тумачи неки глумац. У представи „Живот и смрт Марине Абрамовић" Роберта Вилсона (Wilson) приказан је живот ове уметнице,[1] али је и предсказана будућност у којој њена смрт

[1] Представа је премијерно изведена 9. јуна 2011. године у позоришту Ловри у Салфорду на Манчестерском међународном фестивалу. У њој поред Марине Абрамовић као главног лика, играју и познати амерички глумац Вилем Дафо (Willem Dafoe), енглески певач Ентони Хегарти (Antony Hegarty, Antony and the Johnsons), Светлана Спајић са својом групом (Мања Николић, Зорана Бантић и Драгана Томић), уметници перформанса Иван Чивић и Аманда Коган и други. Драматург, и уједно веома

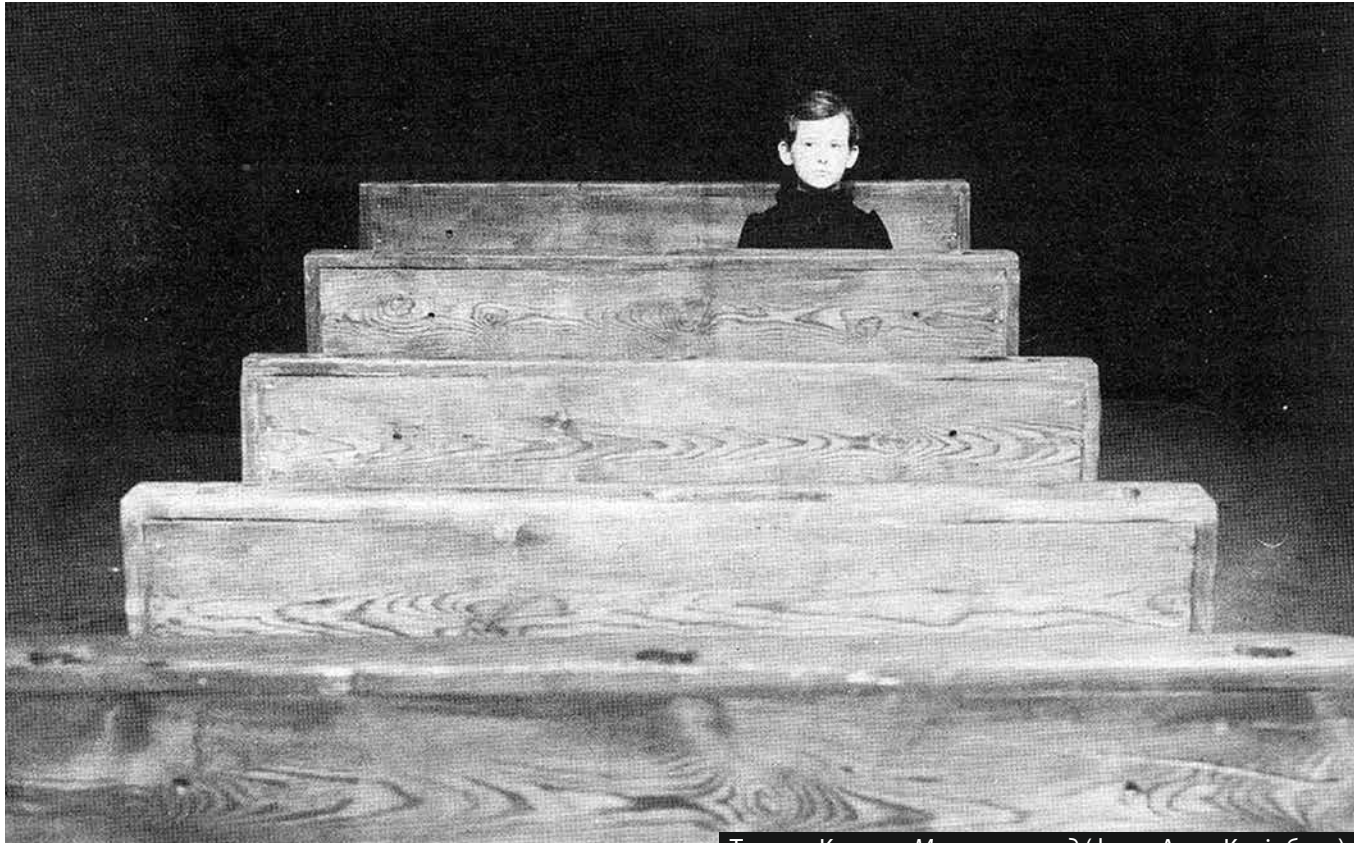
представља крајњу тачку. Иако се Марина и у својим перформансима бави овом темом истражујући непоколебљиво живот и смрт до својих крајњих граница, ова представа на неки начин представља врхунац ток експеримента. Вилсон овде заправо омогућује Марини да спозна смрт без умирања, као што су то уосталом чинили и Тадеуш Кантор (Tadeusz), Хенрик Ибзен (Ibsen), Јержи Гротовски (Jerzy Grotowski) и други велики редитељи. На тај начин се она ослобађа страха од смрти и храбро корача у будућност. Смрт је стога не може изненадити, она је дочекује потпуно спремна и суочава се са њом. Тако Марина на позорници пролази темељне припреме, налик медитацији, како би дошла до краја свог живота. Њени напори су утолико већи што она мора, као и у медитацији, да се ослободи свог ега који је код уметника снажно изражен. Међутим, њен задатак је у неку руку и лакши, јер има велико искуство у перформансу. То јој омогућује да као перформер на позоришној сцени оствари још непосреднији однос са публиком, и да се, како и сама каже описујући шта је то перформанс, између њих преноси енергија. Марина врши опсежне припреме како би се суочила са смрћу на сцени, а будућност и смрт јој не предвиђа неко други већ је она сама уз помоћ редитеља креира. Вилсон тако прави једну ретроспективу њеног живота, од детињства па све до смрти. Он при том не ставља акценат на Маринино дело већ продире у њен живот и показује се као врсни психоаналитичар истражујући њене комплексне односе, пре свега са мајком. Абрамовићева је предложила Вилсону да у представи буде приказана само њена смрт и сахрана, али је овај авангардни редитељ сматрао да је неопходно приказати и живот из којег би она произашла. Стога Вилсон прати ту природну путању која је блиска позоришту, где он хронолошки поставља одређене фазе пренесене из стварног живота и фикционализује смрт као коначни крај. Тако је захваљујући позоришту донекле финиширана идеја коју је Марина због специфичне форме перформанса у сваком изнова реинтерпретирала.

заслужан за структурирање и уобличавање представе, био је Волфганг Винс (Wolfgang Wiens) који је умро већ 2012. године.

СМРТ ГЛУМЦА У ПОЗОРИШТУ

Ако изузмемо стварну смрт глумца на позоришној сцени, што се, нажалост, понекад и дешава, глумац играјући одређене ликове умире много пута.[2] Али, поставља се питање како hâc као гледаоце глумац може да убеди у смрт свог лика ако је већ толико пута умирао на сцени. Зар смрт није коначна те се стога не може ни мултипликовати? И да ли глумац може да одглуми смрт ако је није искусио? Гротовски сматра да је то немогуће, али на почетку семинара одржаног у драмској школи Скара у Шведској ипак даје пример играња смрти: „Не можеш да глумиш смрт као смрт,

[2] Познат је случај француског глумца и драмског писца Молијера (Molière) који је услед проблема са плућном туберкулозом умро 1673. године док је изводио насловну улогу у свом комаду *Уображени болесник (Хипохондар)*; глумица Матилда Паскали (Pascaly) је погинула услед пада када је позоришни радник погрешно руковао жицама током играња дела анђела у представи *Дон Жуан де Марана* 1873. године; Изабел Бонер (Isabel Bonner) је умрла услед срчаног напада на сцени за време представе *Сврачак* 1955. године; Луи Жан Хејт (Louis Jean Heydt) је 1960. године умро од срчаног удара на завршетку првог чина Бостонске продукције представе *Била је мала девојчица*, у којој је глумила и Џејн Фонда (Jane); Џорџ Остроска (George) се 1970. године срушио од срчаног удара на почетку другог чина док је играо главну улогу у *Магбету*; руски глумац Андреј Миронов (Андрей Миронов) 1987. године се срушио на сцени док је изводио главну улогу у *Фигаровој женидби*; пољски глумац Тадеуш Ломницки (Tadeusz Łomnicki) умро је 1992. године од срчаног удара током једне од последњих проба за Шекспировог *Краља Лира* где је играо главну улогу; популарни непалски глумац Бишну Бхакта Фујал (Bishnu Phuyal) умро је 2017. године током представе у позоришту у Катмандуу. *List of Entertainers who Died during a Performance*, Wikipedia. Ово су само неки од глумаца који су умрли на позоришној сцени, и углавном су умрли од срчаног удара. Код нас је 2016. у својој 55. години умро Милорад Мандић Манда док је изводио монолог као Капетан Кука у Установи културе „Вук Караџић". На сличан начин је 1989. године умро и Миодраг Мандић, познат као Љуба Мољац, који је добио излив крви на мозак за време представе *Три мускетара* у Глини у Банији. У извесном смислу, права смрт глумца на позоришној сцени се једино и може сматрати реално одглумљеним умирањем. Јер, смрт се, за разлику од живота, не може спознати све док се не умре. Стога су и смрти глумаца лажне, поготово када они умиру више пута кроз различите ликове. На неки начин, сви ови глумци који су умрли на сцени су благословени јер су имали ту част да одиграју своје улоге живота, улоге које обједињују све претходно одиграно. Они су заправо одглумили оно што је практично немогуће одглумити.



Тадеуш Кантор: *Мртав разред* (фото: Алан Клајнберг)

пошто немаш сазнање о смрти. Једино можеш да одглумиш свој најинтимнији доживљај. На пример, свој доживљај љубави, или свој страх када се суочиш са смрћу или патњом. Или иначе своју психолошку реакцију према некоме ко је мртав, или врсту поређења између себе и мртве особе" (Grotowski 2002: 237). У овом процесу глумац подноси одређену жртву, а то је током целе своје каријере чинила и Марина Абрамовић у својим перформансима. У једној фази она се чак директно излагала смрти, дословно ризикујући свој живот.[3] Као што се Гротовски генерално бавио питањем смрти и како би човек са суровом искреношћу требало да постави себи питање „Како ћу умрети?", тако је и Марина често разматрала идеје о томе на који начин би могла да умре. Тако је размишљала о херојској смрти из часних разлога где би жртвовала свој живот у спашавању човечанства, затим о смрти као чину извођења и на крају о оној природној смрти где би остарила и умрла потпуно свесна и по вољи у седећем положају (Abramović 2003: 33). Хауард Баркер (Howard) мисли да жив човек не може ни приближно тачно речима да опише смрт, као што би то било могуће искусити помоћу умирања. По њему, чак и оно што би се евентуално знало о смрти помоћу мртвих не може да буде спознато кроз комуникацију међу живима (Вид. Barker 2005). Без смрти не би било протока времена, јер не би постојао крај. Били бисмо практично заробљени у вечности, а живот не би имао никакву сврху. У том случају би и позоришне представе постале сувишне због недостатка адекватног материјала и неограничености времена. Овакве

[3] Тако је у перформансу *Ритам 0* (1974, 6 h) у Напуљу Марина поставила упутство у којем пише да публика на њој као објекту може да користи 72 предмета који су постављени на сто, међу којима су били и маказе, ексери, метак и пиштољ. У неком тренутку један човек је напунио пиштољ, уперио га Марини у главу и ставио њене прсте око обарача. Од скоро сигурне смрти успео је да је спаси галериста који је отео пиштољ од „радозналог" посетиоца, а након овог немилог догађаја Марина је одлучила да у својим перформансима не иде више до крајњих граница. Заправо, овде је она била најближе смрти (Вид. Mcevilley 1990: 280).

представе би, додуше, попут неког уметничког експеримента, могле да прате тај специфични образац у недоглед. Али тешко је замислити да би такав сценарио био заиста могућ у пракси. Овако му смрт у позоришту дође као врхунац, *suma summarum* свега што је до тада проживљено, доживљено, заокруживање и завршетак барем једног циклуса. Глумац заправо има ту ретку привилегију да умирући више пута истовремено и живи више живота, за разлику од обичног човека који у животу умире само једном. Ако ништа друго, глумац може барем да делимично спозна који су све то начини умирања.

Међу редитељима који су били заинтригирани и заокупљени овом темом је и Тадеуш Кантор, који је у оквиру свог „Театра смрти" урадио представе као што су *Мртав разред* (1975), *Вјелопоље, Вјелопоље* (1980), *Где је снег од јуче* (1982), *Нека умру уметници* (1984), *Машина љубави и смрти* (1987), *Никада се више нећу вратити* (1988) и *Данас ми је рођендан* (1991). Занимљиво је то да је Кантор у својим каснијим комадима користио сопствени живот као изворни материјал, а преокупације су му биле породица, сећања и смрт (Cioffi 1996: 45). Као и у осталим својим комадима из ове групе, и у *Мртвом разреду* се Кантор бави прелажењем граница између живота и смрти. За разлику од Вилсона у „Животу и смрти Марине Абрамовић", Кантор овде укључује и лутку манекена како би кроз њену у основи неживу природу још више нагласио одсуство живота, односно смрт. И у манифесту „Театар смрти" (1975) Тадеуш Кантор јасно изражава своје дубоко уверење да је могуће изразити живот у уметности само кроз одсуство живота, посредством апела на смрт, кроз појављивања, кроз празнину и недостатак поруке (Kantor 1975). У *Мртвом разреду* су лутке гласници смрти који упадају у земљу живих и средство које користе живи како би истражили земљу мртвих (Вид. Braun 1996: 84). Будући да су лутка и живи глумац овде једнаки и да обоје суочавају публику са појмом смрти, можемо поћи од чињенице да су и глумци попут лутке неживи, односно мртви. Стога се Кантор креће ка смрти на један другачији начин, укључујући елементе смрти од самог почетка и конфронтирајући их са самом смрти. У прилог томе иду и сцене у којима један и више ученика у разреду подижу руке као да нешто желе да кажу, али нема никога да их саслуша. Вилсон се, пак, креће ка смрти коју види као крајњу тачку па у складу с тим и припрема Марину за тај чин. Он такође прави ретроспективу њеног живота и истражује како ће се он одвијати у будућности, и на тај начин снажно наглашава контраст између супротстављених појмова живот и смрт.

Канторови глумци су се већ саобразили са лутака и попут њих су мртви, док главни лик у Вилсоновој представи пролази на сцени кроз различите фазе свог живота које служе као припрема за смрт. Пратећи Кантора тако долазимо до идеје о мртвом глумцу, што подразумева измењено тумачење његове смрти на сцени. Код Кантора су ликови обучени у црну одећу, као да се спремају за своју сахрану. На почетку Вилсонове представе појављују се три глумице обучене у црно које вире из мртвачких сандука, што опет указује на сахрану али и Свето Тројство. Ова сахрана се, за разлику од Канторовог *Мртвог разреда*, односи искључиво на главни лик представе а религијски елементи се појављују као опонент комунистичког усмерења Маринине породице. Канторови остарели ликови имају жељу да се врате у младост, да поново креирају своје авантуре и грехове, празнике и сахране. И Вилсон помоћу Маринине мајке као наратора враћа ову уметницу у њену младост, али је попут психоаналитичара суочава са бројним проблемима и нерешеним односима са својим ближњима. У *Мртвом разреду* глумци у неком тренутку почињу да играју лутке, али и да их покрећу. Тако се барем на моменте глумци и лутке буде из мртвих, неживо постаје живо.[4] Супротно томе, Вилсон не одступа од зацртане путање која започиње од живота и без двоумљења се

[4] И у Ибзеновој чувеној драми *Кад се ми мртви пробудимо* (1899) вајару Рубеку (Rubeck) као модел главног лика његовог ремек-дела „Дан ускрснућа" послужила је Ирена (Irene). Рубек је среће после доста времена и она му говори да је била мртва много година. У неком тренутку она каже: „Када се ми мртви пробудимо и схватимо да никад... никад нисмо ни живели" (Вид. Ibsen 2001). Роберт Вилсон је 1991. године режирао истоимену представу у којој је главна јунакиња Ирена обучена у бело, за разлику од Марине која има црну одећу. Бела боја асоцира на духа и оно иза смрти, док црна директно наговештава смрт ка којој се Абрамовићка одлучно креће.



Роберт Вилсон: *Кад се ми мртви пробудимо* (по Хенрику Ибзену)

заједно са Марином креће ка смрти. Такође, Кантор нас води на путовање између садашњости и прошлости, а Вилсон поред тога укључује и будућност у којој се сажима и смрћу разрешава све оно претходно проживљено.

Утолико више интригира чињеница да је Марина Абрамовић сама тражила од Роберта Вилсона да режира позоришну представу о њеној смрти, јер је познато њено мишљење како уметник перформанса мора да мрзи позориште. Будући да је Марина позната као уметница која стално тражи нове изазове, могли бисмо да закључимо како Вилсонова представа представља још само један у низу. Међутим, сувише би било једноставно на овај начин тумачити тако комплексну целину као што је позоришна представа. Без обзира на све разлике између перформанса и позоришне представе које Марина отворено наглашава, она је дубоко свесна снажног утицаја које позориште има у презентовању великих тема као што су живот и смрт: „Позориште је лажно... Нож није прави, крв није права и емоције нису праве. Перформанс је управо супротан: нож је прави, крв је права и емоције су праве“ (O'Hagan 2010). Чињеница је и да је Марина само у перформансу била јако близу смрти, и да у позоришту не може ни изблиза тако снажно да доживи то искуство. У позоришту практично не постоји ни најмањи ризик, јер ни редитељ нити она ни у једном тренутку не доводи себе у такве ситуације.

Врло је могуће и да је она на крају схватила да су - иако су позориште а самим тим и смрт у њему лажни, а перформанс много ближи смрти – и један и други медијум заправо лажни у случају смрти, јер не постоји сазнање о њој. Ипак, испоставило се да су сва та Маринина искуства мање или више блиске смрти у перформансима, била од непроцењивог значаја за презентовање њене смрти на позоришној сцени. Њени радови су повезани са медитацијом, а ова је опет веома важан сегмент у слојевитим припремама за смрт.[5] Гротовски сматра да јога пружа глумцу одређе-

[5] Индијски гуру Осхо говори о томе да „не само да постоји јака

ну концентрацију, али да је она усмерена изнутра: „Ова концентрација уништава сву експресију; то је унутрашњи сан, равнотежа која се не може изразити: велики одмор који завршава све акције" (Grotowski 2002: 252). С обзиром на то да јога зауставља животне процесе као што су мисао, дисање и ејакулација, она је усмерена на свесну смрт која и јесте Маринин циљ и у којем проналази пуноћу и испуњење. Међутим, управо ове ствари по Гротовском нису за глумца. Вилсон, пак, користи неке од ових елемената приликом развијања техника и рада са својим глумцима. Он, на пример, тражи од глумаца да рачунају док се крећу током вежби у којима доспевају у одређено стање транса, и по њему се на тај начин постиже одређена сигурност у корачању. Такође, тај постигнути ритам битан је за целокупно усклађивање времена током извођења представе (Вид. Shevtsova 2007: 57).

МАРИНИНИ ПРОШЛОСТ И САДАШЊОСТ И ВИЛСОНОВО ДЕШИФРОВАЊЕ ЊЕНЕ БУДУЋНОСТИ

Представа „Живот и смрт Марине Абрамовић", као што и сам наслов говори, бави се веома комплексним темама које мора да прати и одговарајућа фабула. На позоришној сцени је ограничена могућност приказивања истовремених збивања, за разлику од филма, а нарочито књижевности. Такође, проблем који се јавља у позоришту односи се на премештање сектора времена, односно приказивање ранијих после каснијих догађаја (Вид. Mukaržovski 1987: 316). Вилсон се у представи „Живот и смрт Марине Абрамовић" одмах на почетку ухватио у коштац са овим проблемом. Наиме, у првој сцени је приказана, односно наговештава се Маринина смрт посредством њене сахране. Међутим, ту се не појављује један сандук већ три црна мртвачка сандука са три женска тела обучена у црно са прекрштеним рукама, од којих је једно Маринино. Интересантно је то да је Абрамовићева замислила да када стварно умре, на њеној сахрани буду три мртвачка сандука, вероватно у сврхе сејања конфузије и мистерије. Тако нико не би знао шта се дешава са телом које је она упослила као свој примарни медијум.[6] Артур Данто (Arthur), рецимо, разматра питање замене тела перформера са телом другога: „То је изванредно премештање, и нужно ако перформансе треба сачувати" (Danto 2010: 30). Ипак, оваква ситуација је специфичнија за позоришне представе него за перформансе, у којима перформер износи скоро увек сам своју улогу до краја. С друге стране, у Вилсоновој представи су чак и неки мушки ликови укључени у неку врсту замене са главним ликом. И сама Абрамовићева у једном тренутку скида маску са свог лица, чиме разбија јединство између лица и маске који сада нису више једно. Ликови у представи који су обучени у црне костиме имају бело офарбана лица, као и у црно обучена Марина када скида маску идентичну њеном лицу.

Након ове сцене Вилсон нас полако враћа у Маринин живот, да би на крају поентирао њеном смрћу. У овој почетној сцени приказана су и три црна добермана која њушкају около разасуте црвене кости.[7] Када је реч о драмском времену, редитељ овде

повезаност између медитације и смрти већ су њих двоје скоро једно исто, само два начина гледања на једно исто искуство. Смрт те одваја од твог тела, твог ума, од свега што ниси ти. Али, то те одваја против твоје воље. Ти се одупиреш, не желиш да се одвојиш, ти ниси вољан, ниси у стању опуштености" (Osho 1990: 57).

[6] Занимљиво је то да Марина своју сахрану види уједно и као свој последњи перформанс. На ову идеју је дошла након што је присуствовала сахрани Сузан Зонтаг (Susan Sontag) крајем 2004. године. Према тој идеји постојале би „Три Марине" – њено тело и два лажна, од којих би свако било сахрањено у градовима у којима је највише живела – Београд, Амстердам и Њујорк. Такође, свако тело би представљало један аспект њене личности. На сахрани би певао Ентони Хегарти који игра са Марином у Вилсоновој представи (Вид. Vestkot 2013).

[7] Занимљиво је то да се и у Ибзеновој драми *Кад се ми мртви пробудимо* помињу пси који гутају велике кости. На Венецијанском бијеналу 1997. године, на којем је добила Златног лава за најбољег уметника, Абрамовићева је извела перформанс *Балкански барок*. Овде је она била окружена са 1500 килограма свежих говеђих костију, које је чистила дезинфекционим средством док је певала. Кости су биле прекривене крвљу а смрад је испунио галерију. Иза ње су била три екрана, два са сликама њених родитеља који су се борили за уједињење Југославије, а трећи је приказивао саму уметницу у белом лабораторијском мантилу док објашњава како су се Балканци ослободили пацова окрећући се једни против других. Ово је био њен покушај да се носи са животом који је живела под комунизмом и скорашњим Балканским



Роберт Вилсон: *Живот и смрт Марине АБрамовић*, сцена са почетка представе

користи његову карактеристику да се садашњост стално креће према будућности. Садашњост се гледаоцима предочава у оним тренуцима када посматрају збивања на позоришној сцени, тако да се она практично понавља и у будућности. Тако до самог краја представе имамо садашњост која поништава будућност, а тек сам завршетак окончава овај процес остављајући гледаоцима да сами замисле како би у будућности могли да се одвијају догађаји. Марина Абрамовић управо наглашава важност тог садашњег тренутка: „Отвори простор и управо тај тренутак овде и сада, ничега, не постоји будућност и не постоји прошлост. На тај начин можеш да проширис вечност. Реч је о томе бити присутан" (Biesenbach 2010: 211).[8] Чак и смрт не означава крај јер постоји нешто и иза ње, а поред тога и Маринина смрт је само једна у мору безброј смрти на позоришној сцени. Вилсон вешто надомешћује недостатке позоришта и то што је драмско време једносмерно под утицајем чврсте повезаности времена збивања с временом субјекта-посматрача, на тај начин што прави релацију смрт-живот-смрт (Уп. Mukaržovski 1987: 319). На почетку је презентована смрт која хронолошки и по природи ствари следи на крају, а затим живот којим би требало да започне радња. За разлику од филма, где је повратак дат у слободном одвијању времена и где су овакви флешбекови сасвим уобичајени, у Вилсоновој представи ово транспоновање од Маринине смрти ка њеном животу може да се протумачи и као васкрсавање мртве особе. У том случају, Вилсон разбија хришћанску идеју о Христовом васкрсавању укључујући након

ратом, као и коментар на етничко чишћење (Scott 2007: 115).

[8] У источним културама измењена стања ума су често ствар образовања и телесне праксе. Суфи плесачи, на пример, окрећу се у концентричним круговима, повећавајући брзину спољашњих кругова све док они у унутрашњим круговима не падну у транс. Они играју са оштрим мачевима у веома ограниченом простору тако да би сваки погрешан покрет могао да проузрокује нечију смрт. За њих не постоји прошлост или будућност, само садашњост која је као трамполина са које можеш да начиниш ментални скок у другачије стање свести (Abramović 2009: ix).

тога и смрт.[9]

Истовремено, он ставља посебан акценат на смрт јер централно место заузима човек и његова смртност. Тело постаје означитељ те смртности и медијум путем којег смрт добија своје делимичне обрисе. У перформансу је тело главни уметников медијум помоћу којег он изражава своје идеје, и то овој форми изражавања даје већу непосредност и непредвидљивост у односу на позориште. Данто прави разлику између галерије и позоришта као простора у којима перформер може да се изражава. Он истиче и да је Марина Абрамовић изабрала да махом изводи своје перформансе у галеријском и музејском простору: „Употреба музеја, пре него позоришта, као њеног перформансног простора за ова често напорна одигравања наглашавала је да су перформери видели себе као визуелне уметнике чије је природно место била галеријска поставка, која поставља спонтану сродност између људског тела и конвенционалнијег уметничког дела" (Danto 2010: 30). Ипак, за Марину је процес увек био важнији него резултат, а перформанс битнији од објекта (Вид. Рејић 1998: 14). А Вилсон, који је по образовању архитекта, сматра да позоришна публика треба да гледа представе на специфичан начин: „Идите као што бисте ишли у музеј, као што бисте гледали слику... Само уживајте у сценографији, архитектонским уређењима, музици, осећањима која све то евоцира. Слушајте слике" (Shyer 1989).

У представи „Живот и смрт Марине Абрамовић" глумци су често обучени у војничке униформе, које алудирају на Маринину породицу. Отац Војо је био генерал а мајка Даница потпуковник у резерви, и обоје су учествовали у Другом светском рату. Марина Абрамовић и Вилем Дафо такође у неким сценама носе партизанску униформу. Марина повремено игра и своју мајку, а Дафо је практично у улози наратора. У једној сцени партизани круже машући белим заставама, док у средини жена обучена у народну ношњу пева народну изворну песму, потом са леве стране видимо Вилема Дафоа са мегафоном и Марину издигнуту са десне стране такође са белом заставом.[10] Абрамовићева као да жели да се ослободи те комунистичке прошлости, али је Вилсон управо суочава са проблемима и непријатним искуствима из њене прошлости вршећи неку врсту психоаналитичког истраживања и продирући дубоко у њено детињство и младост. И раније је Марина у својим перформансима покушавала да се на неки начин ослободи те своје прошлости. У перформансу *Ритам 5* (1974), који је извела у дворишту СКЦ-а у оквиру III Априлских сусрета, она је направила огромну звезду петокраку на поду, полила бензином и запалила је. Након што је ритуалистички бацила у ватру своју косу и нокте, ускочила је преко ватре у центар петокраке и легла. После неког времена је изгубила свест због недостатка кисеоника, а спасили су је гледаоци који су срећом приметили да нешто није у реду (Вид. Scott 2007: 106).[11] Говорећи о свом детињству, Абрамовићева је истицала како је као мала девојчица била између строге православне религије и комунизма. Брат њене баке, која ју је као малу водила у цркву, био је патријарх Српске православне цркве Варнава, иначе велики противник комунизма.[12]

У неким њеним радовима су присутни и елементи религије, што се може објаснити овим раним утицајима из најближег окружења. У перформансу *Позитивна нула* (1983) појављују се Рафаелови анђели загледани у мегалитску Пијету, односно Маринин бивши уметнички и животни партнер Улај као мртав

[9] Разматрајући Маринин перформанс у MOMA-и *Уметник је присутан* (2010), Артур Данто закључује да присуство скоро припада дискурсу икона: „Теоретичари у Источној Европи су говорили о мистичном присуству свеца у икони. Уметници нису свеци, али свакако има смисла да питање њиховог присуства у перформансу има барем резонанцу у метафизици уметности" (Danto 2010: 29-30).

[10] Марина је, будући да повремено током представе и она пева, имала веома тежак задатак да научи певање. Стога је морала да интензивно иде на часове.

[11] И у овом перформансу, као и у раније поменутом *Ритму 0*, Марина је била веома близу смрти. То је била прекретница за њу: „Тада сам схватила да би субјект мог рада требало да буду ограничења тела. Ја бих користила перформанс да гурнем своја ментална и физичка ограничења изван тела" (Abramović 1998: 15). У перформансу *Lips of Thomas* (1975) Марина је жилетом на свом стомаку изрезала петокраку (Scott 2007: 108).

[12] Варнава је умро у 57. години живота током Конкордатске кризе, а међу поборницима теорије завере постоји мишљење да је отрован због непомирљивог става према конкордату.



Марина Абрамовић и Вилем Дафо са партизанима у војничким униформама и са белим заставама у рукама

Бог који лежи непомично у њеном крилу (Mcevilley 1990: 281). У једној сцени Вилем Дафо држи пиштољ прислоњен на своју слепоочницу, чиме се директно алудира на *Ритам 0* и тренутак када је Марини један посетилац прислонио пиштољ на главу. То је тренутак када је она била и најближе смрти, али у Вилсоновој представи има суицидно обележје с обзиром на то да је Дафо сам себи прислонио пиштољ на главу.[13] Како је он у већем делу представе у улози наратора који приповеда о Маринином животу, овај чин се може протумачити и као један вид немоћи и отпора главне јунакиње у односу на одређене животне околности. У истој сцени брадати старац хода иза Дафоа са пиштољем прислоњеним на своју главу који седи са десне стране, и Марине у седећем положају са леве. У позадини се испред старца као у слоумошну кречу остали ликови од којих се већина појављује као сенка, и уз велико бело платно иза добија се утисак позоришта сенки. Старац и ови ликови, као и Марина и Дафо у првом плану који су обучени у партизанске униформе се доста времена уопште не крећу, као да су потпуно замрзнути. Оно што је карактеристично и за друге Вилсонове представе јесте бело платно у позадини, али и ликови који се успорено крећу на

[13] Треба напоменути да је у перформансу *Ритам 0* Абрамовићева сама иницирала њено повређивање разним оштрим предметима и евентуалну смрт на тај начин што је пре његовог извођења потписала своју сагласност, тако да у извесној мери укључује елементе суицида. У комадима Хенрика Ибзена *Катилина* (1850), *Претенденти на престо* (1863), *Цезар и Галилејци* (1873), *Авети* (1881) и *Кад се ми мртви пробудимо* (1900) смрт као опција и коначни крај је представљена у умовима главних ликова кроз централне делове догађаја који се развијају – иако се њихове смрти не могу заиста назвати самоубиствима. С друге стране, неки други познати Ибзенови ликови су проузроковали своје смрти директније. То је случај са Хјордис у *Ратницима на Хелголанду* (1858), која је завршила свој живот бацивши се у океан након што је прво убила свог драгог Сигурда погодивши га стрелом. Затим Хедвиг у *Дивљој патки* (1884), Розмер и Ребека у *Ромерсхолму* (1886) и Хеда Габлер у истоименом комаду из 1890. године такође су извршили самоубиство из различитих мотива (Ystad 1999).



Старац и Вилем Дафо са пиштољем прислоњеним на слепоочницу

лево или десно и излазе са позорнице. То је у ствари та сликовност којој Вилсон придаје значај као неко ко познаје и сликарство, и која оживљава поред архитектонског уређења у простору и времену. Овде, као и у другим Вилсоновим представама кључни елемената је серијско понављање у његовој визуелној граматици, што он постиже пре свега са ликовима који се успорено крећу у одређеном ритму и правцу или стоје (Уп. Holmberg 1996: 87). Појављивање старца може да се односи на Маринино одрастање са баком и деком, јер ју је отац напустио док је била мала. Такође, у истој сцени девојка у секси вешу која подиже ноге на горе може да алудира на Маринино ослобађање од строгих правила у породици, с обзиром на то да јој је строга мајка као тинејџерки бранила да се виђа са момцима.[14] Када су једном приликом њеној мајци јавили да она виси гола у музеју, по повратку кући ју је гађала тешком кристалном пепељаром вичући: „Ја сам ти дала живот и сада ћу ти га одузети" (Abramović 2004: 111).

У једном делу представе Вилсон се надовезује на сам почетак када су била приказана три тела у црним мртвачким сандуцима, тако што се око Марине која лежи на издигнутом лежају појављују три мушке фигуре у црним костимима. Ове фигуре су постављене на високе танке стубове и због костима асоцирају на птице. Занимљиво је да нису у питању бели костими који би означавали анђеле, већ црни као симболи смрти. Дакле, смрт као да лебди у ваздуху а душа није напустила тело. Вилем Дафо при том на коленима пузи испред Марине и ових фигура приповедајући о њеном животу, а у једном моменту се налази испод

[14] У *Размени улога* (1975) Абрамовићева је размењивала места са проституткама из улице „црвених фењера" у Амстердаму. Свака је била „професионалка" за исти временски период; свака је изводила акцију у замену за новац. За период од четири сата, оне су изводиле алтер его оних других; уметница је седела у излогу у улици „црвених фењера" док је проститутка присуствовала отварању галерије. Оне су поделиле уметничку накнаду од 300 долара. Иако је размена могла да покрене питања родних улога и контроле, по Марини је перформанс био о спектаклу, моћи и трговини (Scott 2007: 108).



Вилем Дафо са рукописима који алудирају на Маринине дневнике и њен живот

ње и наставља да то и даље чини. Вилсон исто тако у представи умањује и умножава одређене објекте. Тако Марина испред кревета наслоњеног на зид одсечним покретом леве руке даје знак мушкој особи у маслинасто зеленој одећи да се одмакне од кревета. У следећој сцени се појављује седам особа идентично обучених које вуку креветиће. Они су попут играчака тако да указују на Маринино детињство и игру, али и на раслојавање њене личности као последице бројних траума. У представи се појављују и змије које је Марина укључивала у своје перформансе, као на пример у *Змајевим главама* (1993).[15] И други предмети из Абрамовићевиних перформанса су укључени у Вилсонову представу, а занимљиво је то да гомиле папира и канцеларијска столица међу којима се Дафо креће алудирају на Вилсоново потраживање од Марине њених списа, дневника и видеа који су му помогли да уобличи идеју о животу ове познате уметнице.

[15] У првом извођењу овог перформанса Марина је седела у црвеној столици окружена великим кругом леда. Пет великих, гладних питона били су постављени на њеном телу и пуштени да прате њене енергетске линије. Абрамовићка је остала непокретна без обзира на кретања змија (Scott 2007: 114).

У ПОТРАЗИ ЗА СМРЋУ

Марина Абрамовић уз помоћ Роберта Вилсона трагалачки и бескомпромисно корача ка смрти. За разлику од неких других позоришних глумаца који на позоришној сцени одглуме своју смрт а да нису прошли кроз све фазе свог живота, у Вилсоновој представи је темељно извршен биографски поступак у којем су психоаналитички истражене најдубље поре Маринино живота. Вилсону је у великој мери помогло и огромно Абрамовићевино искуство у перформансима, као и њено приближавање смрти и ходање по ивици живота. Вилсон се ипак више држао позоришних правила када је режирао представу „Живот и смрт Марине Абрамовић", будући да је акценат ставио на

Маринин живот а не њено дело. Из тога је природно и произашла њена коначна смрт на сцени. Иако се у перформансу, за разлику од позоришта, прелазе одређене границе наношењем повреда и ризиковањем живота у одређеној мери, Хауард Баркер верује у моћ позоришта да увери гледаоце у истинитост презентованог садржаја: „Како је позориште суштинско за идеју живота, не може се покренути стварајући имитацију живота" (Barker 2005: 6). Станиславски је, пак, веровао у представу као имитацију живота у континуитету, и то је захтевало да сваки елеменат сценске реалности буде потчињен ненарушеној, неисеченој целини (White 2014: 49). Вилсон је редитељ који је познат по томе што се хвата у коштац са веома сложеним и осетљивим темама, и за њега ограничења које поставља одређени медијум не представљају проблем. Он је у представи „Живот и смрт Марине Абрамовић" имао тежак задатак да представи сâм живот Марине Абрамовић, да га такорећи оголи. У овом пројекту је стога постојала опасност да у већој или мањој мери то буде имитација њеног живота, без обзира на различите ставове позоришних стручњака по овом питању. Вилсон је морао све време да размишља у којој мери да сценску реалност приближи свакодневној реалности, и обратно, да је од ње удаљи.

Граница између живота и смрти је у перформансу тања него у позоришту, а перформер се за разлику од глумца поиграва са самом смрћу. Он јој се може доста приближити, али је опет далеко од ње. Марина је у перформансима наносила себи повреде, а у неким тренуцима је била чак и јако близу смрти. У једном делу представе Ентони Хегарти пева баш о овом аспекту њене личности: „Бог осуђује оне који повређују друге, Али шта он мисли о жени која наноси себи бол? Ко јадикује и лије сузе на својој коси кида своје удове?, Изударана и изгладнела, Да ли Бог воли или презире њу?" (Kok 2012: 15). Марина може да се посматра и као свештеник јер је њено тело самовољно жртва у процесу самоповређивања. Такође, она на неки начин преузима улогу свеца или Бога који је поштован и њено дело постаје манифестација њеног божанства (Уп. Padgett 2011: 41). Овде опет долазимо до уметникове субјективности, чак и када се ради о вери и самом Богу. Ралф Ремшарт (Remschardt) управо сматра да „сви перформанси, а нарочито раније поменути Маринин *Ритам 0*, остају неизоставно на одређеним 'субјективним конструкцијама'" (Remschardt 2016: 59). Абрамовићева у случају преузимања улоге Бога у перформансу није више смртно биће, па тако и не може бити презрена за наношење повреда на свом телу јер њено тело тада више није смртно и рањиво. Али, такво становиште произлази искључиво из њене субјективности и снажног уметничког нагона као велике уметнице.

У Вилсоновој представи имамо објективније сагледавање проблема самоповређивања, те стога и преиспитивање таквог једног чина и могућност да буде презрена од стране Бога. Абрамовићева наноси свом телу бол као начин испитивања појмова субјективности, објективности и искуства отеловљења (Brie, Daggers и др. 2009: 114). Ентони у представи помиње и Маринин гроб, али и немогућност да се кроз очи види било шта осим сете: „...Хорор мог маникираног гроба, Испричаћу ти причу, Смрвити је кроз моје око, Здробити је кроз моје бело око, Ја ћу плакати, Али ћу користити твоје очи, Плакаћу кроз твоје очи" (Kok 2012: 15). Карл Густав Јунг (Carl) у другој проповеди књиге „Седам проповеди мртвима" помиње како су се мртви вратили из Јерусалима не пронашавши ништа што су тражили: „У ноћи су мртви стајали уза зид и плакали: Имали бисмо знање Бога. Где је Бог? Да ли је Бог мртав? (Јунг 2002: 37). Видимо да се у представи разматра постојање Бога, то јест за њим се очајнички жуди и трага. Отуда се и оно претходно питање које се односи на то да ли Бог воли или презире Марину може наново преиспитати, јер ако Бог још није пронађен он је не може ни волети нити презирати. Постоји тврдња да је губитак Бога најмањи од свих губитака јер никада и није постојало ишта што би могло да се изгуби, односно он није стваран као човек већ се у њега и његово постојање верује (Вид. Francis 2017: 121). Кантор је умро за време завршних проба за представу *Данас ми је рођендан* (1991), и како је продукција обилазила свет након његове смрти истицана је празна столица на сцени, на којој је редитељ увек седео и на пробама и у представа-



Дафо клечи на коленима испод Марине која је издигнута у лежећем положају

ма (Carlson 2003: 105). Ова столица је заправо представљала Кантора након његове смрти, а пуштан је и његов глас на прагу између простора Реалности и простора Илузије (Вид. Kantor 1993: 376).[16]

У завршној сцени представе „Живот и смрт Марине Абрамовић" Марину су са стране притиснуле две жене, а на самом крају се појављује триптих са црним вранама које лете на небу. И на Ван Гоговој (Vincent van Gogh) слици *Житно поље са вранама* (1890) приказане су на небу црне вране које лете, и оне персонификују неискрену љубав, односно недостатак љубави. Такође, пиштољ којим је током сликања ове слике Винсент махао како би растерао птице злослутнице, наговестио је крај његовог овоземаљског живота када је њиме извршио самоубиство. На овој слици три пута која не воде никуда, наговештавају Свето Тројство и Ван Гогову наду да ће мир пронаћи са оне друге стране. Вилсон је у завршној сцени користио форму триптиха, и као и у почетној сцени, и овде наговестио Свето Тројство. И Марина Абрамовић је истицала недостатак љубави у породици, а ту њену жудњу да буде вољена акцентовао је и Вилсон у представи. На који начин ће Марина Абрамовић умрети и да ли ће се њена стварна смрт барем делимично поклопити са оном фиктивном на позорници? Смрт ће можда разрешити у одређеној мери недоумицу и показати колико је заправо Марина била успешна у имитацији живота, или у његовом огољавању на позоришној сцени. С друге стране, своју сахрану је она већ испланирала и описала детаљно како ће изгледати. Да ли ће као Кантор седети на празној столици у првом реду међу публиком, као неми сведок своје сахране?[17]

[16] Марвин Карлсон (Carlson) сматра да ово упућује на смртност тела на позорници и иза уметности (Вид. Carlson 2003). И сам Кантор је био мишљења како смрт може да поприми обличје објекта без слике или „l'objet trouvé-a" (Miklaszewski 2005: 37).

[17] Занимљива је и драматуршка анализа сахране (Вид. Turner and Edgley 2009).

БИБЛИОГРАФИЈА

Abramović, Marina, *Student Body: Workshops, 1979-2003: Performances, 1993-2003*, Charta, Art Books, Milano, 2003.

Abramović, Marina, *Artist Body Performances 1969-1998*, Edizioni Charta, Milan, 1998.

Abramović, Marina, *The Biography of Biographies*, Edizioni Charta, Milan, 2004.

Abramović, Marina, предговор у: Colette Conros, *Theatre and the Body*, Palgrave Macmillan, London, 2009.

Barker, Howard, *Death, The One and the Art of Theatre*, Routledge, London and New York, 2005.

Biesenbach, Klaus (ed.), *Marina Abramović: The Artist is Present*, The Museum of Modern Art, New York, 2010.

Braun, Kazimierz, *A History of Polish Theater, 1939-1989: Spheres of Captivity and Freedom*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, 1996.

Brie, Steve, Daggers, Jenny and Torevell, David (eds.), *Sacred Space: Interdisciplinary Perspectives within Contemporary Contexts*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2009.

Carlson, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan, 2003.

Cioffi, Kathleen M., *Alternative Theatre in Poland, 1954-1989*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996.

Danto, Arthur, C., „Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović", у: Klaus Biesenbach (ed.), *Marina Abramović: The Artist is Present*, 29-36, The Museum of Modern Art, New York, 2010.

Francis, Philip S., *When Art Disrupts Religion: Aesthetic Experience and the Evangelical Mind*, Oxford University Press, Oxford, 2017.

Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, ed. Eugenio Barba, pref. Peter Brook, Routledge, A Theatre Arts Book, New York, 2002.

Holmberg, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

Ibsen, Henrik, *Kad se mi mrtvi probudimo*, Adamić, Rijeka, 2001.

Јунг, Карл Г. *Седам проповеди мртвима*, Просвета, Ниш, 2002.

Kantor, Tadeusz, *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*, ed. and trans. Michael Kobialka, University of California Press, Oakland, California, 1993.

Kantor, Tadeusz, *The Theatre of Death (manifesto)*, Biblioteka Galerii Foksal, Warszawa, 1975.

Kok, Lonneke (ed.), *The Life and Death of Marina Abramović*, Holland Festival, 2012.

List of Entertainers who Died during a Performance, Wikipedia, https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiX6uz2qqLWAhXKBZoKHSF0BW0QFggnMAA&url=https%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2Fwiki%2FList_of_entertainers_who_died_during_a_performance&usg=AFQjCNG9CeoLd9o69pdsl9gjQcRrmIzNzg

Mcevilley, Thomas, „Marina Abramović/Ulay, Ulay/Marina Abramović", Polja, 1990.

Miklaszewski, Krzysztof, *Encounters with Tadeusz Kantor*, ed. and trans. George Hyde, Routledge, London and New York, 2005.

Mukaržovski, Jan, „Vreme u filmu", Filmske sveske, 316-321, 1987.

O'Hagan, Sean, „Interview: Marina Abramović", The Guardian, 2010.

Osho, *Smrt: najveća izmišljotina*, Sutomore, 1990.

Padgett, Alan G., *As Christ Submits to the Church: A Biblical Understanding of Leadership and Mutual Submission*, Ada Township, Michigan, 2011.

Pejić, Bojana, *Marina Abramović: Artist Body, 1969-1997*, Art Books International Ltd, London, 1998.

Remshardt, Ralf, *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance*, Southern Illinois University Press, Carbondale, Illinois, 2016.

Scott, Sue, „Marina Abramović: Between Life and Death", у: Eleanor Heartney, Helaine Posner, Nancy Princenthal and Sue Scott, *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art*, 100-115, Prestel, Munich, 2007.

Shevtsova, Maria, *Robert Wilson*, Routledge, New York, 2007.

Shyer, Laurence, *Robert Wilson and his Collaborators*, Theatre Communications Group, New York, 1989.

Turner, Ronny E. and Edgley, Charles, „Death as Theater: A Dramaturgical Analysis of the American Funeral", y: Dennis Brissett and Charles Edgley (eds.), *Life as Theater: A Dramaturgical Sourcebook*, 285-297, 2009.

Vestkot, Džejms, *Kad Marina Abramović umre*, Plavi jahač, Beograd, 2013.

White, R. Andrew, *The Routledge Companion to Stanislavsky*, Routledge, New York, 2014.

Ytad, Vigdis, „Suicides in Ibsen's Plays", Norwegian journal Suicidologi, no. 2, 1999.

Милан Новаковић

ПУТЕМ ТРАДИЦИОНАЛНОГ ПОЗОРИШТА

Путујуће трупе у Индији

САЖЕТАК: Имајући јединствену прилику да присуствује интернационалној театролошкој конференцији (XIII International Conference of Indian Society for Theater Research) која се бавила проблемима путујућих позориштима (Travelling performance and theatre cultures: assessing the praxis, paradigms and perspectives), аутор овог рада жели ширем кругу читалаца да представи сазнања која је том приликом открио, а која се тичу путујућих трупа у Индији. Информације које рад доноси, аутор износи из белешки које је писао током конференције, разговора са истраживачима и глумцима, али користи и податке из књиге сажетака коју је објавио организатор конференције.

Кључне речи: путујуће позориште, Индија, Јатра, Чау, Асам, Бавали

Последњих година (барем колико моје памћење досеже), кад год се помене Позориште, говори се о његовој важности за идентитет народа, културу, историју. Премда сваки тај помен звучи као последњи вапај за спас од очигледног сурзавања културе, Позориште, ипак, успева да опстане и настави (само)одбрану. Та одбрана нас чува од тога да заборавимо ко смо, шта смо и одакле смо. Та одбрана је нама, посленицима Позоришта, врховни задатак.

Током јануара и фебруара 2017. године боравио сам у Индији. У тој далекој Азијској земљи, постојбини чувеног катакали позоришта, био сам сведок једне праве борбе за очување Позоришта, и то оног у изворном облику. Као што нема народа без његове историје, исто тако нема модерног Позоришта без његових првих облика везаних за ритуале. Желећи да подстакне истраживање о различитим формама традиционалног индијског позоришта, Универзитет у Алигарху (Aligarh Muslim University, Aligarh, UP, India) организовао је интернационалну конференцију посвећену путујућим позориштима у Индији.



Осим што је број приспелих радова за конференцију био импозантан, фасцинира сазнање да су се проблемима путујућих трупа, „изумирањем“ појединих облика народног позоришта, односима мушкараца и жена унутар трупе, те маркетингом и начином пословања путујућег театра, као и многим другим темама, осим театролога, бавили студенти и професори којима Позориште није део професије, али јесте део наслеђа, део који креира њихов индентитет као припадника једног народа, али и идентитет личности. Тако сам присуствовао надахнутим презентацијама студената енглеског језика и књижевности, професора социологије, психологије, математике, који су велику количину свог времена посветили истраживању и праћењу рада одређене путујуће трупе и проблемима унутар ње. На који начин се глумци припремају за улогу; како се одржавају костими; да ли је путујуће позориште исплативо; које се теме обрађују; како сачувати традицију; само су нека од питања којима су се бавили истраживачи. Из њихових одговора успео сам да добијем сазнање о огромном броју постојећих путујућих позоришта која негују различите облике традиционалног театра, који се махом састоји од песме, игре и просте драмске радње која често има религијски карактер, а све то зарад доброг расположења и забаве. Иако се многе од ових трупа налазе у тешкој финансијској ситуацији, јер наступају сезонски, селећи се од места до места, Република Индија улаже средства како би сачувала ове трупе, које често своје умеће преносе породично, с колена на колено. Промоција овог вида Позоришта кроз туризам, али и увођење савремених тема у традиционални облик позоришта, неки су од видова борбе за опстанак путујућих група. (Напомињем да „класична“ позоришта у Индији функционишу независно од путујућих трупа, негујући савремен поглед на позоришну уметност, који се, ипак, доста разликује од западњачког, но, та релација изискује подробну анализу и свакако другу прилику).

Потреба огромног броја истраживача да се баве

питањима путујућег позоришта и та духовна повезаност са оним што носи традиција, постаје јасна током гледања представе традиционалног Чау (CHAU) театра. Чау је форма традиционалног театра из Бенгала, која се обично изводи напољу, док су извођачи окружени публиком. Живописни костими, где доминира огроман полукружни део изнад главе, плес комбинован са изазовним акробатским елементима и музика коју музичар ствара гласом и перкусијама (dhol или tabla) чине елементе којима извођачи, без речи, представљују кратке призоре из *Рамајане*, *Махабхарате* или свакодневног живота. Оно што оставља најјачи утисак, поред мајсторског умећа извођача међу којима неки имају и више од шездесет година, јесте однос са публиком, тј начин на који публика прихвата извођаче. Тај живи однос публике и глумца, тај тренутак размене енергије и мисли, ономе ко присуствује том чину несумњиво учвршћује раније знану тврдњу да Позориште никада неће престати да постоји.

Окружен људима који су екстатично навијали и бодрили глумце на сцени, брзином коју само мисао може да досегне, вратио сам се у Србију. Запитао сам себе где је све оно на чему су изграђени наши национални театри? Да ли се, осим књига које стоје на полицама библиотека, игде расправља о животу путујућих позоришта у Срба? Сетих се да је актуелна ситуација у култури навела велики број глумаца да оснују своје, независне трупе, те да их потом називају путујућим позориштима. Путујућа позоришта о којима сам слушао у Индији немају своје место (зграду) у којој могу да одржавају пробе, њихов сценски, али и свакодневни живот, зависи од временских прилика, њихово знање се усмено преноси са генерације на генерацију. Да ли новонастала путујућа позоришта у Србији функционишу на овакав начин? Они који у великој мери деле судбину путујућих трупа из Индије јесу чланови тзв. салашког позоришта које током лета изводи представе по војвођанским селима. (*Овај мали /не и безначајан/ помен салашког позоришта, израз је молбе свима онима који читају ове редове да не забораве да тај вид позоришта и даље постоји.*)

Иако су се истраживачи бавили разним облицима традиционалног позоришта у Индији, као и многобројним путујућим трупама, овом приликом издвојићемо само оне које су биле најчешће помињане, а које су вероватно и најзначајније.

ЂАТРА

Ђатра (*Jatra*) је форма традиционалног позоришта која се изводи на територији Бенгали говорног подручја у Индији, који обухвата западни Бенгал, Бихар, Асам, Орису и Трипуру. Сама реч Ђатра (Jatra/Yatra) има санскритски корен *уа*, што значи ићи, кретати се. Тако са једне стране постоје веровања да је ова форма настала из ритуалних церемонија које су се изводиле пре почетка неког пута. Друго веровање каже да се Ђатра развила из ритуалних процесија које су изводили посвећеници религије. Оно што се данас сматра тачним, јесте да је Ђатра настала у 16. веку (око 1508) када је забележена прва представа под вођством Шри Чаитања (Sri Chaitanya) из Бакти покрета. Записано је да он је том приликом изводио плес праћен песмама посвећеним богу Кришни. Он је облачио различите костиме како би представио Раду и Рукмили, Кришнине жене. Деценијама, овај облик се развијао али је под најездом националних покрета губио свој статус уметничке форме и све више служио у сврхе пропагандне протеста против колонизатора. Сваке године одржавају се фестивали посвећени овој врсти позоришта, које том приликом успева да види велики број гледалаца, из различитих слојева друштва.

Једна од подрвста ове форме театра је Дану Ђатра (Dhanu Jatra). Ове представе се изводе једном годишње у западној Одиши, (источна Индија), и трају 11 дана. Почетак ових процесија се везује за ослобађање Индије од британске власти. Овај највећи светски театар на отвореном који представља комбинацију религије и позоришта, заправо је политичка алегорија која користи сцене из *Махабхарате*. Током изведбе цео град Баргах (Barharh) представља епски град Матуру (Mathura) где се одвијају сцене из живота бога Кришне и његове победе над краљем Канса. Сценарио, карактери и њихови односи симболишу конфликт између Британаца и индијских бораца за слободу.



БАВАЛИ (BHAVAI)

Бавали је форма традиционалног позоришта индијске државе Гуџарат (Gujarat). Међу многим тумачењима о пореклу и значењу речи Бавали, главним се сматра порекло из хинду религије где *Bhav* значи *свемир*; *Ai* значи *мајка,* што даље значи да је Бавали форма позоришта из Гуџарата посвећена мајци свемира Амби. Ова форма настала је у 14. веку од кад извођачи, путујући од места до места, изводе своје Везе (Vesas - кратке приче које кроз плес, песму и музику говоре о личностима и догађајима из целокупне индијске историје и религије, те ће се у представи, која је много више окренута ка игри/плесу и забави него ли драмској структури, наћи и хинду култура, и муслиманска, као и различити дијалекти који се користе у Индији. Vesa, на гуџаратију заправо значи костим). Као такво, Бавали позориште је веома прихваћено код публике, због различитости коју обухвата, али и спремности глумаца за импровизацију и прилагођавање, сходно томе где играју. Извођачи су склони импровизацији текста, те не постоје писани текстови. Бавали се игра на отвореном простору где је публика са све четири стране, а простор за игру који се зове *Chachar,* глумци означавају кредом или пудером, док се у средини тог простора налази слика богиње Амбе као и свећа која је у њену част упаљена. Још један од разглога зашто публика воли ову форму је једноставнот у приказу, те се богови попут Ганеше и богиње Кали појављују као обични људи из народа. На тај начин публици је много лакше да се идентификују са проблемима које извођачи Бавалија представљају.

По традицији, извођачи Бавалија су мушкарци, који обично играју и мушке и женске улоге. Сматра се да је ово последица тога што живот путујућег позоришта често није удобан и безбедан. Лоши временски услови, недостатак воде, неки су од објективних разлога зашто женама није дозвољено да буду део Бавали трупа. Међутим, услед борбе за женска права и слободу, данас је могуће видети жене у представама Бавали позоришта.

ПУТУЈУЋА ПОЗОРИША АСАМА

Југоисточна држава Асам богата је путујућим трупама које су последњих 50 година достигле огромну популарност својим несвакидашњим репертоаром. Пратећи развој филмске индустрије, ове путујуће трупе (међу којима се издваја трупа Kohinoor) изводе комаде као што су *Титаник*, *Парк из доба Јуре*, *Супермен*, *Бен Хур*, *Живот и смрт Лејди Ди*, *Осама Бин Ладен*, и др. Чланови ових трупа свесни су да морају да задрже корак са филмском индустријом, те се за пажњу својих гледалаца различитих доби, боре избором најразличитијих тема, али су свесни да свака представа мора да има релевантну поруку. Ове трупе су мале комуне, где свака броји око 100 глумаца, техничара, кувара и помагача који током 8 месеци, почевши од августа путују од места до места и изводе своје представе. О популарности ових трупа сведочи податак да они током свое турнеје обиђу преко 70 места, а сваку представу просечно погледа од 800 - 1000 гледалаца. Оно што фасцинира је њихова организација и савршена комуникација међу члановима. Пробе за представе почињу у јуну месецу, и од тада сви чланови трупе живе заједно, једу исту храну, путују истим аутобусима и камионима. Да се тимски рад исплати говори податак да ове трупе зарађују годишње преко 20 милиона долара. Још фасцинантија чињеница је да су трупе из Асама одбиле финансијску помоћ државе, као непотребну. Оно чиме ове трупе „купују" публику јесу познати глумци из Боливуда који често играју главне улоге у представама. Ове представе представљају праве спектакле, где је све подређено техничкој перфекцији. Путујуће трупе су до те мере организоване да имају своју преносиву позорницу, као и столице које преносе од места до места на ком наступају.

Оно што, по критичарима, може представљати проблем је питање колико ће још дуго ове трупе моћи да парирају најезди и развоју филмске индустрије и интернета који постају све доступнији свим слојевима друштва. Такође, поставља се питање да ли ове групе беже од традиције и културе одабиром ових „светски познатих" тема и да ли ће изгубити свој идентитет ако се тај тренд настави.

РЕЗИМЕ

На примеру многољудне земље као што је Индија, чије се становништво суочава са разним проблемима, као што су сиромаштво, глад и беда а где је истовремено свест и потреба за позориштем толико распрострањена, увиђамо не само духовност тог народа, већ и суштински значај Позоришта за човека. Удружена борба обичног народа, позоришних делатника и државе разлог је вековног опстанка Позоришта у Индији. Овај рад испуњава свој задатак да реч о Позоришту пренесе са једног континента на други, а свој крајњи циљ ће испунити уколико читалац осети потребу да и сам понешто више научи о формама традиционалног путујућег позоришта, не само у Индији, већ на првом месту у својој земљи.

ЛИТЕРАТУРА

Travelling performance and theatre cultures: assessing the praxis, paradigms and perspectives, book of apstracts, Cultural Education Centre, Aligarh Muslim University, Aligarh, UP, Indija, 2017.

Ана Миловановић

ЛУТКАРСКА РЕЖИЈА У ПОЗОРИШТУ ЗА ДЕЦУ

Како треба режирати за децу? „Исто као и у позоришту за одрасле, али још боље", могло би се парафразирати у одговору, али тиме се ништа ново и корисно не би рекло. Шта значи „боље"? Ако је у питању само квалитативна одредница, уз сву љубав и поштовање према деци, не видим никаквог разлога да се одраслима сме понудити нека мање вредна позоришна уметност од оне која се нуди деци. Међутим, пошто се деци уобичајено нуди уметнички шкарт и, у најбољем случају, шунд (по принципу: не знају деца шта је добро, а и нама, одраслима, није баш много забавно да се бавимо тим инфантилностима, још мање је престижно, па што не би мало фушерили?), још су руски књижевни и позоришни класици апеловали на свест својих колега преувеличавајући естетску вредност стварања за децу. У сваком случају, па и оном да су потпуно у праву, одредница „боље" не значи и како. И опет смо на самом почетку.

Када се неодређено „како" позоришта за децу допуни неиспитаним „шта је" луткарска режија, постане јасно зашто не постоји ниједна озбиљна, тј. научно утемељена студија о луткарској режији у позоришту за децу. Ни кључни појмови: луткарска режија и позориште за децу нису прецизно дефинисани тако да се њихово одређење мери бројем редитељских поетика, односно психолошко-педагошких теорија о функцији позоришта за децу. У складу са њиховим постулатима често се изричу аподиктичке тврдње о феномену луткарске режије за децу. Које, познато ми је из личног искуства, за редитељску праксу не значе ништа. Тако се размишљања на поменуту тему неминовно намећу пред почетак рада на свакој представи (са тенденцијом доживотног постављања истих питања услед незадовољства добијеним одговорима). Наравно, она немају никакве театролошке претензије, то су само наметљива питања.

По чему се луткарска режија разликује од осталих облика редитељске уметности? По новом медију у коме се редитељ игра. Шта би друго и могло да се ради лутком изузев да се игра? „То свако зна и може. Могу да режирам „Хамлета", а не

могу...” Готово да нема редитеља који не би дао претходну изјаву. Проблем луткарске режије, специфично у земљама бивше Југославије, је у томе што се сматра инфантилном подврстом драмске, „велике” режије и нужним злом неких редитељских каријера. У „посао” се улази без икаквих предзнања о специфичности медија у коме се ради. Мало или ништа се не зна о позоришној лутки као диференцијалној карактеристици луткарског театра, као његовом основном изражајном средству одређених могућности, ограничења, немогућности. Зато се лутка на сцени „силује“ њој непримереним текстовима, стиловима игре, простором, захтевима које мора (а по дефиницији не може да испуни), укратко: „силује се“ нестручном режијом.

Први разлог за одлуку да једна режија постане луткарска јесте откривање у текстуалном предлошку елемената приче која се само луткама може театрализовати. При томе се уопште не поставља питање позоришног жанра јер се у савременој луткарској уметности користе сви постојећи жанрови (опера, балет, пантомима, естрада, циркус, драмски театар преосмишљен и саображен са преимућствима изражајних могућности лутке). Проблем који се поставља је: како да сва позоришна средства која су нам на располагању преведемо у специфичан језик лутке којим једино можемо да изразимо наше идеје.

„Ако лутку на сцени не оживимо у оквиру њене могућности, остаће само на нивоу механичког модела” уочио је још Питер Брук.[1] А могућности лутке су њене симболичке могућности, због чега је, вероватно, и била Крегова љубимица: „Симболизам је срж, бит казалишта, убројимо ли казалишну умјетност у лијепе умјетности”.[2] Крег одређује симбол као видљиви знак неке идеје и тиме, посредно, указује на суштину луткарског позоришта: да наше идеје буду визуелно представљене, сценски материјализоване, танано али упечатљиво сугерисане, а не испричане, не препричане , не осакаћене и упрошћене (о, како је то недопустиво често случај у нашем позоришту!). Може се поставити питање: „Шта је ту специфично луткарско, па сваки театар је, сама му етимологија каже („тиамај”, гледам, старогрчки) иманентно визуелан медиј, а режирати, чак и по „класику” Станиславском, значи материјализовати најдубље значење уметничког текста?”[3] Луткарско је не само то што се богатство идеје сценски материјализује примарно визуелно, а не, као у драмском театру, вербално, већ што лутка, пошто није човек, може да представља било који жељени симбол, да сажима и зрачи све богатство његове семантике. „Живи” глумац, насупрот лутки, будући човек, не може никада да буде „условно” на сцени. Он на њој јесте као људско биће, а не објекат, не симбол. А лутку, као примадону најусловнијег театра на свету, занима управо да буде симбол, да уопшти до крајњих граница, до типског, неке карактере и појаве, а не да буде по мери „живих” глумаца (и људи). Чувено је Мејерхољдово тумачење односа лутке и „живог” глумца: „Други директор, који такође своју лутку подешава према живом човеку, убрзо је приметио да кад почне да усавршава њен механизам, лутка губи део свога шарма. Њему се чак учинило да се лутка свим својим бићем противи том варварству”[4] „Луткарски израз је згуснут, лаконски експресиван, прецизан, не дозвољава расипање времена и делује као реч у поезији, чисто, јасно, максимално асоцијативно”, прецизно одређује Атанас Илков.[5]

Како је основно изражајно средство лутке покрет, потребно је и њега одредити. Покрет позоришне лутке на сцени је нови распоред линија, боја, волумена и о томе, а не само о његовој емоционалној садржини и позоришној семиотичности, луткарски редитељ мора да води рачуна. Уметност луткарске режије је способност монтирања визуелних атракција и њиховог акционог пројектовања у простор (није ли луткарски театар, у ствари, први модерни театар?). Што се естетски вредније те боје, нијансе, форме презентују, варирају, трансформишу и усклађују са осталим сценским елементима (светлошћу, звуцима,

[1] Лазић, Радослав, *Трактат о луткарској режији*, Нови Сад, 1991, стр. 351.

[2] Крег, Е. Г., *О умјетности казалишта*, Загреб, 1980, стр. 195.

[3] Лазић, Радослав, *Париска театралија*, Београд, 1988, стр. 153.

[4] Мејерхољд, В. Е, *О позоришту*, Нолит, Београд, 1976, стр. 117.

[5] Илков, Атанас, *Луткарска режија је селекција и организација уметничких средстава*, (у: Сцена), Нови Сад, 1984, бр. 1. стр. 101.

музиком, говором...), редитељ је успешнији. Из претходног произилази да и радња у луткарском позоришту поседује ликовни карактер. Као што мора да га има и конфликт, конституент сваког па и луткарског позоришта. (Драмски сукоб је она пресудна карактеристика луткарства која га одређује као сценску уметност. Тиме, бар за сада, стављамо тачку на дугу полемику о ликовној или позоришној природи луткарске уметности). Занимљиво је да лутка, у ствари, и не врши буквално радњу, она је приказује, представља. А када се нешто на сцени само показује то показивање не сме дуго да траје. Иначе, постаје досадно. Речи ту ништа не могу да помогну, напротив, много приче чини је још досаднијом. А и нема потребе за великом причом кад луткарски театар и не занима да дочара сложене психолошке карактере, већ њихову подсвесну садржину (још је Фројд утврдио да је визуелна мисао ближа несвесним процесима од вербалне мисли).[6] Садржај несвесног је оно подручје где луткарски театар налази свој смисао постојања.

Представљајући оно што се само речима никада не може исказати, са својственом му метафизичком дубином, луткарско позориште не може, и да хоће, да буде обична слушкиња драмске књижевности. Луткарска уметност проналази себе у оном тренутку у коме је „духу потребан језик да би се изразио". Њен језик је аутентично театарски јер језик је, по Артоовом „провиђењу", „позоришни само у оној мери у којој мисли које изражава измичу артикулисаном језику."[7] Артоово дефинисање сцене као: „физички и конкретан простор који треба да буде испуњен и ком треба дозволити да проговори својим сопственим језиком", може се узети као примаран уметнички задатак сваког луткарског редитеља. Поезија коју у том простору редитељ ствара, не сме да припада искључиво речима, нити само њему.

Радикално другачији однос глумца према свом инструменту у глумачком мајсторству за луткарски театар намеће његов равноправнији однос према луткарском него драмском редитељу. Глумац луткар, будући отуђен од свог глумачког „тела" тј. лутке, мора да изгради свој однос према њој, да искаже став. Луткар може да контролише непосредно свој „алат", да га посматра и оцењује објективно, „другим оком" као и редитељ. У луткарству глумац не отелотворује сценски лик, он га приказује и његов однос према лику најближи је оном односу који, по Брехту, производи ефект зачудности. И који је дијаметрално супротан уживљавању у лик и преживљавању његове емоционалне садржине као што је то случај у драмском театру психолошке провенијенције. Редитељ је ту првенствено да помогне глумцу да открије и овлада што разноврснијим односима са својом лутком. Да их јасно одреди, јер у сложеном систему њихових веза они могу да буду: хоризонтални (однос глумца луткара и другог глумца луткара, и своје и лутке другог глумца), вертикални (однос глумца према својој лутки) и дијагонални (однос луткара према лутки другог луткара). Луткарски редитељ, као редитељ Брехтовског театра, не треба да дође на пробу са готовим, детаљно разрађеним мизансценом итд., већ са жељом да у глумцу пробуди и организује стваралачку активност. Луткарска проба је место радосног истраживања бескрајних могућности лутке. Његова улога пресудна је једино у коначном одабиру најбољих од понуђених варијанти.

Савремени луткарски театар се може описати и као кинетичка инсталација. Сјајне примере таквог приступа луткарству, у савршеном складу са духом времена, имали смо прилике да видимо и на „брдовитом Балкану" („Солистиције" Петра Никла, „Галеб" Хане Тиерни). Консеквенца високе уметничке вредности таквог луткарског театра је захтев за редитељем не само изузетне ликовне културе већ и ликовног талента (скулпторског, сликарског, графичког, костимографског…) оплемењеног академским образовањем. Могућа је и дефиниција луткарског театра као позоришта анимације, оживљавања неживе материје и њеног одуховљавања, чуда равног оном божанској моћи о којој говори староиндијска легенда о настанку марионете. („… у Индији је живео чудесан мајстор лутака. Лутке, које је правио, су биле толико лепе, изражајне и грациозне да кад су богови Шива и Пар-

[6] Лазић, Радослав, *Париска театралија*, Београд, 1988, стр. 157.

[7] Арто, Артонен, *Позориште и његов двојник*, Београд, 1971, стр. 30.

вати сишли на земљу и видели их, уселили у њих и заиграли...").[8] На „божанске" моћи луткарског редитеља, на жалост, позивају се и себи их приписују најчешће они који у њих истински не верују (јер зашто би истицали нешто што се подразумева само по себи).

Наравно да се луткарска режија може одредити и на многе друге начине али ћемо се ограничити само на оне њене дефиниције чије су функције у највећој мери остваривe и делотворне у позоришту за децу. (На пример, на тај начин нећемо се бавити друштвено субверзивном функцијом коју је имало луткарско позориште, чак и оно за децу, у земљама социјалистичког реализма. Једино се луткарски театар није могао цензурисати „због формализма", јер је он по својој суштини формалан. Из тог разлога, најбољи редитељи у тим земљама остваривали су се у позоришту лутака и на тај начин обезбедили трајан углед својој професији.)

И сада како све то применити, намерно кажем применити, у позоришту за децу? Ако се позориште за децу, услед своје специфичне публике, тачније публике са специфичним потребама, и третира као посебан феномен и приписују му се особине примењених уметности. Апликативност ове младе позоришне гране, старе тек један век, по неким естетичарима, од којих је најекстремнији Бенедето Кроче, умањује њену уметничку вредност: „Уметност за децу никада неће бити истинска уметност јер је довољно и само позивање на дечју публику као утврђен разлог који треба имати на уму, па да се наруши уметнички посао и да се у њ унесе нешто сувишно и несавршено, што већ не одговара слободи и унутрашњој нужности визије."[9]

Међутим, обично се у театар за децу веома згодно пројектују различите тенденције у васпитању, образовању, идеологије, религије и остало чиме се тај медиј максимално злоупотребљава. Или како то каже Борис Сенкер: „Циљ таквих продукција беше ефикасно и безболно цијепљење здравих слика и ставова на младицу дечје психе, обликовање дечјег мишљења и понашања сукладно службено ауторизираним предоџбама о доброј, ћудоредној, поштеној и послушној младежи што ће се постепено развити у солидно и лојално пучанство."[10] Или гајити публику за „велики" театар, у кога су, као и од стране „силом прилика" луткарских редитеља, поново уперени сви задивљени погледи, а редитељ срећан што и он некако служи, макар и посредно, вреднијем драмском театру! (Кад се само сетим свог првог сусрета са будућим колегом, Србољубом Станковићем, који је говорио о потпуној анонимности нашег луткарства као - доброј страни (!), јер „нема стреса као на драмској премијери, где те одмах сасеку, нема конкуренције", права милина како човек може да греши до миле воље а да не сноси никакве последице!). Не зна се шта је непримереније позоришту за децу!

Можда једино то да му се негира свака специфичност. Та патолошка појава у науци је позната као адултоцентризам, а, просто речено, то је крајњи егоизам одраслих који не само све гледају и вреднују искључиво са свог аспекта већ и све раде само за себе и своје, мање више уметничко, задовољство. На жалост, адултоцентризам је постао хронична болест нашег позоришта за децу, која је толико узела маха да се усудила да припише себи појмове здравља, снаге и лепоте, а сваки други приступ позоришту за децу прогласи оличењем незнања и неуспеха. У његовом контексту са снисходљивим подсмехом се гледа на подсећање на пророчке Крегове речи: „Али памтите шта сам вам рекао: ваш циљ није да постанете главни глумац или управитељ тако званог успјешног казалишта, није вам циљ да будете продуцент сложених дјела о којима се много прича, ваш је циљ да постанете умјетник Казалишта."[11] Крајњи резултат и, верујемо ненамеран, циљ такве културне политике јесте укидање позоришта за децу као посебне позоришне институције. Подврсту таквог приступа представља и театроцентризам који тврди да не постоји никаква разлика између позоришта за децу и за одрасле, односно, по таутолошком принципу, добар театар је добар за све.

[8] *Куклено изкуство*, София, НАТФИС, 1993, стр. 34.

[9] Данојлић, Милован, *Наивна песма*, Београд, 1976, стр. 19.

[10] Сенкер, Борис, *Репертоарско усмјерење Загребачког казалишта младих*, (у: Умјетност и дијете), 1984, бр. 1-3, стр. 152.

[11] Крег, Е. Г., О умјетности казалишта, Загреб, 1980, стр. 25.

Међутим, да није све тако једноставно, упозоравају и наши позоришни критичари. „Персифлажу наивног позориште „Бошко Буха" је прогласило за свој театарски стил. Благонаклона иронија која прожима све њихове представе веома забавља остале, будући да се иронично односи према наивности дечјег виђења света, али никада нисам био до краја сигуран да децу у представама занима исто што и одрасле."[12] Сладак осећај супериорности над децом (која „ништа не знају", за разлику од „тако паметних" одраслих) метастазирао је у годинама нашег моралног пада. Тако се драма за децу (изведена на Стеријином позорју) поиграва са бајком (!): „…представљајући нам царевину у којој нема места за праве јунаке, него само за ђилкоше, јер ово није време бајке већ антибајке", сматра Маша Јеремић.[13] Или је, пре, кукавичје време негативних ликова који мисле да снагом свога криминала могу да промене систем вредности који човечанству већ миленијумима нуди бајка. (Тему о односу искривљеног друштвеног контекста и представа које су у њему проглашаване за врхунску естетску вредност, овде не вреди ни започињати. Јер то је једна веома дугачка, ружна и тужна прича).

Управо од бајке и њених етичких и естетских вредности треба да пође свака режија у позоришту за децу. Као што је то радио и, по мени, једини добар редитељ у српском позоришту за децу, Мирослав Беловић: „Заобишли смо романтичарску сладуњавост у интерпретацији бајке, а у том заобилажењу нисмо уништили језгро бајке, њену наивност и фантастику."[14] Редитељ не сме да дозволи никакаву двосмисленост у погледу моралне садржине ликова бајке! Беловић прецизно указује и на примарни задатак сваке режије драма које у својој основи имају структуру народне бајке: „Хтео сам да стару бајку испричам на нови начин"[15] Да би то постигао Беловић је учествовао у стварању драмских предложака за своје представе. За луткарског редитеља је још важније да буде и драматург, јер квалитет луткарске драматургије се остварује тек у представи.

Једини адекватан приступ позоришту за децу је логично онај који дете, са његовим специфичним потребама и рецепцијским могућностима, поставља у центар својих уметничких намера. Луткарски театар, по својим већ поменутим својствима, изузетно одговара дететовом поимању и доживљавању света, и то је вероватно разлог што му се у новије време све више приписује одредница „за децу". Задатак редитеља је да само искористи потенцијале луткарског позоришта у погледу симболичког представљања садржаја, конкретизације несвесних процеса и укодира их у дететову способност да мисли „у сликама", да прима информације више визуелно него аудитивно, да има кратку концентрацију. То је једини начин да редитељ представом допре до детета и каже му шта жели, јер дете није у стању да мисли по ма ком обрасцу изузев сопственог. Начин на који функционише ум детета и на који дете усваја реалност, често збуњује одрасле и наводи их да хиперболишу богатство дечје маште (такво апсолутно погрешно мишљење о квалитету дечје маште је, нажалост, изузетно често и код људи који се професионално баве стваралаштвом за децу).

Дететове когнитивне способности морају се уважавати приликом селекције тема и позоришних средстава којима се оне презентују. Шта то значи најбоље је да представимо примером узетим из најшкакљивије области - еротике. Има ли еросу места у представи за децу? Наравно да има, али представљеном на једној симболичкој равни, оним својим аспектима које дете разуме и воли (манифестације платонске љубави), а не, као што је било случајева у нашем позоришту, вулгарним опонашањем сексуалног акта, па чак и хомосексуалних односа. Секс је табу тема у позоришту за децу не из неког пуританства, претпостављеног трауматизирајућег дејства или услед неестетичности његове театрализације, већ зато што он за децу није од никакве важности. Јер, како каже најбољи познавалац интелектуалног развоја детета, Жан Пијаже, интересовања детета зависе у сваком тренутку од система стечених појмова и афективних

[12] Селенић, Слободан, *Нови симболи за стара осећања*, Борба, 16. 11. 1966.

[13] Николић, Даринка, *Сценска чаролија*, Дневник, 2. 6. 1996.

[14] Беловић, Мирослав, *Моје режије у позоришту "Бошко Буха"*, Театрон, бр. 93, 1995.

[15] А. Н., *Пепељуга ради домаће задатке*, Вечерње новости, 14. 11. 1966.

диспозиција, који теже да допуне интересовање у смеру његове боље равнотеже.[16] Тема смрти, необјашњива а дубоко узнемирујућа за нежну дечју психу без заштитних одбрамбених механизама, такође, није дечја тема.

Визуелно компонујући представу, луткарски редитељ мора да саображава своју концепцију дечјим прецептивним моћима (дете не уочава нека типична својства ствари и појава, визуелно опажање ограничено му је на целину објекта итд.). На пример, пошто дете није у стању да раздваја облике појава и предмета од њихове суштине, облици морају да буду карактеристични и у динамичким трансформацијама, пожељним у луткарском театру, никада се не смеју деформисати до непрепознавања. Како је језик луткарства лаконичан и економичан по својој природи, намеће се употреба кратких форми, тзв. „спот естетике", а која кореспондира и са квалитативним и квантитативним својствима дететове пажње (присетимо се само колико су рекламни спотови омиљени код деце).

Међутим, тематска ограничења и специфични захтеви драматургије и режије за децу (једноставна фабула, праволинијска радња, са много спољашње динамике и физичких акција) не значе и немогућност стварања уметничког дела са свом полисемијом која му је својствена. Симплифицираност представа за децу је само привидна, само на површинском нивоу, док њена стварна вредност за дете извире из њених дубинских слојева. У питању је танано сугерисање дубљег смисла живота који, у ствари, једино и занима дете, и који остаје као трајна вредност запретен у дететовом несвесном „радећи" за њега све док не одрасте.

Који су још принципи иманентни и луткарској режији и позоришту за децу?

Свакако принцип дечје игре који је неразделан појам и једне и друге области. Да је „Циљ драмске уметности за децу спонтаност, оствареност у радости игре", тврдио је и Адолф Апија[17] а Шарл Нодије, проучавалац генезе луткарског позоришта је, још у 19. веку, развио мисао да се прапочетак луткарског театра налази у дечјој игри.[18] Играјући се дете реализује своју имитациону и стваралачку способност, кроз игру дете упознаје свет и усваја генетске ресурсе и начин условног размишљања, стиче свест и сазнање о себи. Зато би структура дечје игре требало да се налази у основи сваке редитељске концепције представа за децу, чије би спонтане игре требало помно проучавати. Посебно је, за луткарску режију, важан принцип анимизма свеприсутан не само у дечјој игри, већ и у целокупном животу детета. Оживљавање неживе материје је урођени дар сваког детета, које га манифестује даривајући живот не само играчкама већ и свим предметима који га окружују. Треба ли и говорити колико је лутка, оживљена на сцени, блиска детету, а њен живот нешто у шта оно верује без остатка. И како се лако може постићи његова потпуна идентификација, као један од неопходних предуслова успеха представе за децу, са лутком, односно јунаком представе који решава управо оне проблеме које има и само дете?

Зато редитељ мора добро познавати модерно дете, све његове, стрепње, проблеме и страхове, осећати његов урбани сензибилитет. И пратити рецепцију представе дуго после њене премијере, мењајући је и усклађујући са „дисањем" и „окицама" мале публике. Још један задатак који, заједно са глумцем луткаром, има редитељ у луткарском позоришту за децу није нимало лак: наћи оне специфичне визуелне покрете и гестове лутке који ће, усклађени са њеним музичким ритмом и ритмом представе у целини, представљати и један нов позоришни језик и бити разумљиви детету. Зашто нов позоришни језик? Па зато што је театар за децу неконвенционалан, услед недостатка дечјег предзнања и знања о театру. Ми их тек учимо позоришним конвенцијама, због чега је у почетку много јача њихова веза са садржајем представе него са њеном формом. Конвенције које ми

[16] Курсар-Пуповац, Смиља, *Проблеми режије у казалишту за дјецу, њена естетска и етичка улога*, (у: Сцена), Нови Сад, 1991, бр. 4-5, стр. 126.

[17] Лазић, Радослав, *Трактат о луткарској режији*, Нови Сад, 1991, стр. 24.

[18] *Куклено изкуство*, София, НАТФИС, 1993, стр. 35.

успостављамо су више психолошко-педагошке него позоришне. Нови језик који треба створити могуће је упоредити са умећем оних перформера (значи визуелних уметника) који сликају - звуком! И све то у једној позоришној структури увек отвореној за све нове врсте подстицаја.

Како је све то могуће, односно без чега је немогуће?

„13. Ако језике човјечије и анђеоске говорим а љубави немам, онда сам као звоно које звони, или прапорац који звечи.

2. И ако имам пророштво и знам све тајне и сва знања, и ако имам сву вјеру да и горе премјештам, а љубави немам, ништа сам."[19]

[19] *Нови завјет*, Београд, стр. 180

ОРГАНИЗАЦИЈА ПОЗОРИШТА

Јован Буковала
Нинослав Спасић

ПРОДУЦЕНТ, ОРГАНИЗАТОР, МЕНАЏЕР[1], САМОСТАЛНИ САРАДНИК У КУЛТУРИ

Менаџмент културе и медија је интердисциплинарна област настала као спој, с једне стране, образовно-научних области као што су, пре свега, Менаџмент и бизнис, Културолошке науке и комуникологија и Науке о уметностима, и, са друге стране, образовно-уметничке области Драмске и аудио-визуелне уметности.

Стога су аутори овог рада спровели теоријско истраживање и детаљно изанализирали правни оквир којим је регулисана ова културна делатност, као и положај продуцената, организатора и менаџера на вечитој спони између уметности и науке, али и њихов статус у виду самосталних сарадника у култури, који им је однедавно омогућен Законом о изменама и допунама Закона о култури.

У складу с тим, основано је Удружење менаџера у култури и медијима Србије као прво и једино струковно удружење преко којег ће посленици у овом подручју културе и моћи да остваре своја загарантована права.

Кључне речи: *организација сценских и културно-уметничких делатности, продукција драмских уметности и медија, менаџмент у култури, самостални сарадник у култури, репрезентативно удружење у култури*

[1] *„Менаџери, продуценти и организатори су ти који ће њихове* (уметници - прим. аут) *идеје трансформисати у пројекте - могуће, остварive, оптималне, а опет релевантне за заједницу у којој настају. Менаџери и организатори су личности које ће спојити оперативне и ирационалне процесе у једном позоришту, не потискујући имагинацију и напредак ансамбла. Планирање, калкулације за представе, технике маркетинга могу само да побољшају ефикасност организације.*" (Ристић Маја (2011): ''Позоришни продуцент: од античког Архонта до лидера новог миленијума (о настави на предмету Позоришна продукција)", *Зборник радова Факултета драмских уметности* 19/2011, 99)

УВОД

„Менаџер-продуцент организује производњу уметничких дела (издавачка делатност, производња филма, представе…).“[2]

Изменама и допунама спорног Закона о култури[3] су, по први пут у правном оквиру Републике Србије, утемељене нове културне делатности, међу којима је препозната и „менаџмент у култури“.[4]

С обзиром на то да је уметницима, сарадницима, односно стручњацима у култури омогућено удруживање[5], стога је и основано Удружење менаџера у култури и медијима Србије[6], којем ће, у складу са позитивним прописима, бити утврђен статус репрезентативног удружења у култури[7].

Удружење менаџера у култури и медијима Србије[8] је добровољно, самостално, недобитно, нестраначко, невладино и јединствено професионално удружење које окупља менаџере у култури и медијима, и то: менаџере-продуценте, менаџере, продуценте, културологе, комуникологе, новинаре/журналисте, теоретичаре и историчаре уметности и медија, као и научне, али и уметничке сараднике и стручњаке, ради остваривања заједничких циљева у области развоја и унапређења интердисциплинарности, мултидисциплинарности и трансдисциплинарности менаџмента у култури и медијима у најширем смислу и других заједничких интереса менаџера у култури и медијима.

[2] Драгићевић Шешић Милена, Стојковић Бранимир (2011): *Култура: менаџмент, маркетинг, анимација*, Клио, Београд, 19. (објашњење: 2011 - шесто издање, објављено 1994)

[3] Закон о култури (у даљем тексту: Закон), *Службени гласник Републике Србије*, 72/2009, 13/2016, 30/2016 - испр.

[4] Закон (2009) чл. 8/1/12.

[5] Закон (2009) чл. 55.

[6] Први аутор овог рада је оснивач и Председник.

[7] Правилник о начину рада Комисије за утврђивање статуса репрезентативности удружења у култури и о ближим условима и начину утврђивања и престанка статуса репрезентативног удружења у култури (у даљем тексту: Правилник о репрезентативности), *Службени гласник Републике Србије*, 51/2010, 21/2013 и 11/2017.

[8] Упућујемо и на званични вебсајт Удружења: www.umkms.org.

РЕПРЕЗЕНТАТИВНО УДРУЖЕЊЕ У КУЛТУРИ

Кровним законом је направљена је јасна дистинкција између појмова „репрезентативно уметничко удружење у култури“ и „репрезентативно удружење у култури“, односно, решена је недоумица која су културна подручја уметничка[9], а која не[10]. Тако је „менаџмент у култури“ уврштено као ново, и то неуметничко културно подручје.

Што се тиче подручја културе у којима се може добити статус репрезентативности, основно правило је да, уколико у једном од њих има више регистрованих удружења, статус репрезентативности могу имати највише два удружења, што значи да је могуће да овај статус има и само једно удружење по једном подручју културе.

Но, не треба искључивати ни ту могућност да у неким мање вероватним случајевима ниједно удружење у једном културном подручју не затражи добијање статуса репрезентативног уметничког удружења у култури, односно репрезентативног удружења у култури. У таквој прилици би давање напред поменутих статуса било у надлежности репрезентативног удружења из подручја културе које је садржински најближе оном у коме нема репрезентативног удружења.

Тако је прописано[11] да до утврђивања статуса репрезентативног удружења у култури, у складу са одредбама овог закона, поверене послове утврђивања статуса лица која самостално обављају уметничку или другу делатност у области културе, издавања уверења и вођења евиденције обављаће уметничка удружења утврђена Законом о самосталном обављању уметничке или друге делатности у области културе[12].

Утврђивање својства лица која самостално обављају уметничку, односно у овом случају другу делатност у области културе и утврђивање времена почетка и престанка бављења том делатношћу, поверено

[9] Закон (2009) чл. 55а

[10] Закон (2009) чл. 55б

[11] Закон (2009) чл. 83.

[12] Закон о самосталном обављању уметничке или друге делатности у области културе, *Службени гласник Републике Србије*, 39/93 и 42/98.

је 1998. Савезу драмских уметника Србије[13], а 2011. године и Удружењу сценских уметника, стручњака и сарадника у култури Србије.

Међутим, одређено је[14] и да удружење у култури које стекне статус репрезентативног удружења у култури, у складу са одредбама Закона, преузеће предмете, евиденцију и архиву од одговарајућег уметничког удружења у култури које не стекне статус репрезентативног удружења у култури по одредбама овог закона, у року, у поступку и на начин утврђен прописом.[15]

То значи да ће Удружење менаџера у култури и медијима Србије[16] у року, у поступку и на законски утврђен начин, преузети предмете, евиденцију и архиву од Удружења драмских уметника Србије, повереном за самосталне уметнике који се баве режијом, драматургијом, глумом, пантомимом и луткарством и, у овом случају, *за самосталне раднике у области културе који се баве пословима уметничких сарадника у овим делатностима*, а то су: организатори сценских и културно-уметничких делатности, позоришни и радио продуценти, суфлери, инспицијенти, продуценти, суфлери-инспицијенти, филмски и телевизијски продуценти, менаџери у култури и уметности[17].

САМОСТАЛНИ САРАДНИК У КУЛТУРИ

У сваком од законом утврђених подручја културе се, у складу са њиховом природом, посебно одређују критеријуми за стицање статуса, и то: самосталног уметника, самосталног стручњака у култури, самосталног сарадника у култури, самосталног извођача културних програма, истакнутог уметника истакнутог стручњака у култури. Самостални сарадник у култури[18] јесте физичко лице које самостално[19], у виду занимања, обавља стручно-техничке послове у области културних делатности, и коме је репрезентативно удружење у култури утврдило статус лица које самостално обавља делатност у области културе.

Правилником о ближим условима, мерилима и критеријумима, као и поступку по захтевима лица која самостално обављају уметничку или другу делатност у области културе[20], који је донео Владан Вукосављевић, актуелни министар културе и информисања[21] у Влади Републике Србије, прописано је да је лице које у подручју културе *Позоришна уметност - сценско стваралаштво и интерпретација* самостално обавља делатност у области културе *Самостални сарадник у култури*.

Под тим појмом се, у смислу овог подручја културе, сматра: *Продуцент, Организатор, Менаџер*.[22]

„Продуцент је „главни човек" позоришта - ангажује носиоце уметничких задатака, набавља средства и води бригу о њиховој расподели, као и целокупном пословању позоришта. Његове тежње везују се више за комерцијални, пословни, но за уметнички успех и стога се сразмерно велики део средстава улаже у пропагандну кампању знатно пре премијере."[23]

Ближи критеријуми које самостални сарадници морају испуњавати по овом подручју културе су:

* практични рад у области сценске уметности: четири велика продуцентска посла (продуцент организације, директор продукције, извршни продуцент пројекта, продуцент позоришне трупе) или органи-

[13] Јула 2010. године је извршена пререгистрација у Удружење драмских уметника Србије, чији је скраћени назив УДУС.

[14] Закон (2009) чл. 84.

[15] Закон (2009) чл. 56/4.

[16] Правилник о репрезентативности (2010) чл. 4/2/8.

[17] *„Док је мисија бизнисмена да искористи економске изворе на најефикаснији начин ради повећавања богатства друштва, мисија менаџера за уметност је да олакша све већу свест заједнице о самој себи, о њеним способностима и ограничењима и њеној вештини прилагођавања или контролисања свог окружења."* (Адижес Исак (2008): *Менаџмент за културу*, Асее, Нови Сад, 81)

[18] Утврђено је да самостални сарадник у култури не обавља уметничку делатност.

[19] Закон (2009) чл. 60/2.

[20] Правилник о ближим условима, мерилима и критеријумима, као и поступку по захтевима лица која самостално обављају уметничку или другу делатност у области културе (у даљем тексту: Правилник), *Службени гласник Републике Србије*, 51/2010, 21/2013 и 9/2017.

[21] Закон (2009) чл. 62/2.

[22] Правилник (2017) чл. 4/3/8/3/1.

[23] Драгићевић Шешић Милена, Стојковић Бранимир (2011): *Култура: менаџмент, маркетинг, анимација*, Клио, Београд, 125. (објашњење: 2011 - шесто издање, објављено 1994)

зација осам пројеката[24] у фази припреме, или континуирана дистрибуција 16 пројеката или четири велика иностранa гостовања, или организација 40 сценско-музичких програма, рецитала, књижевних вечери, изложби, модних ревија и других програма, или продукција или организација четири међународна фестивала, организатор - сарадник фестивала, манифестација локалног типа - континуирано у периоду од најмање шест месеци годишње;

* менаџмент сложених уметничких и развојних пројеката у области драмских уметности: координација четири пројекта у фази припреме, или вођење, координација пројеката у трајању од укупно 32 месеца, или организовање, координација укупно осам симпозијума, конференција, вишедневних семинара и других скупова великог формата, или 24 округла стола, трибине и друга појединачна скупа, или координација летње односно зимске школе, међународних сусрета, колонија или других формата који имају за циљ уметничку продукцију, развој области драмских уметности, сарадње и међународних односа и сл, у трајању од минимум 120 дана укупно;

* писање теоријских текстова из области организације позоришних и културно-уметничких делатности: 320 страна теоријског текста, критика, приказа, реферата за симпозијуме - објављен текст, или истраживачки рад (члан истраживачке екипе са објављеним текстом од 240 страница);

* педагошки рад: предавач у општем или високом образовању, уз активност у теорији или пракси;

* делатност на радију[25]: извршни продуцент програма или емисија на радију[26] (континуирано најмање 36 месеци)...

Уколико самостални сарадник из ове подтачке ради и у другим областима културе, задаци се третирају кумулативно.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Основни задатак који пред собом треба да постави сваки менаџер у култури јесте „да буде свестрано образована личност чије се вештине заснивају на уравнотеженом споју теоријских и универзалних знања, развијеним комуникацијским вештинама и личним особинама. Како би се ова професија унапредила, неопходан је развој менаџмента у култури као трансдисциплинарне области, у којој се укрштају и прожимају достигнућа друштвено-хуманистичких наука, попут педагогије, комуникологије, психологије, лингвистике, социологије, антропологије и других. Та интеракција огледа се у примени нових знања и развијању нових програма. Увођење вештина комуникације у образовање савременог менаџера јесте императив развоја виоскошколског образовања у овој области."[27]

„Када један редитељ или глумац дође на чело позоришта не доводи се у питање формално образовање о овој области нити звање стечено за овај

[24] *„Оно што свакако недостаје нашем позоришту јесте продуцент, који ће бити носилац целокупног пројекта - представе, продуцент који ће бирати текст, окупљати тим, тражити простор, проналазити средства и бити одговоран за целокупни пројекат. Недостаје нам аутономни продуцент - стваралац. Био би то бродвејски продуцент у Србији."* (Ристић Маја (2012): „Позоришни продуцент у друштву знања: уметник или администратор", *Зборник радова Факултета драмских уметности* 21/2012, 131)

[25] *„Прва употреба термина „продуцент" у радијској пракси код нас односила се на сараднике задужене за продају програма, маркетинг менаџере, који су били спона између одељења продукције програма и спољних комерцијалних клијената, оглашавача, маркетиншких агенција. Данас, продуцент програма је неопходна и незаменљива позиција у пракси савременог радија, са директном улогом у креирању, продуцирању и планирању програма, посебно у случају средњих и великих тржишта, што је свакако и директна последица професионализације самог процеса производње радио програма, усложњавања радијског тржишта код нас и почетка примене конкретних, савремених знања из области продукције и програмирања радија."* (Мартиноли Ана (2011): „Продуцент програма радија - од организатора до менаџера медија", *Зборник радова Факултета драмских уметности* 19/2011, 261)

[26] *„Продуцента програма одликују висок степен комуникативности, проактивност, склоност тимском раду, способност рада под притиском и у кратким роковима, познавање радијског тржишта, неопходно искуство на пословима везаним за организацију, планирање програма или на пословима продукције програма, водитеља/аутора програма, новинара сарадника."* (Мартиноли Ана (2015): *Стратегије програмирања комерцијалног радија: како се прави добар радио*, Клио, Београд, 210)

[27] Марковић Марина (2015): *Комуникацијске вештине: практикум за менаџере у култури*, Клио, Београд, 7.

профил на високим школама, већ фактори који су утицали на то да се на одређену функцију делегира појединац из датог колектива или посла. На те одлуке утичу микрофактори (финансијери, колектив, само интересовање појединца уметника да обавља управљачку функцију, претходна постигнућа на сличним позицијама) саме институције, као и макрофактори (политички, идеолошки, медијски и др.) окружења у којима се институција налази. У складу са наведеним, можемо закључити да је менаџер у култури више маестро који је у ситуацији да буде и руководилац и то временом постаје, него руководилац тј. професионални менаџер од кога се очекује да замени болесног глумца."[28]

''Још увек не постоје услови да школовани позоришни менаџери покажу своја знања и вештине. Али, никада не треба да престанемо да верујемо у људске потенцијале, рекао би хуманиста Абрахам Маслов."[29]

ЛИТЕРАТУРА

Адижес Исак (2008): *Менаџмент за културу*, Нови Сад

Драгићевић Шешић Милена, Стојковић Бранимир (2011): *Култура: менаџмент, маркетинг, анимација*, Београд

Мандић Тијана, Ражић Зорица, Ковачевић Ивана, Миловић Наташа (2005), „Арт менаџер - између уметности и бизниса", *Зборник радова Факултета драмских уметности* 8-9/2005, 445-467.

Марковић Марина (2015): *Комуникацијске вештине: практикум за менаџере у култури*, Београд

Мартиноли Ана (2011): „Продуцент програма радија - од организатора до менаџера радија", *Зборник радова Факултета драмских уметности* 19/2011, 257-267.

Мартиноли Ана (2015): *Стратегије програмирања комерцијалног радија: како се прави добар радио*, Београд

Правилник о ближим условима, мерилима и критеријумима, као и поступку по захтевима лица која самостално обављају уметничку или другу делатност у области културе, *Службени гласник Републике Србије*, 51/2010, 21/2013 и 9/2017.

Правилник о начину рада Комисије за утврђивање статуса репрезентативности удружења у култури и о ближим условима и начину утврђивања и престанка статуса репрезентативног удружења у култури, *Службени гласник Републике Србије*, 51/2010, 21/2013 и 11/2017.

Ристић Маја (2011): „Позоришни продуцент: од античког Архонта до лидера новог миленијума (о настави на предмету Позоришна продукција)", *Зборник радова Факултета драмских уметности* 19/2011, 97-114.

Ристић Маја (2012): „Позоришни продуцент у друштву знања: уметник или администратор", *Зборник радова Факултета драмских уметности* 21/2012, 117-134.

Закон о култури, *Службени гласник Републике Србије*, 72/2009, 13/2016 и 30/2016 - испр.

Закон о самосталном обављању уметничке или друге делатности у области културе, *Службени гласник Републике Србије*, 39/93 и 42/98.

[28] Мандић Тијана, Ражић Зорица, Ковачевић Ивана, Миловић Наташа (2005), „Арт менаџер - између уметности и бизниса", *Зборник радова Факултета драмских уметности* 8-9/2005, 447. Текст је доступан на: http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/8-9/25/download_ser_lat.

[29] Ристић Маја (2012), 131.

Ана Васић

ТУМАЧЕЊА ШЕКСПИРА У СВЕТЛУ САВРЕМЕНОГ „ЗАОКРЕТА КА ДУХОВНОСТИ“

Уводна белешка: Текст који следи представља интегрални део обимније студије под истоименим насловом, односно мастер тезе коју је ауторка одбранила у септембру 2016. године на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду. Како би се поједина места у њему боље разумела, треба имати у виду да овом, садржински и значењски централном делу рада претходи поглавље које разматра филозофску утемељеност критичког „заокрета ка духовности“, то јест филозофију другости која је формулисана у делима Емануела Левинаса, Жака Дериде, Алена Бадијуа и Славоја Жижека, као и да за њим следи целина која пружа критички увид у појединачне интерпретације Шекспирових „великих трагедија“ у духу савременог „заокрета ка духовности“. Целокупан рад није објављен, те се читалац који жели подробнији увид у ово критичко усмерење упућује на студије и есеје који су наведени у Библиографији.

1. ШЕКСПИРОВА РЕЛИГИЈА И РЕЛИГИЈА У ШЕКСПИРОВОМ ТЕКСТУ: „ЗАОКРЕТ КА ДУХОВНОСТИ“ И ОДНОС ПРЕМА КЊИЖЕВНОМ ТЕКСТУ

У представљању начина на који савремени „заокрет ка духовности“ тумачи књижевно стваралаштво В. Шекспира (*William Shakespeare*), неопходно је поћи од разлике која се успоставља између две критичке позиције новијег датума чије су тематике истакнуте у наслову овог поглавља. Важно је разлучити и појаснити на који начин духовност и религија чине конститутивне елементе

књижевнокритичког „заокрета ка духовности", те шта је суштински предмет његове интерпретације. Сматрамо да је поменуту тему најбоље обрадити кроз тумачење разлика које постоје између „заокрета ка духовности" и критичког стваралаштва претежно материјалистичког усмерења зато што се на тај начин најјасније истичу особине критичке тенденције која је предмет овог рада.[1]

Као што је, надамо се, већ јасно из наслова поглавља, "Шекспирова религија" овде означава начин на који књижевни правци новоисторичарске и културноматеријалистичке оријентације третирају тему религије и духовности. Читајући књижевни текст напоредо с историјским, и узимајући у обзир сложено и свеобухватно поље културе, критичари овог усмерења су проналазили и истицали фине нити које књижевни текст повезују с друштвом одређеног доба, вршећи на тај начин својеврсну контекстуализацију књижевног дела. Та врста читања књижевног дела је у новије време дала свој допринос проучавању „Шекспировог питања", настојећи да проблематизује питање Шекспирове религије, односно његове вероисповести, приближавајући се тако, у неким својим елементима, и биографској критици. Не желећи да умањимо значај ових књижевнокритичких праваца, настојаћемо да прикажемо њихове домете у анализи књижевног текста, како бисмо јасно истакли на који је начин „заокрет ка духовности" допринео новом схватању књижевног текста, и заузео посве другачији однос према њему.

Неопходно је, међутим, најпре истаћи додирне тачке између материјалистичке критике и књижевнокритичког „заокрета ка духовности" јер се на тај начин намећу интересантни закључци који се тичу свеобухватног развоја филозофске и књижевнокритичке мисли, те посредно и целокупног „духа" нашег доба. Важно је разумети како и зашто читамо Шекспира. Предмет нашег проучавања, ма колико историјски удаљен, увек говори нешто о нама самима, као што то неуморно истичу и критичари који пишу у духу „заокрета ка духовности".

[1] Свакако, треба нагласити да поменути књижевнокритички правци постоје напоредо.

У предговору своје књиге *Шекспир и религија. Ране модерне и посмодерне перспективе (Shakespeare and Religion. Early Modern and Postmodern Perspectives)*, К. Џексон (*Ken Jackson*) и А. Мароти (*Arthur Marrotti*) износе тезу да, када је реч о крајњим закључцима, нема разлике између културалног и трансисторијског приступа теми религије у Шекспировом тексту. Наиме, обе критичке позиције наглашавају различите начине на који Шекспир врши демонтажу њему савремених религијских пракси, да би у коначном исходу његово дело заузело неку врсту религијског става.[2] У том смислу су оба приступа уједињена у супротстављању просветитељском и секуларном тумачењу које тежи да избегне сваку врсту трансцендирања разумског и материјалног. Дакле, религија као тема уноси у тумачење књижевног дела сасвим другачије перспективе које имају могућност превазилажења парадокса које секуларни разум није успео да разреши. По речитој формулацији Д. С. Кастана (*David Scott Kastan*), нама сада треба Шекспир који је веровао[3] и који нам, као такав, може помоћи да разрешимо сопствене дилеме које проистичу из свести о недовољности света заснованог искључиво на разуму.

С тим у вези је важно осврнути се и на контекст ренесансне епохе која, као прединдустријско доба, има извесних сличности с нашим, постиндустријским, те се додатно потцртава важност проучавања Шекспира и околности у којима је стварао. Наравно, није могуће пренагласити допринос новог историзма и културног материјализма у формирању нове слике о овом културно-историјском добу. Уместо поједностављене, кохерентне, и готово схематске представе коју је нудила позитивистички усмерена историографија, поменути критички правци су изнели на светлост дана бројне противречности унутар ове епохе.

Нарочито када је реч о питању религије, показало се сасвим немогућим говорити о два потпуно супротна и зараћена табора, од којих је један апсолутно до-

[2] Ken Jackson and Arthur Marrotti, "Introduction", *Shakespeare and Religion. Early Modern and Postmodern Perspectives,* Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2011, str.3, http://www3.nd.edu/~undpress/excerpts/P01450-ex.pdf, преузето: 14.4.2016.

[3] David Scott Kastan, *A Will to Believe: Shakespeare and Religion,* Oxford and New York: Oxford University Press, 2014, str. 36.

минантан, те има примат у формирању слике света. Новија културно-историјска проучавања ренесансе истакла су изнијансираност религијских идентитета у том добу: многи су јавно исповедали протестантизам, док су тајно упражњавали католичке ритуале, чинећи тако од религије сасвим приватну ствар[4]; нису сви католици били присталице радикалног отпора доминатној теократији, као што ни протестантизам није увек био апсолутно нетолерантан према противреформистичкој струји. Етикете као што су „протестант“ и „католик“ немају способност да ухвате многоструке и нестабилне религијске идентитете који су се формирали у том прелазном добу. Када се комплексној духовној слици дода и јачање секуларног мишљења, она се додатно усложњава, те је није могуће растумачити уз употребу једнозначних термина.[5]

С друге стране, овако изнијансирана слика ренесансног доба може навести на погрешан закључак о толерантном друштву које је у стању да на миран начин превазиђе сопствене противречности. Парадоксално, упркос чињеници да се „протестант“ и „католик“ могу узети само као условне ознаке за слојевите религијске идентитете, Шекспирово доба је обележено насиљем које је било у служби успостављања „праве“ религије. Духовност је била у присној вези с насилним полагањем права на истинитост сопствених религијских уверења, те схватањем да је други јеретик, непријатељ кога се треба бојати, али и кога је неопходно уништити. Ове врсте сукоба створиле су атмосферу смутње, страха и насиља, која је као подтекст више или мање присутна у готово свим Шекспировим делима. Иако је временски и просторно измештао своје драме, узимајући грађу из историје или смештајући радњу у удаљене земље, настојећи тако да избегне експлицитни коментар савремених догађаја, из Шекспировог дела се може ишчитати и историјска прича о религијским сукобима, заверама, погубљењима – насиљу које каткад поприма демонске димензије.[6]

Међутим, оно што даје овој епохи јединственост, упркос многобројним сукобима, противречностима и изнијансираностима, јесте чињеница да је ренесансни човек веровао, односно да је формирао своју слику света узимајући у обзир божанску инстанцу, ма којој институционализованој религији она припадала.[7] Настојећи да понуди дубље схватање раног модерног идентитета, Шекспир је као стваралац морао градити своје дело имајући у виду човеков однос према апсолуту. Иако је у његовим драмама приметан напор да се избегне именовање божанске инстанце, она је на својеврстан начин присутна на тој позорници, и активан је чинилац у динамици развоја радње и књижевног лика. Хамлетово „божанство исхитрености“, Лирови ћудљиви богови који се поигравају људским судбинама, демонизовано божанство које се надвија над сценом *Макбета* (*Macbeth*) – јесу само неки од примера који сведоче о присуству алтеритета на Шекспировој позорници, а које ћемо детаљније анализирати у наредној целини овог рада. Религијски контекст приметан је и у самом језичком ткању његовог дела. Чак и сасвим овлашна анализа Шекспировог језика показала би да су његове драме прожете библијским наводима, цитатима и алузијама религијских конотација, а свака озбиљнија критичка анализа морала би истаћи начине на који такав језик учествује у изграђивању сложене структуре какво је књижевно дело.[8]

Интерпретација која пренебрегава поменуте еле-

[4] У том смислу може бити врло инспиративна анализа ренесансне архитектуре која је истраживала могућност издвојених, тајних и приватних просторија. Једна исцрпна културно-материјална анализа одвела би нас до самих зачетака модерног појма приватности, али и до својеврсне шизофрене подвојености коју таква „епистемологија“ затворености подразумева. Више о томе: Richard Wilson, *Secret Shakespeare*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2004, str. 24-26.

[5] *A Will to Believe: Shakespeare and Religion*, str. 29-30.

[6] У позадини ерудитне монографске студије Р. Вилсона *Secret Shakespeare* провејава управо оваква “слика елизабетанског света”, те се читалац може обратити њој за исцрпнију анализу “мрачне стране” енглеске историје на измаку XVI и почетку XVII века.

[7] *A Will to Believe: Shakespeare and Religion*, str. 3.

[8] У овоме се слажемо са закључком Д. С. Кастана: “Запањујућа густина библијских алузија у његовом писању не оставља простора сумњи да се Шекспир редовно обраћао или бар вешто подсећао своје Библије, али није лако утврдити шта је заправо била „његова“ Библија, а још мање шта би то могло значити.“ У: исто, стр. 32.

менте Шекспирових драма ризикује да их својим тумачењем осиромаши, те да понуди само парцијално тумачење смисла који се у њима налази. Можда је управо свест о томе допринела да се и извесни критичари изворно материјалистичког усмерења окрену религијској тематици, настојећи да дају своје виђење присуства духовности у Шекспировим делима.

Било је неопходно да детаљније анализирамо питање Шекспировог текста и контекста јер се управо на основу тумачења њиховог односа диференцирају критичарске позиције новијег датума које обрађују тему религије и духовности. Подсетићемо, основна теза овог поглавља јесте да историјски и материјалистички усмерена критика тежи својеврсном биографизму, настојећи да расветли питање Шекспирове религије и сматрајући да би се на тај начин и његов текст могао прочитати у новом кључу, док критичари који пишу у духу „заокрета ка духовности" теже да протумаче смисао који се тиче духовности полазећи, пре свега, од самог текста Шекспирових драма. Међутим, врло је важно закључити ову мисао истицањем чињенице да савремена критичка мисао, било које оријентације, схвата религију и духовност као конститутивне елементе књижевног дела, те сведочи о нашој потреби да изађемо из уских оквира света заснованог на секуларном разуму. Вратићемо се језгровитој формулацији Д. Кастана зато што сматрамо да у себи сажима суштину ове мисли и звонко потцртава њену важност: "ми желимо да верујемо у Шекспира који је веровао."[9]

Како бисмо детаљније представили тематику Шекспирове религије, укратко ћемо се осврнути на критички рад угледног шекспиролога Р. Вилсона (*Richard Wilson*) и његову књигу *Тајни Шекспир* (*Secret Shakespeare*). Критичар чије се дело доводи у везу с културним материјализмом и новим историзмом, Р. Вилсон на најбољи могући начин синтетише традиционалне претпоставке ових критичких праваца и закључке до којих је дошла новија критичка мисао у проучавању Шекспира. Он је истакао и уверљиво показао да је нужно покренути питање Шекспирове религије, сматрајући да би се из те перспективе његово дело сагледало на другачији начин, те да би нам рекло оно што до сада није могло. Међутим, граница до које у закључцима допире *Тајни Шекспир* истовремено је и она која омеђује историчарски приступ књижевном делу као такав, и која се указује као недостатна када је потребно анализирати целокупну сложену структуру књижевног текста.

Сасвим у духу културног материјализма и новог историзма, Р. Вилсон полази од скептичног става према Шекспировом ћутању о религијским сукобима свога времена и настоји да открије шта се иза њега крије. У том смислу Вилсонову књигу је могуће описати и као критичко дело "о ономе што Шекспир није написао", односно о ономе што књижевно дело избегава да експлицитно каже, а што остаје записано на маргинама његовог текста.[10] Вилсонова импресивна ерудиција ситуира Шекспира у контекст енглеске контрареформацијске културе, пратећи трагове који сведоче о његовој повезаности с језуитима, ланкастерским католицима, али и учесницима у Барутској завери. Тиме се убедљиво формира слика о Шекспиру који је припадао оном слоју народа који је потајно наставио да исповеда католичку веру, док је истовремено био више или мање инкорпороиран у протестантску парохијску заједницу.[11]

Вилсон закључује да је оваква верска опредељеност у великој мери одредила и Шекспира као уметника, и заступа тезу да је његово дело прожето настојањем да се избришу трагови укорењености у религијском и католичком. Шекспирова драма се одвија у дијалектичкој игри између скривеног и откривеног, отвореног и затвореног, мистерије и откровења, и сведочи о уметниковој „негативној способности", односно индивидуалности која је у стању да притаји своје сопство готово до невидљивости. И зато, истиче Вилсон једну од закључних поенти цитирајући П. Паркер (*Patricia Parker*), "нужно је да не

[9] Исто, стр. 36.

[10] *Secret Shakespeare*, str. 1.

[11] Видети нарочито поглавља „Wrapped in a player's hide. Shakespeare's secret history" и „Ghostly fathers. Shakeshafte and the Jesuits", у: исто, стр. 10-71.

сведочимо само о тајној историји драма, већ и о историји коју оне таје."[12]

Треба истаћи да је овако прецизно дефинисан предмет проучавања апсолутно легитиман и да може довести до значајних увида који се тичу уметничке индивидуалности, као и њеног односа према историјским околностима које је окружују. Међутим, приступ који се самоограничава на овакав начин има тенденцију да у значајној мери осиромаши семантички потенцијал конкретног књижевног дела. Будући да при интерпретацији трага за оним местима која се могу разумети као коментар савремених догађаја, неретко губи из вида оно што што текст сам по себи може значити, а што је често егзистенцијално релевантније.

Оквири овог рада не дозвољавају да се детаљније посветимо приказу једног Вилсоновог тумачења Шекспировог текста, али и крађи осврт је, верујемо, довољан да се илуструје изнети став. За ту прилику послужићемо се текстом „Морнарев палац"[13] у коме се анализирани критички приступ примењује у читању Шекспировог *Макбета*. Текст нам је нарочито занимљив управо због тога што полази од тумачења појаве вештица на почетку драме која би у тумачењу „заокрета ка духовности" засигурно била окарактерисана као вид манифестације алтеритета. Можда се то може рећи и за Вилсоново тумачење, али би се односило само на политичку другост, односно на контекст религијских сукоба у XVI веку. Наиме, у Вилсоновом читању, вештичарење је у *Макбету* приказано са снажним политичким конотацијама, означавајући вид завереничког отпора који се приписује језуитима. Значајно поједностављајући ствари, рекли бисмо да је, по Вилсону, *Макбет* пример драме у којој је извршена симболичка супституција при којој је одговорност за Барутску заверу пребачена на језуите као на демонизовани екстрем.[14] То је уједно и стратегија коју су католици из доба Краља Џејмса применили како би опстали у деценијама након пропасти Завере, те се Шекспирово дело може окарактерисати као "допринос њиховом маневру."[15]

Јукстапонирајући многобројне историјске текстове и *Макбета*, Вилсон убедљиво излаже и доказује своју поенту, те успева да увери читаоца у истинитост својих тврдњи. Међутим, ова врста контекстуализације књижевног текста не успева да понуди критичку анализу његових основних елемената јер је превише заокупљена тиме да истакне нити које га повезују с историјом и друштвом.[16] Ми доста тога сазнајемо из каквог су „колања друштвене енергије" настали ликови вештица и Макбета, али мало тога о њиховим специфично уметничким квалитетима. Детаљно смо упућени у језичку грађу појединих сегмената Шекспировог текста, али нам он као сложена органска целина измиче. При том је веома важно нагласити чињеницу да овакво читање остаје у материјалистичким оквирима: свакако нам књига *Тајни Шекспир* може бити изузетно важан водич кроз тумачење односа уметности и друштва, али ту је уједно и њен крајњи домет јер не успева да понуди тумачење смисла које се односи на широко схваћену духовност.

Насупрот томе, критичари који пишу у духу „заокрета ка духовности" сматрају да није нужно расветлити питање Шекспирове вероисповести како би се говорило о религији и духовности у његовим текстовима, те оваква врста биографизма изостаје из њихових критичких анализа. Ниједан текст из зборника *Духовни Шекспири* (*Spiritual Shakespeares*)[17] неће нас детаљније упознати с проблематиком религије у том смислу, нити ће настојати да нас убеди у Шекспирову припадност некој од институционализованих религија у XVI веку. Наравно, аутори који су допринели овом зборнику каткад ће се дотаћи сличних питања

[12] Исто, стр. 36.

[13] Насловна синтагма поглавља преузета је из Шекспировог *Макбета,* односно из реплике једне од вештица: „То мр'нарев палац ту је. Брод му здробљен кад у родни крај враћао се." У: Виљем Шекспир, „Макбет", чин I, сцена III, превео Велимир Живојиновић, *Целокупна дела Виљема Шекспира*, књига V, Београд: Култура, 1966, стр. 250.

[14] *Secret Shakespeare*, str. 195-198.

[15] Isto, str. 193.

[16] Из Вилсонове интерпретације изостаје анализа књижевног јунака, специфично уметничких квалитета поетског језика, као и суштине драмског сижеа.

[17] *Spiritual Shakespeares*, ed. by Ewan Fernie, London and New York: Routledge, 2005.

јер у извесном смислу и они полазе од представе Шекспира који је веровао, али то неће бити примарни циљ њиховог критичког рада.

С тим у вези, савремени књижевнокритички "заокрет ка духовности" могао би се окарактерисати и као повратак теорији, и то на два начина. Прво, „заокрет ка духовности" раскида с доминантним интересом за историју, који је својевремено артикулисан кроз критику естетске аутономије текста и који је настојао да књижевно дело наново повеже с друштвом и историјом одређеног доба, трагајући за његовим политичким и социјалним импликацијама. У позадини оваквих историчарских проучавања лежи, дакле, схватање да књижевни текст не егзистира у естетском вакууму, у који га је смештала нова критика. Ступајући у дијалог с обе критичке позиције, „заокрет ка духовности" обнавља схватање о естетској аутономији текста, али ипак настоји да га, на један специфичан начин, не постави у безинтересну сферу која нема додирних тачака са ширим пољем људске делатности.

Наиме, критичари који пишу у духу "заокрета ка духовности" полазе од претпоставке да је за интерпретацију најрелевантније оно што сам текст каже, док је проучавање контекста постављено у други план. Књижевно дело се не чита напоредо с историјским зато што се сматра да та врста контекстуализације није од пресудног значаја, као и да суштински није у стању да ухвати широко поље значења које књижевни текст носи у себи. У том смислу је могуће говорити о књижевнокритичком „заокрету ка духовности" као повратку извесним начелима нове критике.

Међутим, ова критичка тенденција врши својеврсну контекстуализацију књижевног дела, приближавајући се у томе и материјалистички усмереној критици. Наиме, док је нова критика тежила објективном испитивању уметничких елемената књижевног текста, „заокрет ка духовности" истиче и испитује значења која су важна "за нас". Стога не може бити речи о посве објективном аналитичком приступу књижевном делу. У критичким делима "заокрета ка духовности" присутна је презентистичка тежња за егзистенцијалном контекстуализацијом текста. Схватајући да се значење конституише у корелацији дела и егзистенцијалне и историјске ситуације читаоца, интерпретација не сме остати само у оквирима објективне анализе текста. Потпуно тумачење мора увек бити и специфична контекстуализација јер представља конкретизацију значења кроз специфичан и појединачан читалачев доживљај.

Други начин на који се врши "заокрет ка теорији" тиче се настојања да се књижевна критика и теорија упуте на дијалог с филозофијом и апстрактном мишљу уопште, нарочито имајући у виду њихове претензије на универзално, а не само локално и културно важење. Из те перспективе, сложићемо се са Џ. Р. Лаптон (*Julia Reinhard Lupton*),„заокрет ка духовности" представља могућност повратка начину читања који се бави идејама, концептима и теоријама које заснивају светове и превазилазе контексте, и који можда јесу рођени из историјских прилика, траума и полемика, али се на њих не могу свести.[18]

Када је реч о методологији критичке анализе, треба истаћи да књижевнокритички „заокрет ка духовности" примењује својеврстан амалгам новокритичарских и новоисторичарских стратегија читања. Помно читање текста је, наравно, сасвим у складу са схватањем да је он и једино место у коме се налазе сва егзистенцијално релевантна значења. Међутим, ова метода је донекле модификована кроз упоредно примењивање са стратегијом јукстапонирања књижевног и текста који промишља исту тематику у апстрактном дискурзивном кључу. На тај начин се кристалишу специфичне чворишне тачке које у себи синтетишу многобројна значења етичке, егзистенцијалне и филозофске природе, а која сва претендују на универзално важење. Наравно, књижевнокритички „заокрет ка духовности" је свестан чињенице да се комплексна уметничка творевина не може свести на превод филозофског текста. Његова дискурзивна природа нам само може помоћи да се ухватимо у коштац са сложеним, и често у себи противречним значењским потенцијалом књижевног дела. Другим ре-

[18] Julia Reinhard Lupton, "The Religious Turn (to Theory) in Shakespeare Studies", *English Language Notes*, vol. 44, no. 1, 2006, str. 146-148, http://escholarship.org/uc/item/70z6t0mk, преузето: 14.4.2016.

чима, будући да се често баве истом тематиком, књижевни и филозофски текст могу доста тога добити ступајући у међусобни дијалог. Поменуте чворишне тачке, које проистичу из дијалога текстова се потом помно ишчитавају, али и повезују с егзистенцијалним искуством читаоца. Овај сложени методолошки процес представља, дакле, синтезу новоисторичарске, новокритичарске и презентистичке стратегије тумачења књижевног текста. Како, дакле, овај приступ књижевном делу прилази тематици религије и духовности? Шта се заправо подразумева под тим појмовима? На који начин су присутни у сложеној књижевноуметничкој творевини, а потом и у тумачевом одговору на њу?

Било је најпре неопходно појаснити однос овог критичког усмерења према књижевном тексту како би се јасније разумео третман теме духовности. Насупрот историчарском проучавању, „заокрет ка духовности“ тежи да критички анализира оно што текст сам по себи *жели* да каже, као и да ослушне његов ехо у сопственом искуству. Свако књижевно дело понаособ преиспитује могућност духовности, те не може бити речи о тумачењу које је насилно смешта у институционализоване оквире. Чак је и религија као таква само један од начина духовног бивствовања, свакако легитиман, али можда и понајмање интересантан као грађа за књижевно дело.

Сваки појединачан текст зборника *Духовни Шекспири* нуди нам другачије схватање духовности, што је истакнуто и у самом наслову који их обједињује. Оно што им је, међутим, заједничко јесте чињеница да заступају схватање по коме је духовност једна крхка категорија превазилажења материјалног, анималног и егоистичног. Због тога је у Фернијевом (*Ewan Fernie*) предговору окарактерисана као драма: иза сваког модуса духовности лежи борба која је довела до ње, а која се одвијала унутар субјекта, односно књижевног лика.[19]

Полазећи од филозофије алтеритета, тумачења „заокрета ка духовности“ често попримају карактер етичког преиспитивања које нарочиту пажњу посвећује уметничкој изградњи књижевног лика. Та врста интерпретације је изнедрила и својеврсну карактеролошку критику, што ће бити предмет обраде у посебном поглављу овога рада. За сада је важно истаћи да се духовност у делу налази у драми могућности индивидуалитета да оствари и досегне правду, те тако превазиђе круте оквире света који је сам створио.

Настојећи да понуди тумачење смисла који се тиче овако схваћене духовности, критички „заокрет ка духовности“ је нарочиту пажњу усмерио ослушкивању језика Шекспировог дела, који му је свакако излазио у сусрет густином библијских навода, парафраза и алузија. Различити религијски текстови, трактати и полемике се често налазе у позадини Шекспирових драма у виду грађе, што је убедљиво показао још нови историзам. Међутим, када је реч о тумачењу језика књижевног дела, у средишту проучавања „заокрета ка духовности“ није испитивање порекла појединачних навода, већ начин на који су уведени у књижевни текст. Ово се слободно може рећи и за новоисторичарска проучавања, с тим што постоје значајне разлике у третману и тумачењу инкорпорираног текста. Наиме, док је историјски и материјалистички усмерена критика тежила да истакне његове културне, друштвене и политичке импликације, „заокрет ка духовности“ настоји да протумачи његово универзално значење, те схвати начин на који је и семантички потенцијал самог дела модификован њиме. “Заокрет ка духовности” полази од претпоставке да у густом ткању Шекспировог текста библијске и различите врсте теолошких алузија имају улогу тумача основних дилема којима се дело бави. Текстови који носе значајан универзални потенцијал уведени су у Шекспирово дело не (само) да би га ситуирали у одређени контекст, већ управо да би му помогли да га превазиђе.

Закључили бисмо овај део рада враћајући се на претходну тезу К. Џексона и А. Маротија с настојањем да је критички преиспитамо: да ли заиста нема разлике у крајњим закључцима између историјски оријентисане критике и књижевнокритичког „заокрета ка

[19] Ewan Fernie, „Introduction: Shakespeare, Spirituality and Contemporary Criticism“, *Spiritual Shakespeares*, ed. by Ewan Fernie, London and New York: Routledge 2005, str. 7.

духовности“? То донекле може бити сасвим тачно, нарочито имајући у виду Гринблатовог (*Stephen Greenblatt*) *Хамлета у чистилишту* (*Hamlet in Purgatory*)[20]. Али то дело у великој мери заузима једну прелазну позицију, што је образложено и у уводним редовима овог рада. Легитимно је и рећи да, проучавајући улогу религије и духовности у Шекспировом делу, обе критичке позиције долазе до закључка о некој врсти религијског става који поентира његово дело. Међутим, као што се надамо да смо и показали у овом поглављу, велика је разлика у врсти религијског или духовног става, те и између тумачења које од њега чини полазну тачку својих разматрања. Сматрамо да је прецизније рећи да се анализиране критичке позиције плодоносно допуњују кроз дијалог у који ступају и кроз који се убедљиво формира слика о Шекспиру који је као уметник трагао за духовношћу, те о његовом делу које је прожето траговима и странпутицама једне такве борбе за разиличите могућности остварења духовности.

2. “СВЕТИ ТЕАТАР”: ПРИРОДА КЊИЖЕВНО-УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА У ТУМАЧЕЊУ САВРЕМЕНОГ „ЗАОКРЕТА КА ДУХОВНОСТИ“

Полазећи од специфичног искуства читања Шекспировог текста, као и сусрета с алтеритетом који се у њему налази, књижевнокритички „заокрет ка духовности“ је понудио и ново схватање природе књижевног дела, те његове улоге у ширем егзистенцијалном контексту читаоца. Уз ослањање на филозофију алтеритета, критичке и теоријске позиције П. Брука и Џ. Јуџина, као и на аутопоетичке сегменте Шекспировог текста, настојаћемо да појаснимо начин на који се Шекспирова уметност може схватити као нешто што нас поставља “у контакт с боговима”.[21] Врло је важно посветити нарочиту пажњу овој теми јер она представља срж и основну претпоставку свих критичких тумачења која настоје да изнађу смисао књижевног дела који се тиче широко схваћене духовности.

Неопходно је, најпре, продубити тумачење позиције другости у тексту које је започето у претходном поглављу у оквиру разматрања о природи духовности у књижевном делу. Напоменули смо да је она у тумачењу књижевнокритичког „заокрета ка духовности“ схваћена као јединствено и специфично искуство. Шта то, заправо, значи? О каквој природи искуства је ту реч? У чему се налази његова јединствености? Из ког разлога је нужно поћи од категорије алтеритета ако желимо да говоримо о духовности у књижевноуметничком делу?

Полазећи од Дериданог појма „религије без религије“, могуће је тумачити Шекспиров текст као место деконструкције институционализованих форми религије, те њихово свођење на основни духовни чин стремљења ка другости. Наиме, примарни религијски чин своди се на настојање субјекта да путем својеврсног превазилажења сопства нађе место на коме је могуће приближавање апсолуту. Без обзира да ли је та инстанца именована као хришћански Бог, исламски Алах, јудеистички Јахве, или чак антички Зевс, поменута тежња чини предуслов свеколиког религиозног мишљења. Шекспир је управо својим одбијањем да именује врховну божанску инстанцу, као и исцрпним трагањем за различитим модусима духовног бивствовања начинио од свог дела уметнички простор у коме је могуће остварити тако схваћено религиозно искуство.

У свом есеју “Вратилова тајна” (*Bottom's secret*) Џон Џоуин (John Joghuin) је окарактерисао Шекспиров свет као хипернасељен.[22] На уском простору текста његове драме често егзистира и више форми религије напоредо, како то истиче и Џ. Р. Лаптон.[23] Сусрећемо се с многобројним ликовима у људском, митолошком или демонизованом обличју. У многочему, те драме призивају у свест деридијански схваћен свет онтолошке нестабилности. Оно што, међутим, уједињује “Шекспирове фантоме” јесте чињеница да

[20] Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

[21] “Robert Lepage”, *In Contact with the Gods: Directors talk theatre,* ed. by Maria M. Delgado and Paul Heritage, Manchester and New York: Manchester University Press, 1996, str. 144.

[22] John Joughin: “Bottom's secret”, *Spiritual Shakespeares*, ed. by Ewan Fernie, London and New York: Routledge, 2005, str. 132.

[23] “The Religious Turn (to Theory) in Shakespeare Studies”, str. 145.

заједно творе искуство “другачије од бивствовања”. Другим речима, производећи специфичан “вишак” значења при тумачењу овог света, уметничко дело нас упућује на могућност превазилажења реалног, материјалног и егоистичног.

Шекспира је нарочито примамљиво тумачити кроз дијалог са филозофијом алтеритета. Другост, протејска инстанца која има много лица, вишеструко је присутна у његовим драмама: у форми невидљивог апсолута који се надвија над сценом, кроз тумачење међусобних односа ликова који су увек једни другима „други“, или кроз приказ унутрашњих ломова, подвајања и криза које чине да сопство себе перципира као „нешто друго“. Основна ситуација Шекспировог књижевног дела могла би се сажети у две речи које отварају *Хамлета* (*Hamlet*): “ко иде?”[24] Деридијански речено, “неко или нешто се приближава”[25], и то је оно што суштински чини полазну тачку у одвијању радње и конструкцији смисла. Драмска напетост у великој мери произлази из онога што је Дерида (*Jacques Derrida*) назвао “утварном асиметријом погледа”[26], односно из чињенице да књижевни јунак не види у којој форми други долази, те је његова упитаност у најприснијој вези с проблемом перцепције. Парадоксално, он је у немогућности да протумачи иницијалну ситуацију трагичког ланца јер није у стању да разуме ко стоји на њеном почетку.

Књижевнокритички „заокрет ка духовности“ у Шекспировим делима налази ону врсту духовне конституције коју је анализирао и Кјеркегор (*Sören Kierkegaard*) поводом библијске сцене жртвовања Исака. Цитираћемо параграф који наводи и Џ. Џоуин јер сматрамо да на сликовит начин предочава апсолутну “другост другости”:

Све време је веровао; веровао је да Бог није хтео да узме Исака од њега, иако је он ипак био вољан да га жртвује, ако би се то тражило. Веровао је снагом апсурда, јер о људском прорачунавању ту и није могло бити говора, а апсурд је управо у томе што је Бог захтевајући све то од њега у следећем тренутку требало да опозове свој захтев. Аврам се успео на планину и у тренутку када је севнуо нож, он је још веровао – да Бог неће захтевати Исака. Био је затим потпуно изненађен исходом, али је двоструким кретањем изнова враћен у своје претходно стање и стога је Исака узео преда се радосније него први пут. Нека нам буде допуштено да кренемо даље. Допустимо да Исак стварно буде жртвован. Аврам је веровао. Није веровао да би једног дана на оном свету требало да буде блажен, него да би овде, на овом свету требало да буде срећан. Бог је могао да му подари једног новог Исака, могао је такође да жртвованог поврати у живот. Аврам је у то веровао снагом апсурда, јер свако људско прорачунавање код њега беше одавно престало.[27]

Другим речима, будући да је суштински несазнатљив или скривен иза визира, како би рекао Дерида, алтеритет се субјекту указује као апсурд. Вера се у том смислу разумева као чиста отвореност ка свему ономе што долази из простора трансцендентног и извлачи субјекта из самонаметнуте затворености у властити его, што се често доживљава као својеврсна траума. Духовни процес “ишчашивања” индивидуалитета из својих лежишта морао је бити јако интересантан Шекспиру као уметнику. Можда га он није освестио на тај начин, али је сасвим сигурно да је инхерентан поменутој драмској кризи која отпочиње

[24] Виљем Шекспир, „Хамлет“, чин I, сцена I, превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, *Целокупна дела Виљема Шекспира*, књига IV, Београд: Култура, 1966, стр. 225;
Питање поставља стражар Бернардо, коме Марцело и Хорацио треба да узврате договореном лозинком. Међутим, П. Брук је, 2000. године у париском позоришту Buf de nor, тим питањем и завршио своју адаптацију *Хамлета*. Изговара га Хорацио који је остао жив да би сведочио о Хамлетовој приповести, и упућује га присутној позоришној публици. Тим поводом, Зорица Бечановић-Николић поставља инспиративни низ питања:
“Ко смо, дакле, ми, који гледамо *Хамлета*, какви смо дошли на представу, и какви, после ње, излазимо? Да ли смо промењени? Да ли нас је “болело”, да ли је послужило, како би рекао Франц Кафка, као “секира за замрзнуто море у нама”?”
У: Зорица Бечановић-Николић, “У трагању за Шекспиром”, у: Вилијам Шекспир, *Сабрана дела*, Београд: Завод за уџбенике, Досије студио, 2011, стр. LXV.

[25] Жак Дерида, *Марксове сабласти: стање дуга, рад жалости и нова Интернационала*, превео Спасоје Ћузулан, Београд: Службени лист, Никшић: Јасен, 2004, стр. 11.

[26] Исто, стр. 19.

[27] Серен Кјеркегор, *Страх и дрхтање*, превео Слободан Жунић, Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1975, стр. 68.

речима "ко иде?".

Како нас мисао не би навела да трагамо за конкретним уобличавањима анализираног сусрета с другошћу, застаћемо с напоменом да ће у последњој целини рада бити речи о актуелизацији ових поставки у тумачењу Шекспировог дела. Сада је неопходно да своју пажњу усмеримо на теоријске претпоставке које се тичу разумевања природе уметничког дела и које појашњавају на који начин оно успева да пружи искуство овако схваћене духовности.

Како књижевно дело, које је увек у вези с појединачним и конкретним, доспева до простора општег и апсолутног? На који начин оно успева да прикаже оно што се не може приказати јер је, наиме, невидљиво и скривено? У чему се састоји његов покушај да превлада јаз између материјалног и духовног?

У настојању да дамо одговоре на ова питања детаљније ћемо се позабавити текстом Џ. Џоуина "Вратилова тајна". Полазећи од Вратиловог искуства боравка у вилинском свету и његове немогућности да га преведе уз помоћ речи, али и од теоријских поставки П. Брука (*Peter Brook*), Т. Адорна и С. Кјеркегора (*Søren Kierkegaard*), Џ. Џоуин ће формулисати тезу о уметности која се заснива на приказу "видљиве невидљивости". Сматрамо да се овакво схватање природе књижевноуметничког дела налази у позадини и у основи свих појединачних критичких анализа „заокрета ка духовности", те да је од пресудне важности разумети оно што Џоуин жели да експлицира. Пре тога, међутим, морамо послушати самог Шекспира:

"Сањ'о сам такав сан, да га људска интелегенција не може описати. Неопишив сан. Човек би исп'о магарац кад би само покуш'о да га растумачи. Сањао сам – као – ја - ал' то не може да се исприча. Као да сам – као да имам – ама, човек би мор'о да буде циркуски кловн да би објаснио то "као да имам". Људско око то никад није чуло, људско уво то никад није видело, људска рука то никад није окусила, а људски језик то никад не би мог'о да замисли – нити срце да исприча шта сам ја то сањ'о. Баш ћу Перу Дуњу да натерам да напише једну баладу о том сну. Зваће се "Вратилов сан" – поменуло се не повратило! – јер је био страшно завраћен и посуврaћен! Ја ћу ту баладу да отпевам пред војводом; а можда би испало још финије кад би' је отпев'о над мртвом Тизбом."[28]

Симптоматично, Вратило сматра да је његово непреводиво искуство могуће представити само кроз књижевноуметничко дело. Његов монолог се смислено повезује с аутопоетичким сегментима Шекспировог дела који у другачијем дискурзивном регистру сведоче о схватању уметности као места сусрета видљивог и невидљивог, небеског и земаљског, исказивог и неисказивог. Наш мали живот који је сном заокружен могуће је приказати само кроз уметност која даје облик ваздушастом ништа:

„Ми смо грађа од које се праве
Снови, и наш мали живот нам је сном
Заокружен."[29]
„А песникове речи, у заносу дивном
Заколутане, гледају час с неба
На земљу, час са земље на небеса;
И док му се у машти роје слике
Још незнаних ствари, њих песниково
перо
У облике претвара, те ваздушном
„ништа"
И место у свету и име ствара."[30]

Тумачење Вратиловог монолога уз упоредно читање *Павлове прве посланице Коринћанима* опште је место књижевне критике. У контексту „заокрета ка духовности", важно је истаћи да оба текста тематизују духовно искуство које је апсолутно јединствено, непоновљиво и непреводиво. Оно трансцендира оквире разума, те не може бити речи о томе да сазнамо оно што Вратило зна, већ да и сами прођемо кроз слично искуство које има потенцијал да нас преобрази.[31] Међутим, како је то могуће, будући да "Бог и ја у пролазном свету не можемо међусобно разговарати,

[28] Вилијам Шекспир, "Сан летње ноћи", чин IV, сцена I, превео Александар Саша Петровић, *Сабрана дела*, Београд: Завод за уџбенике, Досије студио, 2011, стр. 312 .

[29] Вилијам Шекспир, "Бура", чин IV, сцена I, превели Живојин Симић и Сима Пандуровић,*Сабрана дела*, Београд: Завод за уџбенике, Досије студио, 2011, стр. 26.

[30] *Сан летње ноћи*, чин IV, сцена I, стр. 313.

[31] "Bottom's secret", стр. 133-134.

јер ми немамо заједничког језика?"[32]

Желећи да докаже да једино уметност може омогућити субјекту дијалог с апсолутом, Џоуин се осврће на Бруков појам "светог театра" или театра "невидљивог које је постало видљиво". Наиме, Брук полази од претпоставке да се невидљиво не налази у трансцендентном простору изван овог света, већ да се настањује у свакодневном и обичном. Свето и узвишено се налазе свуда око нас, али нам долазе у облику невидљивог због несавршености људске перцепције. Како је то давно и сликовито истакао В. Блејк (*William Blake*), ми смо оковани ланцима пет чула.[33] Међутим, сматра Брук, у одређеним стањима и под одређеним околностима, могуће је видети невидљиво, односно покидати ланце скучених могућности перцепције. "Света уметност" јесте оно што нам у томе помаже, стварајући услове за остваривање "догађаја", односно постајања невидљивог видљивим.[34] Џоуиновим речима, у додиру с уметничким делом ми смо "изложени другом смислу", нечему што долази као "друго" у односу на оно што знамо и перципирамо.[35]

Концепт театра "невидљивог које је постало видљиво" унеколико означава и повратак теоријским начелима формалистичке критике. По схватању руског формализма, књижевно дело је простор у коме је могуће избећи аутоматизам перцепције, те рекреирати свет путем језика тако да он постане "онеобичен". Поимање овако транспоноване стварности производи специфични уметнички ужитак који је у присној вези с чињеницом да смо у могућности да схватимо и видимо оно што до тада нисмо могли. Другим речима, књижевно дело отвара врата перцепције, уводећи нас у наново створен свет и нудећи нам излаз из крутих оквира стварности.[36]

Џоуин поистовећује Бруков концепт "свете уметности" са својим појмом естетичког става који, у својој суштини, представља критичко промишљање миметичке теорије уметности. Наиме, естетички став је у његовој мисли одређен као форма критичког мишљења при коме имагинација остаје отворена за могућност да свет и "његови објекти могу бити и другачији него што јесу".[37] Док је традиционални, миметички модел затварао репрезентацију унутар унапред фиксираног поља видљивог, естетичко искуство доноси "појединачну трансформацију" која има "потенцијал истинитости". Другим речима, уметност представља специфичну артикулацију истине при којој је свет обелодањен на нов начин. Она не подражава стварност, већ врши њену уметничку транспозицију, те је на себи својствен начин и изнова ствара.[38]

Позивајући се на Адорнову (*Theodor W. Adorno*) *Естетичку теорију* (*Ästhetische Theorie*), Џоуин надаље образлаже своју тезу призивајући донекле у свест и хегелијански појам чулне идеје. У основи оваквог схватања лежи претпоставка да је уметничко дело место сусрета општег и појединачног. Оно је спој чулне слике и апстрактне идеје. Међутим, у Адорновој и Џоуиновој мисли, изворно хегелијански смер мисли је преокренут јер се не полази од идеје која налази своју конкретизацију у чулној слици, већ од уметности која "производи сопствену трансценденцију". То надаље значи, цитира Џоуин Адорна, да је *differentia specifica* уметности управо производње овог непревадивог "вишка", те да конкретно остварење има атрибут уметничког само ако у појавном слоју доноси нешто "више".[39]

Како би сликовито објаснио своје схватање процеса производње вишка, Џоуин наводи Адорново поређење појавног потенцијала уметности с феноменом ватромета:

[32] *Страх и дрхтање*, стр. 67.

[33] "Када би се врата перцепције прочистила, човеку би се све указало онаквим какво јесте, бесконачним." У: Вилијам Блејк, „Знаменита маштарија", *Изабрана дела*, превео Драган Пурешић, Београд: Плато, 2007, стр. 171.

[34] "Bottom's secret", стр. 134-136.

[35] Исто, стр.140.

[36] Више о онеобичавању: Виктор Шкловски, „Уметност као поступак", *Поетика руског формализма*, приредио Александар Петров, Београд: Просвета, 1970.

[37] Читалац ће приметити да се у Џоуиновој формулацији "крије" и наслов Левинасове књиге *Дружчије од бивства или С ону страну бивствовања*, што свакако сведочи и о филозофској утемељености његових теоријских поставки.

[38] "Bottom's secret", стр. 136.

[39] Исто, стр. 136-137.

"Феномен ватромета, који због своје несталности и празне разоноде није био схватан као достојан теоријског разматрања, може да послужи као прототип за умјетничка дјела…Ватромет је apparition kat'ehohén: појављујући се емпиријски, ослобођен бремена емпирије, као тежине трајања, он је у исти мах знак неба и људски производ, неизбјежна опомена, сјајно и нестално писмо чије је значење непротумачиво. Стављање пространце естетске сфере у потпуној безразложности ефемерног не може да му послужи као формално одређење. Од недовољности постојећег умјетничка дјела се не издвајају врхунском савршеношћу већ, попут ватромета, актуализирајући се кроз експресивну блještаву појаву."[40]

Уметности је потребна појавност, сирова физичка егзистенција у материјалном свету, како би све у њој могло да постане "нешто друго". Касније ће Џоуин повезати ову идеју с анализом дечјих игара којом се И. Армстронг (*Isobel Armstrong*) бави у својој књизи *Радикално естетичко (The Radical Aesthetic)*. Шилеровски схваћен појам игре јесте оно што чини уметност простором спонтаности и слободе. Игра постиже необичну инверзију, те трансформацију саме структуре перцепције. Наиме, тренутак у коме објекти почињу да својим постојањем означавају нешто друго представља почетак игре која се води по правилима идеја, а не самих објеката. Ако фењер, пас и жбун представљају месечину, важност тих објеката је сразмерна потенцијалу преношења одређене идеје или визије појма. Играјући се, дете, а додали бисмо и уметник, ствара значења у оквиру ограничења конкретне и специфичне ситуације. На тај начин, полазећи од сирове физичке егзистенције, дете и уметник успевају да је превазиђу, остајући истовремено чврсто везани за њене објекте. Сликовито речено, без фењера не би било месечине, али уколико не успе да произведе онај вишак у облику идеје месечине, фењер би остао само фењер.[41]

Полазећи од овако схваћеног појма уметности и настојећи да у потпуности разуме циклус трансфера значења, Џ. Џоуин је покушао да протумачи улоге уметника и реципијента у овом сложеном процесу. У извесном смислу, може се закључити да Џоуинова естетичка теорија не прави суштинску разлику између творца и примаоца уметничког дела јер су они уједињени делећи "исту тајну". Ова помало загонетна и деридијанска формулација имплицира схватање уметности као манифестације духовности пред којом се и аутор и реципијент налазе у истом положају. [42]

Уметник је, пре свега, окарактерисан као онај који говори из специфичног међупростора. Шекспировим речима, његове очи "гледају час с неба на земљу, час са земље на небеса".[43] Дуња, који у *Сну летње ноћи (A Midsummer-Night's Dream)* најављује комад о Пираму и Тизби, још је језгровитије формулисао овако схваћену одсутност уметника, иако у понешто другачијем дискурзивном регистру: "ми нисмо овде".[44] Уметник је инстанца која припада различитим световима, а опет, у извесном смислу, ниједном од њих.[45]

Џоуин пореди парадоксално бивствовање творца уметничког дела с парадигматичном ситуацијом глумца на сцени. Његова протејска вештина подразумева безграничне могућности самокреације, те он заправо никада није ту. Међутим, Џоуину је јако важно да схватимо да није реч о потпуно свесном и разумском процесу трансформације, те наглашава да глумац увек учи "напамет", односно "по срцу".[46] Процес самокреације одвија се ван сваког семантичког разумевања, при чему му се глумац одаје без труда да га сазна, појми и схвати. Цитирајући Дериду, Џоуин истиче да "делити тајну не значи знати или откри-

[40] Теодор В. Адорно, *Естетичка теорија*, превео Касим Прохић, Нолит, Београд, 1979, стр. 150.

[41] Исто, стр. 153.

[42] Исто, стр. 140.

[43] *Сан летње ноћи*, чин IV, сцена I, стр. 313.

[44] Наводимо дословни превод оригинала будући да је Александар Саша Петровић, имајући у виду контекст целе реплике, нешто другачије пренео ове Дуњине речи у српски језик. За нашу сврху је, међутим, важна сугестивност која се налази у речима "we are not here". U: William Shakespeare, „A Midsummer-Night's Dream", act V, scene I, *Shakespeare Complete Works*, Oxford: Oxford University Press, 1976, стр. 188.

[45] "Bottom's secret", стр. 146.

[46] Наш језик нема могућност да дочара игру речи која се налази у позадини ове Џоуинове мисли: у енглеском језику је аутоматско учење, које ми повезујемо с памећу, окарактерисано као "учење по срцу".

ти тајну, већ делити оно што не знамо шта је, тајну: ништа што може бити одређено".[47] Другим речима, глумац и публика уједињено стоје пред алтеритетом уметничког дела, никада не успевајући да га до краја преведу на језик разума. У том смислу се може рећи да је творац уметничког дела истовремено и његов реципијент. Глумци и публика су увек ту и нису ту, што је условљено самом природом уметничког дела које лебди између чулности и духовности. У нашем додиру с театарским делом, закључује Џоуин, ми смо, и као публика и као извођачи, уједињени у овом искуству "заједничке раздвојености".[48]

Знање, стога, не може бити пресудни чинилац у конституисању нашег доживљаја уметничког дела. Када говоримо о ликовима у позоришном делу, ми их не можемо разумети, али се на дубљи начин можемо повезати с њима. Није чак ни у потпуности реч само о обичном поистовећивању. Дубља идентификација с ликовима се догађа услед чињенице да делимо исто време, те се можемо поставити у њихову садашњост, упркос томе што не постојимо у овом свету на исти начин. Спроводећи процес деконструкције нашег ега, уметност нас позива на уједињење с другим, који се догађа у естетичком искуству и изван разумских координата.[49]

Алтеритет који се "догађа" у уметничком делу твори од нас деридијанске сведоке који нису у стању да рационализују своје искуство. Сваки покушај тумачења књижевног дела налази се у улози Вратила који настоји да рекреира свој доживљај путем речи, иако је свестан да га "људско око не може чути, нити ухо видети".[50] Како истиче и Џоуин, разумевање је врста слепила: наш перцептивни апарат је недостојан задатка да рекреира јединствено искуство сусрета с уметничким делом.[51]

Џоуинова теза о тајни коју сви делимо може нам помоћи да донесемо закључак о духовности у уметности на једном вишем нивоу. Како уметност уопште комуницира с реципијентом, ако оно што је у њој пресудно измиче нашој перцепцији и схватању? Помније појашњавајући овај однос, Џоуинова мисао тежи схватању које имплицира изједначавање религијског и естетичког става. Полазећи од Кјеркегоровог и Дериданог појма дрхтања[52], он уочава да постоје извесне аналогије између човековог односа према апсолуту и према духовности каква се појављује у уметничком делу. Вера у апсурд и подложност ужитку који нуди овако схваћена уметност противречног су карактера јер субјекту нуде сазнање несазнатљивог, гледање невидљивог, те близину онога што је бескрајно удаљено и што се нама указује само у форми другости.[53]

У чему је онда смисао уметности, ако је доживљавамо кроз духовне дрхтаје? Може ли се уопште говорити о смислу ако је он непреводив и сингуларан? Џоуин даје потврдан одговор на ово питање и поново се враћа Шекспировом тексту како би артикулисао свој одговор. Прозни увод у последњи Тезејев кратки монолог у *Сну летње ноћи* упућен је глумачкој дружини која се моли да сврши своје дело без епилога.[54] По Џоуину, овакви завршни редови сугеришу идеју о отвореном књижевном делу које одбија да угрози своју „дубину без дна" у корист заокруженог смисла. Оно не може имати крај јер увек указује на нешто изван себе, што се вазда удаљава, измиче и остаје скривено. Његов "вишак" се увек прелива преко уобличене уметничке грађе. Стога, закључује Џоуин, на нама остаје да га завршимо и то тако што ћемо "почети поново". Идеја можда звучи парадоксално, али заправо сасвим логично произлази из способости уметности да врши трансформацију стварности и онога ко у њој ужива. Након сусрета са светом који нуди предукус нечега "другачијег од бивствовања", ми више не мо-

[47] "Bottom's secret", стр. 151.

[48] Исто.

[49] Исто, стр. 138-139.

[50] *Сан летње ноћи*, чин IV, сцена I,стр. 312.

[51] "Bottom's secret", стр. 142.

[52] „Дрхтање" је, наравно, појам који припада изворно кјеркегоријанском дискурсу, али се посредно може приписати и Дериди, будући да и он користи исту терминологију анализирајући управо старозаветну причу о жртвовању Исака:

„Али као да он није знао шта ће Аврам учинити, или одлучити, или одлучити да учини. Он му враћа сина тек након што се уверио да је Аврам *дрхтао*, одрекао се све наде..".

У: „Bottom's secret", стр. 146.

[53] Исто, стр. 145-146.

[54] *Сан летње ноћи*, чин V, сцена I, стр. 318.

жемо бити оно што смо били. Епилог се налази увек и само у реципијенту. У томе се находи и специфична етичка функција уметности којом ћемо се детаљније бавити у оквиру теоријске анализе књижевног лика. У томе је и смисао завршних редова текста "Вратилова тајна" који се односе на неограничене могућности Шекспирове уметности да врши константну обнову и буде место апсолутних почетака: "она нас позива да почнемо поново".[55]

И ми налазимо да је упутно закључити ово поглавље "почињући поново" Шекспировим речима:

„И док му се у машти роје слике
Још незнаних ствари, њих песниково
перо
У облике претвара, те ваздушном
„ништа"
И место у свету и име ствара."[56]

Књижевокритички, али и филозофски „заокрет ка духовности" тежили су да схвате управо природу овог ништа, као и начине на које се оно манифестује у уметности или у етичком искуству индивидуалитета. Критичка читања која настоје да прате његове трагове у књижевном делу представљају и својеврсну духовну херменеутику, јер се уметност схвата као место граничног искуства додира с другошћу. Шекспиров текст у великој мери призива овакво тумачење обрађујући грађу од које се праве снови, уобличавајући ваздушасто ништа, користећи се вештином да спрема магије и духовима који ишчезавају у невидљив ваздух. По речима редитеља Д. Донелана (*Declan Donnellan*), његово дело призива "тишину у којој се заиста сусрећемо".[57] Повезујући нас "на вертикалној равни с божанским", оно нуди бег од "људске гравитације".[58] На тај нас начин уводи у свет који је другачији од овог, те представља одступну тачку за сопствено и појединачно откривање духовности.

[55] "Bottom's secret", стр. 151-155.

[56] *Сан летње ноћи*, чин IV, сцена I, стр. 313.

[57] "Declan Donnellan and Nick Ormerod", *In Contact with the Gods: Directors talk theatre*, ed. by Maria M. Delgado and Paul Heritage, Manchester and New York: Manchester University Press, 1996, стр. 86.

[58] "Robert Lepage", стр. 143.

3. ТУМАЧЕЊЕ КЊИЖЕВНОГ ЈУНАКА – „ЗАОКРЕТ КА ДУХОВНОСТИ" КАО ПОВРАТАК КАРАКТЕРОЛОШКОЈ КРИТИЦИ

Како смо већ нагласили, критички „заокрет ка духовности" у много чему се може окарактерисати и као својеврсна етика. Будући да се у средишту његовог проучавања налази однос индивидуалитета и алтеритета, овај критички правац је нарочиту пажњу посветио анализи књижевног лика. Уз извесну дозу опреза, може се чак рећи да се у карактеролошком моменту интерпретације кристалишу и синтетишу све претходно анализиране поставке "заокрета ка духовности". То заправо логично произлази из чињенице да је носилац духовности увек индивидуалитет, те да тумачење мора поћи од анализе његовог односа према другости.

У обради ове теме нарочито ћемо се ослонити на теоријске претпоставке Ј. Фернија које износи у својим књигама *Демонско у књижевности и искуству (The Demonic Literature and Experience)* и *Срамота у Шекспиру (Shame in Shakespeare)*. Неопходно је, међутим, да, кроз неколико општих напомена, покушамо најпре да упоредимо карактерологију „заокрета ка духовности" с традиционалним и материјалистичким схватањима књижевног лика, јер сматрамо да су закључци такве упоредне анализе нужне полазне тачке у читању поменутих студија "заокрета ка духовности".

Наравно, као и у другим деловима овог рада, поћи ћемо од новог историзма. Размишљајући о људском идентитету, новоисторичари су понудили убедљиву критику традиционалистичких схватања. Оно што најпре проблематизују јесте уверење да човек има једну ванвремену и непроменљиву суштину, и да је идентитет увек и свуда у бити исти. Проблем с оваквим есенцијалистичким становиштем јесте тај што занемарује историјску условљеност субјективности и што конструише један вештачки, трансисторијски континуитет. Насупрот томе, нови историзам субјективност схвата као суштински историчну и конструисану дискурзивном праксом једног времена и његовим облицима моћи.[59]

[59] Незаобилазна лектира у тумачењу новог историзма и његовог схватања индивидуалитета је, свакако, студија Стивена

Ослањајући се на Фукоа (*Michel Foucault*), Ничеа (*Friedrich Wilhelm Nietzsche*) и Фројда (*Sigmund Freud*), нови историзам инсистира на дисконтинуитету субјективности и говори о децентрираности човековог идентитета. Индивидуалитет је место на коме се различити елементи моћи боре за превласт. Самообликовање је могуће само у облику конструкције, односно као приклањање једном дискурсу кроз интернализовање његових вредности путем језика.[60] При томе се субверзивни дискурси никада не могу сасвим оставити по страни, већ бивају истиснути на маргине са којих, ипак, могу да нагризају идентитет и стварају пукотине у њему.

Књижевни јунак се више не узима као насликана датост коју ваља објаснити имајући на уму ауторову намеру. Новоисторичарско тумачење субјективности у књижевном делу настоји да прикаже настанак таквог идентитета, да разложи елементе од којих је конструисан, као и да утврди њихов међусобни однос. У средишту пажње су преламања у књижевном лику, његове борбе и напуклине, те начин на који оне утичу на његову судбину.

Књижевнокритички „заокрет ка духовности“ полази од имплицитне критике појма субјективности који је формиран у материјалистички усмереној теорији. Начинивши од религије и духовности конститутивне елементе свог тумачења, ова критичка тенденција је морала узети у обзир улогу општег и апсолутног у формирању субјекта. Индивидуалитет се не самообликује искључиво на пољу културе, већ и у сусрету с оним што превазилази материјално. Критички „заокрет ка духовности“ није у потпуности занемарио културни контекст у проучавању субјективности, али јесте потиснуо његову улогу у други план.[61] Духовна конституција бића се суштински самообликује кроз појединачне сусрете с манифестацијама алтеритета, које могу, али и не морају бити историјски условљене. Конкретна духовност може бити у вези с културно условљеном, институционализованом религијом, али чак је и тада догматски слој само полазна тачка за остварење духовности које произлази увек из личне надградње субјекта.

Изместивши простор у коме се формира људски идентитет, „заокрет ка духовности“ се, у неким својим схватањима, приближио есенцијализму. Наиме, овако представљен сусрет с алтеритетом догађа се ван временских и просторних координата, и суштински није историјски условљен. Оно што је у њему од пресудне важности не може бити условљено дискурзивном епистемом доба, зато што се управо налази ван сваке дискурзивности. Како смо напоменули, одређене полазне тачке у виду манифестације другости могу имати порекло у религијском дискурсу епохе. Међутим, искуство које индивидуалитет надграђује полазећи од њих, у бити јесте увек и свуда исто. Човек је по себи духовно биће, и у датим историјским околностима мења се само форма његове борбе за досезање духовности. Хамлетова дилема која се тиче идентитета духа можда и полази од ренесансног религијског дискурса, али духовно комешање које она изазива у овом књижевном јунаку превазилази временске оквире. Свака епоха има своје сабласти, рећи ће Дерида.[62] Можда они могу попримити различите облике, али ће увек и свуда остати фантоми, инстанце другости које узнемирују човекову субјективност. То је уједно и предуслов могућности нашег комуницирања с уметничким делима прошлости. Парафразирајући самог Шекспира, могли бисмо рећи да уметност приказује "ствар по себи", односно оно што представља човек лишен свих културних, друштве-

Гринблата, *Самообликовање у ренесанси - Од Мора до Шекспира*, превеле Невена Мрђеновић и Јелена Стакић, Београд: Clio, 2011.

[60] Владислава Фелбабов, "Нови историзам", *Домети*, четвороброј 108-111, Сомбор, 2002, стр. 18.

[61] Погледати, на пример, поглавље Фернијеве студије *Демонско у књижевности и искуству* које носи наслов „Лутер: човек између Бога и ђавола“. Иако на први поглед може изгледати да анализа лутеровски схваћене духовности нагиње културолошким тумачењима, даљи ток студије ће посве потиснути такав утисак. Мартин Лутер је, свакако, артикулисао један нови модус духовног бивствовања, који се може читати као гравитациона тачка духовних борби у новом, модерном добу. Међутим, J. Ферни неће његово дело схватити као реализацију једне нове епистеме за којом би, потом, ваљало трагати и у другим пољима људске делатности u XVI veku. U: Ewan Fernie, *The Demonic Literature and Experience*, London and New York: Routledge, 2013, стр. 34-46.

[62] *Марксове сабласти: стање дуга, рад жалости и нова Интернационала*, стр. 170.

них и историјских обележја.[63]

У једној ствари се нови историзам и „заокрет ка духовности" слажу: индивидуалитет који је транспонован у уметничко дело у облику књижевног јунака није стабилна категорија. Ово је нарочито тачно када говоримо о Шекспировим ликовима, који су приказани у тренуцима кризе, те их тумачење не може третирати као насликане и статичне датости. Као и новоисторичари, критичари који пишу у духу „заокрета ка духовности" настоје да прикажу драматичан процес њиховног самообликовања који се одвија кроз дисконтинуирање и децентрирање сопства. У средишту пажње су тачке прекида унутар самог јунака, у којима "он више није он", већ постаје "нешто друго".[64]

Може се рећи, дакле, да и један и други критички правац разматрају процес самообликовања у оквиру сукоба између јунакове унутрашњости и свега онога што му долази као друго. У двема важним стварима се, међутим, нови историзам и „заокрет ка духовности" битно разликују. На првом месту, материјалистичка критика третира инстанцу другости као друштвену и културну категорију, док јој „заокрет ка духовности" придаје атрибут духовног и општег. То надаље значи да јунак има могућност уздизања изнад фукоовски схваћених центара моћи који теже да услове његов идентитет. Из тога директно произлази друга важна разлика: „заокрет ка духовности" је оптимистичан у погледу могућности јунака и индивидуалитета да из сукоба изађе као победник, односно да доврши процес самообликовања стварајући слободно и аутентично сопство.[65] У овом смислу би се „заокрет ка духовности" могао дефинисати и као „заокрет ка унутрашњости", јер полази од претпоставке да се индивидуалитет конституише у најдубљим слојевима јунаковог бића. Левинасовски речено, карактер је оно што може бити обликовано центрима моћи, али се сусрет са сопственим лицем догађа на пољу које трансцендира појавни и пролазни облик бића.[66] Центри моћи су и даље ту, али сопство се може самокреирати и ван њихових оквира. У томе је садржан и жижековски и бадијуовски схваћен револуционарни потенцијал носеће мисли „заокрета ка духовности": сопство самообликовано на овај начин себе деституише, изузима из постојећег поретка, те ствара простор за догађај истине.[67] Његово деституисање означава револуцију која започиње на микроплану, а откривање лица указује не пут који води слободној и аутентичној егзистенцији "другачијој од бивствовања". Другим речима, измешајући процес конституисања субјекта у простор широко схваћене духовности, „заокрет ка духовности" је понудио начин на који је могуће превазићи један од главних парадокса поетике културе.[68]

Наравно, претходне напомене су, у великој мери, општег карактера и представљају синтетички закључак који се доноси сажимањем многобројних критичких анализа. Различити критичари ће у оквиру својих претпоставки стављати акценте на другачије моменте овако схваћеног развоја индивидуалитета и књижевног јунака. Сматрамо да је упутно представити начин на који се анализиране премисе налазе у критичким студијама Ј. Фернија, имајући, пре свега, на уму књиге *Демонско у књижевности и искуству* и *Срамота у Шекспиру*. Напоредно читање те две књиге занимљиво је због тога што пружа увид у многобројне могућности и начине остварења духовности, те сведочи о њеној суштинској хетерогености. Обе студије настоје да прикажу противречан процес

[63] Виљем Шекспир, „Краљ Лир", чин III, сцена IV, превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, *Целокупна дела Виљема Шекспира*, књига IV, Београд: Култура, 1966, стр. 422.

[64] Од ових речи ће Ферни начинити својеврсни рефрен у књизи *Демонско у књижевности и искуству*.

[65] О оптимизму у студијама "заокрета ка духовности" види: "Introduction: Shakespeare, Spirituality and Contemporary Criticism", стр. 21.

[66] Вид. Емануел Левинас, *Друкчије од бивства или С ону страну бивствовања,* превео Спасоје Ћузулан, Никшић: Јасен, 1999.

[67] Vid. Alain Badiou, *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil,* London and New York: Verso, 2001, https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjapqml_q_MAhUL1RQKHbnUCQ8QFggbMAA&url=https%3A%2F%2Funmtheorygroup.files.wordpress.com%2F2010%2F08%2Fbadiou-ethics-an-essay-on-the-understanding-of-evil.pdf&usg=AFQjCNGFVWhM3SGI1RXjx83vmuye4TQEw&sig2=-gZ7WZ88SdL2Eewn7eVhOg&cad=rja, preuzeto: 14.4.2016; Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute: Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?,* London: Verso, 2000.

[68] "Introduction: Shakespeare, Spirituality and Contemporary Criticism", стр. 10.

дестиуисања субјекта, као и да испитају његове позитивно конотиране исходе. Кроз категорије демонског и срамоте, Ј. Ферни је настојао да прикаже два, по њему, најважнија елемента тог процеса која ћемо условно назвати деструктивним и виталним, покушавајући да их објаснимо у даљем току свог излагања. Наравно, *Демонско у књижевности и искуству* и *Срамота у Шекспиру* се могу окарактерисати и као резултат сусрета са Шекспировим текстом зато што формулишу своје претпоставке у дијалогу с њим, и нуде појединачне критичке анализе његових дела. Фернијева читања „великих трагедија“ биће предмет посебне обраде у наредној целини рада, те ови редови попримају карактер теоријског увода који је потребан да би се конкретна тумачења Шекспировог дела боље разумела.

У представљању књиге *Демонско у књижевности и искуству,* нужно морамо поћи од самог појма демонског који Ферни одређује као "животну форму зла".[69] Статус ове категорије је, дакле, у присној вези са схватањем егзистенције зла која је предмет религијског, филозофског и уметничког мишљења. Ступајући у дијалог с поменутим дисциплинама, Ферни настоји да пружи свеобухватан увид у развој људског искуства демонског и зла. Издвојићемо оне моменте књиге *Демонско у књижевности и искуству* које су блиско повезане с разумевањем модерног индивидуалитета, али морамо наговестити да књига нуди читаоцу далеко више од тога. Плодоносни сусрет етике, онтологије, психологије, теологије и теорије уметности није могуће приказати у скромним оквирима овог поглавља, те ће наше бављење овом књигом нужно имати парцијалан карактер.

Када је реч о теми која нас се овде тиче, важно је приметити да Ферни већ у првим редовима књиге *Демонско у књижевности и искуству* истиче повезаност категорије демонског с модерним идентитетом. Ферни сматра да су савремена мисао и искуство пресудно одређени појмовима негативног и различитог, те демонског. Отуда и речит наслов уводног поглавља – "Тамна ноћ душе" (*Dark Night of the Soul*), који представља алузију на познату истоимену мистичку песму Св. Јована од Крста (*San Juan de la Cruz*). Савремена субјективност перципира сопствену различитост као услов и залог њене индивидуалности. Модерна самосвест одбија да прихвати поистовећивање с било чиме, чак и с идентитетом који је донекле и сама утврдила. На тај начин она увек тежи да буде "нешто друго", односно вечно настоји да превазиђе себе саму. То је оно што чини од модерне субјективности један нестабилан и динамички ентитет, који је заправо увек у настајању.[70]

Фернијева студија жели да докаже две ствари: да овакав процес самообликовања има карактер демонског, као и да је реч о универзалном искуству модерног субјекта те да се његов израз може чути у делима филозофије, теологије и књижевности. Наравно, Шекспир је на самом почетку раног модерног доба кристализовао ову мисао: "Ја нисам оно што јесам", рећи ће Јаго.[71] Фернију је јако стало да читалац разуме ову мисао, те рефренски цитира Јагове речи не само због тога што се „ја“ у њима дефинише кроз разлику, већ и зато што представљају поетску потврду његове тезе о истоветности модерног и демонског. Наиме, Бог у Библији изговара речи: "Ја сам онај који јесам". Ђаво, врховни демонски ентитет, узвраћа њиховом негативном парафразом: "Ја нисам оно што јесам".[72] Ферни сугестивно доказује да ове демонске речи чине суштину индивидуалитета чије формирање отпочиње у раном модерном добу, и који налази свој израз у модерним књижевним и филозофским делима, или бар оним која се усуђују ухватити се у коштац с проблематиком негативитета.[73]

[69] *The Demonic Literature and Experience*, стр. 10.

[70] Исто, стр. 3.

[71] Вилијам Шекспир, "Отело", чин I, сцена I, превео Александар Саша Петровић, *Сабрана дела*, Београд: Завод за уџбенике, Досије студио, 2011, стр. 1589.

[72] *The Demonic Literature and Experience*, стр. 7.

[73] У књизи *Демонско у књижевности и искуству,* Ферни поименце издваја ауторе у чијим се делима находи промишљање "велике негативне могућности": M. Lutera (*Martin Luther*), K. Marloua (*Christopher Marlowe*), V. Šekspira, Dž. Miltona, Dž. Hoga (*James Hogg*), F. M. Dostojevskog (Фёдор Михайлович Достоевский), T. Mana (*Thomas Mann*), F. Veldon (*Fay Weldon*), M. Bulgakova (Михаил Афанасьевич Булгаков), S. Kjerkegora, F. Ničea, V. Blejka, J. Bemea (*Jacob Böhme*), Šelinga (*Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling*), Hegela (*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*), H. Melvila (*Herman Melville*),

Не смемо пропустити рећи да филозофска и књижевна дела само транспонују демонско искуство које се, међутим, налази и у најситнијим порама наше свакодневице, чак и када тога нисмо свесни. Не морамо увек устајати с гозбе стварања да бисмо се одредили као бунтовна сопства у чијим се сржима налази негативитет. Заправо, сматра Ферни, прозаично искуство тинејџера или човека који пролази кроз „кризу средњих година" по својој структури је апсолутно истоветно самообликовању Милтоновог (*John Milton*) Сатане који себе одређује кроз неприхватање створеног.[74]

У основи разумевања "негативне суштине сопства" налази се изворно левинасовска дистинкција између лица и карактера. Ферни нам нуди један сликовит пример који у форми наративне минијатуре убедљиво сведочи о парадоксалној утемељености модерног индивидуалитета. Замислите, позива нас он, да сте изненада суочавени са сопственом читуљом. "Не ја! Не то!" – викнули бисте, испуштајући кашику и придржавајући се за сто на коме се налази ваш доручак. Панично бисте покушали да препознате, односно спасите себе као "било шта" друго. У том тренутку, тумачи нешто касније Ферни, заправо сте утемељили сопствени идентитет на самодеструкцији. Чудан моменат ове "мале" духовне кризе извире из увиђања неподударности између сопства које сте сами креирали и слике која вас гледа из огледала. Левинасовски формулисано, душевна анксиозност потиче од подвојености лица и карактера. Другим речима, најдубља суштина вашег бића се буни против сопствене недовољне, баналне и неистините конкретизације. Да сажмемо и потцртамо, ви нисте оно што јесте.[75]

Међутим, Фернијева анализа теолошко-филозофског аспекта појма демонског показује да он није у потпуности одређен само негативним. Хегелијански схваћено, негативни моменат је позитивно конотиран јер субјекту омогућава слободну самодетерминацију. Речима Теренса Хокса (*Terence Hawkes*), оно што чини полазиште демонског јесте својеврсна фрустрација духа, односно осећај да би некако све требало урадити аутентичније. Превазилазећи свет бића и створеног, "велика негативна могућност" је донекле ближа истини. Ферни чак говори и о "мистичној унији" до које демонска тежња доводи. Својим одбијањем да прихвати створено, демонски субјект разлаже биће, те успева да избегне његова ограничења. Ослањајући се на К. Јасперса (*Karl Jaspers*), Ферни истиче да добро као такво, у свом настојању да сачува биће, убија могућности, док демонска "екстаза у којој свет гори" скида с њега "залеђену маску бивствовања". Амбис који се на тај начим отвара безграничан је, управо зато што је деструкцијом дошао до празнине у којој је све поново могуће.[76]

С тим у вези, Ферни наглашава и креативни потенцијал демонског, који смо ми овде означили придевом "виталан" јер сматрамо да је у присној вези с живототворним снагама бића. Из Фернијевих формулација које се односе на ову проблематику може се чак закључити да је деструкција као таква нужан предуслов сваког стварања и самообликовања: сопство мора себе уништити да би постало нешто друго, свет мора изгорети да би наново био створен у субјектовој имагинацији. Све што је већ створено и окоштало у чврсту форму бића носи у себи траг овог демонског порекла. То је, по Фернију, оно "црно крило сунца" које благосиља песнички субјект у Колриџовом (*Samuel Taylor Coleridge*) *Старом морнару (The Rime of the Ancyent Marinere)*.[77] Полазећи од Т. Хокса, Ферни изједначава демонско и естетско, доводећи га у везу с читавим низом појмова који се супротстављају разумном: с античком категоријом дионизијског, ренесансним појмовима страсти и природе, као и Фројдовим инстинктом. Примењене на мисао о индивидуалитету, ове тезе имплицирају да субјектова моћ стварања и самообликовања суштински извире из најдубљих слојева бића који су интимно повезани с његовом демонском природом.

Крајњи закључак о смислу и постојању демонског

V. B. Jejtsa (*William Butler Yeats*), Dž. Dona (*John Donne*), S. Frojda, O. Hakslija (*Aldous Huxley*), T. Retkija (*Throdore Roethke*), Dž. M. Kucija (*John Maxwell Coetzee*) i D. P. Šrebera (*Daniel Paul Schreber*).

[74] *The Demonic Literature and Experience*, стр. 3, 7.

[75] Исто.

[76] Исто, стр. 25-27.

[77] Исто, стр. 21.

има призвуке парадоксалног: оно је и негативно и позитивно, стваралачке и деструктивне природе, постоји у овом свету, а опет га и превазилази. Ферни сматра да свако једнострано наглашавање позитивних или негативних карактеристика не успева да ухвати његову противречну суштину. Управо са тог полазишта критикује и етику алтеритета која "онтологизује зло", односно поставља га у трансценндентни свет апсолутног негативитета, чинећи од њега основни принцип стварности и бића. Оваква идеализација и сакрализација негативног нема "искуствени кредибилитет", односно није верна парадоксалној природи демонског. Ферни је свестан немогућности да се, из ове перспективе, вратимо онтологизацији добра. Међутим, сматра он, морамо наново промислити однос између сфере божанског и сфере демонског како бисмо били свесни духовне цене коју плаћамо постајући нешто друго. Наша "фаустовска" цивилизација мора освестити своју тежњу ка превазилажењу створеног, јер само на тај начин и можемо разумети шта остварење духовности подразумева.[78]

Имплицитна претпоставка књиге *Демонско у књижевности и искуству* јесте да је једино књижевна уметност верна "ургентној комплексности" модерног духовног искуства. Будући недискурзивна, она не сноси терет дефинисања и образлагања, те није приморана да аналитички раздваја оно што у искуству постоји у облику "неразлучиве мешавине". Индивидуалитет који је транспонован у дело у форми књижевног јунака представља аутентични приказ наше егзистенцијалне ситуације, те нам омогућава да освестимо сопствене духовне тежње.[79]

Друга студија[80] чији смо приказ најавили конкретизује разматрање о начину на који Шекспирова уметност транспонује духовно искуство сопства које превазилази само себе. И овде је, дакле, у средишту пажње књижевни јунак и начин на који он постаје носилац специфичног схватања духовности. Структура његовог искуства је готово истоветна оној која је описана у књизи *Демонско у књижевности и искуству*, иако има другачије полазишне тачке. Трансгресија се постиже кроз интензивни доживљај срамоте који се, међутим, такође разлаже на деструктивни и витални моменат, јер подразумева разарање идеје сопства и отварање могућности новог, аутентичнијег живота.

Како сам истиче, Ферни сматра да је уз помоћ категорије срамоте могуће превазићи јаз у савременој етици. Ступајући у дијалог с Е. Левинасом, Фернијева мисао о срамоти жели да наговести "тежину прелаза између сопства и другости", те да укаже на могуће путеве њеног перципирања од стране самодовољног субјекта. Кључна етичка теза *Срамоте у Шекспиру* јесте да се индивидуалитет може сусрести с другим само кроз уништење сопственог ега.[81]

Треба нагласити да се Ферни бави специфичним, и донекле историјски уоквиреним, схватањем срама. *Срамота у Шекспиру* обрађује своју тему у контексту ренесансе и Шекспировог стваралаштва. Уводне расправе које се односе на антику и средњи век имају улогу да учине схватљивим полазишта ренесансног поимања овог феномена. Док је антика углавном обрађивала тему светског, и, условно речено, спољашњег срама који носи негативне конотације, у хришћанству се он схвата као унутрашњи доживљај који има позитивне призвуке. Античком јунаку стид долази у оквиру тренутних околности и не носи печат његове одговорности. Једини излаз из срамне ситуације је за њега смрт, управо зато што није у могућности да било шта промени. Управо због тога се античко приказивање овог феномена служи симболиком распадања и наказног, као и песничким приказима голотиње. Насупрот томе, хришћанство види срамоту као својеврсно стање људскости: тело је само по себи срамно, оно нас одређује као покварена и пала бића. Субјект је и овде обнажен пред свевидећим божанским оком, те доминирају слике које сугеришу противречне покрете скривања и откривања. Међутим, у хришћанској мисли, срам је одређен и као спасоносно искуство, јер може повести

[78] Исто, стр. 32-33.

[79] Исто, стр. 33.

[80] Треба напоменути да је, хронолошки гледано, *Срамота у Шекспиру* написана и објављена пре књиге *Демонско у књижевности и искуству.*

[81] Ewan Fernie, *Shame in Shakespeare*, London and New York: Routledge, 2002, стр. 6-8.

субјекта на пут искупљења. Увиђајући своју палост и срамећи се ње, индивидуа освешћује своју покварeност и приближава се мистичном сусрету с Богом.[82] Рано модерно доба је сјединило у себи секуларна и сакрална разматрања, те настојало да прикаже и разарајућу, али и искупљујућу страну овог феномена. Епоха у чијем је средишту самосвесни субјект, и која има од њега велика очекивања, природно је имала и интензивнији доживљај срамоте: "труо љиљан смрди од корова више".[83]

У Шекспировом делу се проблематика срамоте обрађује с обзиром на "унутрашње кретње емоције", али и кроз приказивање њених спољашњих ефеката. Пратећи развој уметничког тумачења срама од његових најранијих драма, Ферни долази до закључка да је тек у „великим трагедијама" могуће наћи Шекспирово класично и зрело схватање феномена. Као што смо најавили, ми ћемо се конкретним читањима „великих трагедија" бавити у наредној целини, док ћемо на овом месту истаћи главне претпоставке Фернијеве студије без којих је немогуће разумети појединачна тумачења. Ипак, сматрамо да је и у овом смислу упутно обратити се конкретној критичкој анализи текста из Шекспировог раног стваралачког периода. Верујемо да се на тај начин јасније кристалишу основне тезе *Срамоте у Шекспиру*, као и да се тема овог поглавља смисаоно конкретизује.

У ту сврху ћемо се послужити Фернијевим тумачењем *Ричарда II (Richard II),* будући да се у њему налази најразрађенији портрет феномена стида у раном стваралачком периоду В. Шекспира.[84] У кратком сегменту своје студије, Ферни нарочиту пажњу посвећује Ричардовом понижењу након збацивања с престола. Већ су овде присутни сви елементи Шекспировог схватања срамоте које ће добити коначну уметничку разраду у „великим трагедијама": деградација истакнутог јунака пред публиком, доживљај срама кроз ништење сопства и отварање могућности корените промене субјекта.

Осећај фрагментације сопства као нужан ефекат срамоте у смисаоној је вези с појмом који смо ми овде назвали деструктивим, и који смо анализирали у контексту искуства демонског. У *Срамоти у Шекспиру,* Ферни такође инсистира на његовој важности, те настоји да прати различите облике разарања субјекта у Шекспировим драмама. У конкретном читању *Ричарда II*, његова интерпретација придаје нарочиту пажњу речима које насловни јунак изговара након што је разголићен, односно лишен површинског слоја личности који је носилац краљевских атрибута. Након што му се Нортамберланд обраћа као свом принцу, Ричард ће казати:

"Нисам ти принц, дрски,
охоли човече,
Ни твој нит ичији. Немам имена, титуле,
Не; узето ми је чак и име дато
На крштењу."[85]

Навешћемо у потпуности и Фернијево читање овог монолога, јер сматрамо да речито сажима његову мисао о деструкцији субјекта под дејством срамоте:

"Не само да није више краљ, он није више Ричард. Најважније од свега, он више није. Гомилање негатива – нисам, ни, нит, немам, не, чак – пружа јак осећај његовог огорченог искуства ништавности."[86]

Ферни надаље прати духовни пулс посрамљеног јунака кроз анализу сцене која приказује Ричардов сусрет са сопственим одразом у огледалу. Очекујући да ће га у огледалу сачекати разобличена слика деградираног себе, Ричард је изненађен пред одсуством било какве физичке промене. Левинасовски речено, Ричард је осетио сопствену подвојеност на лице и карактер, и чињеница да се голо сопство не може манифестовати производи у њему бес и интензивирани стид. Он у огледалу види сурову пародију себе.

[82] Појашњавања феномена срамоте у антици и средњем веку обједињена су у поглављу које носи речит наслов: "Срамота пре Шекспира". У: исто, стр. 24-41.

[83] Исто, стр. 54; цитат који Ферни наводи преузет је из Шекспировог XCIV сонета. Ми смо се овде послужили препевом С. Раичковића; у: Вилијам Шекспир, "Сонети", *Сабрана дела,* Београд: Завод за уџбенике, Досије студио, 2011, стр. 1852.

[84] *Shame in Shakespeare*, стр. 79.

[85] Вилијам Шекспир, "Ричард II", чин IV, сцена I, превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, *Сабрана дела,* Београд: Завод за уџбенике, Досије студио, 2011, стр. 658.

[86] *Shame in Shakespeare*, стр. 81.

Читаво његово биће као да виче "Ја нисам оно што јесам". Чин разбијања огледала, у Фернијевом читању, представља театарску репрезентацију ломљивости и крхкости индивидуалитета. Разбијено у парампарчад, огледало симболизује фрагментацију Ричардовог краљевског карактера. Он је сада, закључује Ферни, човек "без лица: нико", који дирљиво и језиво сведочи о срамоти као губитку сопства.[87]

Али срамота, као ни демонско, није у Шекспировом делу приказана искључиво кроз ову негативну визуру. Позитивни духовни потенцијал феномена провејава кроз Ричардово обраћање узурпаторима као "Пилатима" који га предају "горком крсту". Другим речима, Ричард ће наслутити и божански аспект емоције срама. Његово искуство представља снажан уметнички одјек павлијанске мисли да индивидуалитет треба да пригрли сопствену деградацију:

"Него је себе понизио узевши обличје слуге, постао истовјетан људима, и изгледом се нађе као човјек; Унизио је себе и био послушан до смрти, и то до смрти на крсту…"[88]

Може се закључити да се Шекспирова мисао на овом месту приближава хришћанској концепцији срама која наглашава његово искупљујуће дејство. Идентитет се њиме „љушти" од наслага које су очврсле у ташту и самозаваравајућу форму левинасовски схваћеног карактера. Ништење сопства представља болни прелаз од "срећног сна" ка јави која се обраћа нашем „лицу" и говори о нашем „лицу". Поетску потврду своје тезе, Ферни ће наћи у Шекспировим, односно Ричардовим речима:

"Учи се, добра душо,
Да је наше прошло стање само сан;
Јава нам, пробуђеним из њега, доказује
Да смо ово што смо;"[89]

Међутим, тумачи Ферни, Ричардов "лепршави ум" онемогућава му да до краја искористи прилику и буде поново рођен у духу. Он није у стању да постигне коначно преображење путем срама, али довољно је луцидан да, макар и за тренутак, укаже на њега. Такође, није без значаја што је он јунак историјске трагедије, која је пре окренута "историји која маршира напред", него што је заинтересована за духовни развој "јучерашњег човека". Управо из тог разлога ће Ферни усмерити критичку пажњу ка Шекспировим трагедијама, које се суштински тичу појединачних настојања јунака да остваре хетерогене могућности духовности. Другим речима, "тамо где Ричард подбацује, Хамлет успева."[90]

Осећамо се дужни нагласити да Ферни пружа много комплекснију анализу феномена срама у Шекспировом делу. Било нам је важно да у овом поглављу истакнемо два пресудна момента у духовном развоју књижевног јунака, зато што они представљају чворишне тачке појединачних читања трагедија, а рекли бисмо и читаве савремене мисли која жели да говори о духовности.

Идеја неопходности деструкције субјекта, како Ферни убедљиво образлаже, у присној је вези с Левинасовим схватањем лица и карактера, Дериданим концептом „ишчашеног субјекта" и Жижековом тезом да је коренита промена могућа само кроз „деституцију", односно смрт индивидуалитета. Тумачење духовности од кога полази књижевнокритички „заокрет ка духовности" суштински се тиче тежње субјекта да буде нешто "другачије од бивствовања", те да себе поништи као заокружену, створену и стабилну целину.

Веома је важно приметити да искуства демонског и срамоте у подједнакој мери евоцирају идеју „прекорачења", али и да се суштински састоје од истих структурних елемената које смо ми, у току претходне анализе, условно назвали „виталним" и „деструктивним". Оваква, готово истоветна утемељеност и структураност духовних искустава са супротним предзнацима може нам послужити као кључ за разумевање хетерогене природе људске духовности. Из ове перспективе је могуће објаснити и зашто се она остварује

[87] Исто, стр. 81-82.

[88] Павлове речи се, наравно, односе на Исуса Христа, као и на све оне који у души желе да пођу његовим путем. У: "Посланица Светог апостола Павла Филипљанима", 2.7-8, *Нови завјет*, превод Комисије Светог архијерејског синода Српске православне цркве, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1997, http://www.rastko.rs/bogoslovlje/novi_zavet/index_c.html, преузето: 14.4.2016.

[89] *Ричард II*, чин V, сцена I, стр. 660.

[90] *Shame in Shakespeare*, стр. 83.

на тако различите начине. Наиме, реализација духовности је у директној зависности од правца који ће људско прекорачење попримити. Иако можда делује да је ова мисао нешто што је разумљиво само по себи и да нема потребе за њеним додатним истицањем, од пресудне је важности нагласити њене импликације: ако је, дакле, суштинско питање оно које се тиче правца прекорачења, онда је граница која раздваја божанско и демонско, уклето и свето, витално и деструктивно веома танка линија по којој је, сликовито речено, „духовно проклизавање" сасвим могуће и вероватно. Желевши да испита „духовност као такву", савремена мисао је морала доћи до сржи проблема искуствене повезаности опречних духовних ставова, те објаснити парадоксалне разлоге њихових често неразмрсивих веза.

Анализом феномена стида и демонског, Ј. Ферни настоји да, кроз плодоносан дијалог Шекспировог текста и савремене етике, укаже на виталне аспекте деструкције, те и на путеве духовне револуције субјекта. Основна претпоставка његових, овде анализираних, студија односи се на уметност као једино поље на коме је могуће ухватити се у коштац с парадоксалном тежњом индивидуалтета ка духовности. У том смислу је нарочито важно ослушнути шта књижевни јунаци својом уметничком појавом сугеришу. Духовна херменеутика мора бити и карактерологија, а опрезно ћемо додати с Фернијем, и карактерологија Шекспирових јунака. Поигравајући се традиционалном књижевнокритичком терминологијом, рекли бисмо да својим амбивалентним природама, парадоксалним и тешко читљивим поступцима, често још противречнијим мислима, духовним кризама у којима читаво њихово биће изгара, и уништава се на један или други начин - Шекспирови јунаци полифоно сведоче о „spirituality unlimited". Или је таква духовност нама потребна, па Шекспирова „poem unlimited", поседујући набројане квалитете, и у овом смислу излази у сусрет модерном реципијенту, указујући му на могућности превазилажења сопствене „ишчашености"? Уместо одговора, цитираћемо поново Кастана: "Нама сада треба Шекспир који је веровао."[91]

[91] *A Will to Believe: Shakespeare and Religion*, стр. 36.

4. ШЕКСПИР САДА! – ПРЕЗЕНТИСТИЧКА ОРИЈЕНТАЦИЈА КЊИЖЕВНОКРИТИЧКОГ „ЗАОКРЕТА КА ДУХОВНОСТИ" И НОВО СХВАТАЊЕ ПРИРОДЕ И УЛОГЕ КРИТИЧКЕ РЕЦЕПЦИЈЕ

Питање постављено на самом крају претходног поглавља је делимично остало отворено, чиме се сугерише да је одговор на њега комплексне природе, те да се мора формулисати кроз помнију анализу односа садашњости и Шекспировог текста. Полазећи од извесних претпоставки презентистичког схватања књижевности, књижевнокритички „заокрет ка духовности" је теоријски самосвесно настојао да испита и начине егзистирања књижевног дела у садашњости рецепције, те да постави на нове основе однос између уметности и искуства, етике и политике, као и да преиспита улогу критичке рецепције уметности у тумачењу "ургентности садашњице".

Полемички се односећи према историчарском схватању књижевног дела, али и читавој "учењачкој критици", презентизам и „заокрет ка духовности" у овом смислу представљају својеврсну револуцију, будући да преиспитују саме темеље стратегија које академска критика примењује у читању књижевних дела из прошлости. С тим у вези је и акутна свест поменутих критичких тенденција о нужности ослушкивања питања која нам садашњост тако инвазивно намеће, а која се односе на неопходност промене, како у политичком, тако и у етичком смислу.

Неопходно је, најпре, протумачити кључне појмове стварности и присутности. У свом кратком тексту "О хиперреалности" (*Foreword: of Hyper-reality*), Џ. Капуто (*John D. Caputo*) ће речито и концизно сажети савремену мисао о новој реалности и истаћи неопходност редефинисања традиционалних термина присутности и одсутности.[92] Док је античко доба усмерило све своје напоре да нас убеди у "стварну реалност" суперсензибилне сфере, коју је, потом, XIX век прогласио "нереалном фантазијом", сматрајући да се морамо задовољити облашћу чулног "доле", те-

[92] John D. Caputo, "Foreword: of Hyper-reality", *Spiritual Shakespeares*, ed. by Ewan Fernie, London and New York: Routledge, 2005, стр. XVII-XIX.

орија постмодерног доба мора дати превласт појму "хиперреалности". Наша реалност и нереалност су постале далеко комплексније категорије, те се чини немогућим повратити се на традиционалне дистинкције. Оне су непримењиве у описивању нашег "хаосмоса".[93] Свет интерпланетарних испитивања, те различитих репликација и виртуелних обликовања стварности, проблематизовао је чврсте обрисе некада прецизно дефинисаних термина стварност и присутност. Постмодерна реалност је хипернасељена различитим формама присутности „стварног", које су онтолошки нестабилне и које ступају у динамички однос с елементима дистинктивног пара горе-доле. Наши животи су испуњени и прогоњени сенкама и духовима, квази и виртуелним стварностима. Када се тој слици дода фукоовски схваћено дискурзивно формирање епистемолошких и културних вредности, ствар се додатно усложњава. У том смислу, Капуто оцењује материјалистичку редукцију као анахронизам, и истиче да су "елизабетински духови и анђели постали нарочито актуелни". Деридијански речено, нешто „друго" увек настањује нашу реалност, и приморава нас да своју мисао о свету конципирамо у разговору с фантомима.[94]

Тумачење нашег "хаосмоса" у присној је вези с политичком и етичком димензијом савременог тумачења духовности. Прво, можда и више него икад, присутна је свест о свету који је испражњен секуларистичким тенденцијама, те проблематизован читав просветитељски концепт напретка човечанства. У свом предговору књизи *Демонско у књижевности и искуству,* Џ. Долимор као коначни исход прогреса истиче плитку људскост која се задовољава наметнутим или самонаметнутим ограничењима у оквиру материјалистичке и медијске културе, а која се епистемолошки темељи на сваком одсуству вредности.[95] Уместо продубљивања хуманитета, свет који стоји на другом крају напретка искрсава као егзистенцијални простор дехуманизованог субјекта, те је ургентно питање данашњице оно које се односи на "људскост људскости", или Шекспировим речима, на "ствар по себи".[96] На другој страни наше цивилизације, као њено наличје, екстремистичке револуционарне снаге преузимају прерогативе духовности и заговарају насиље у име апсолута. Доминантна форма опозиције западноевропској испражњеној цивилизацији заговара контроверзну и провокативну "телеолошку суспензију етичког".[97] Другим речима, "ургентна комплексност садашњице" готово агресивно намеће нужност преиспитивања суштине и могућности духовности као такве. У најдубљем слоју тумачења савремене стварности, дакле, међусобно се преплићу питања политичке, етичке, епистемолошке и религијске, односно духовне природе.

Од кључног је значаја разумети начин на који садашњица својом *хитношћу* врши притисак на савремену мисао. Како бисмо објаснили тај процес, обратићемо се мислиоцима у чијим је делима присутно промишљење проблематике „ургентности". Завршни редови Вилсоновог *Тајног Шекспира* позивају нас да се замислимо над ојачавањем „челичног прстена" који треба да заштити Лондон од спољашњег света, истичући, такође, да „критичари после 11. септембра знају много више о религијском насиљу."[98] Ми живимо у свету који је далеко одмакао од Лиотаровог „посмодерног стања", наглашава Ферни. Повратак религије је редефинисао политичке обавезе у оквиру постидеолошког света капиталистичке монокултуре. Новим политичким субјектима - Бушу, Блеру и Ал Каиди - трансцендентни циљ је важнији од етике и живота недужних људи. С друге стране, политички коректан став налаже појмовно раздвајање терористичких напада и „правог ислама", примећује С. Жижек и пита се не би ли било примереније „препознати исламски отпор модернизацији".[99] У оквиру својих разматрања о „перверзијама истине", Бадију (*Alain Badiou*) повезује терористички облик зла с жељом да се наметне ап-

[93] Исто, стр. XVIII.

[94] Исто, стр. XVIII-XIX

[95] *The Demonic Literature and Experience*, стр. XX.

[96] Исто, стр. XXII.

[97] "Introduction: Shakespeare, Spirituality and Contemporary Criticism", стр.12.

[98] *Secret Shakespeare*, стр. 7.

[99] "Introduction: Shakespeare, Spirituality and Contemporary Criticism", стр.12-13.

солут, односно „дефинитивни поредак истине".[100] Набрајајући „ране" новог светског поретка, Дерида закључује да је потребно „подићи глас у тренутку кад се извесни људи усуђују да нео-евангелизују у име идеала либералне демократије".[101] Укратко, тероризам, као облик религијске, политичке и милитантне интервенције, присутан је у свим порама садшњице, и не може се редуковати само на страног „другог".

Драма се дешава, немогуће интервенише у времену.[102] Стварност у многобројним облицима врши притисак на савремену мисао која се често повлачи у скептицизам, историју или апстрактну теорију, избегавајући да реагује на њену инвазивну присутност. Бомбаш-самоубица се не може разумети помоћу окошталих појмова који се продукују у „кули од слоноваче". А врло је важно разумети га и ослушнути његову поруку. Спознати у ком облику и којој мери је он за нас други, значи измерити и количину наше „људскости људскости". Управо због своје осетљиве присутности, ово је врло контроверзна тема коју је лакше игнорисати. Свако промишљање тероризма изван општеприхваћених дискурса, који га категоришу као непријатеља, клиза по танком леду, и ризикује оптужбу за покушај оправдања „насумичних покоља".[103] Симптоматично, бар судећи по литератури која је нама била доступна, „заокрет ка духовности" је више истакао хитност промишљања ове проблематике него што ју је довео до крајњих импликација и консеквенци. Наравно, разматрања која се односе на духовност, формирање новог сопства и на форме присутности другог носе у себи снажне одјеке ове комплексне тематике, али је обрађују на посредан, не нужно и мање релевантан начин.

Када је реч о промишљању односа између мисли и стварности, веома је важно истаћи позитиван допринос "заокрета ка духовности" који се огледа у конструктивној критици академског учењачког хабитуса који је очврснуо у нову ортодоксију. Џ. Долимор и J. Ферни сажето и прецизно образлажу главне моменте ове критике на уводним страницама књиге *Демонско у књижевности и искуству*, те сматрамо да је упутно обрадити ову тему уз нарочит осврт на њихове формулације.

На који начин и у којој мери је дато читање текста плодоносно или интересантно? Да ли је свако тумачење праведно према харизми и семантичком потенцијалу уметничког дела? Који су домети књижевне критике, када говоримо о могућности књижевности да буде тумач и наше сопствене егзистенције?

Џ. Долимор сматра да су двадесетовековне критичке позиције, чисто теоријске или претежно истористичке тенденције, уједињене у настојању да уметничко дело поставе на "сигурну дистанцу која нас не може изазвати". Затварајући уметничко дело у чисто историјске оквире или га посматрајући као основ за изграђивање апстракТне мисли, наука не успева да истакне егзистенцијалну релевантност уметничког дела.[104]А уметност је, по речима Ж. Батаја (*Georges Bataille*), "или суштина или ништа". Другим речима, научни приступ изневерава саму природу уметничког дела, али и сопствено искуство сусрета с њим. Не мање важан је и његов дистанцирани став према "ургентној садашњости". У том смислу се учењачко тумачење нужно реализује као парцијално и непотпуно: семантички потенцијал дела који је релевантан „за нас" можда је и већи и пресуднији од оног који је дело поседовало у тренутку свог настанка.

Сврсисходност истористичког читања књижевног дела је проблематизована већ у оквирима новог историзма, и то од стране његовог најрепрезентативнијег представника — С. Гринблат ће се дотаћи ове

[100] Peter Hallward, „Translator's Introduction", u: Alain Badiou, *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*, London and New York: Verso, 2001, стр. VII-LIII, https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjapqml_q_MAhUL1RQKHbnUCQ8QFggbMAA&url=https%3A%2F%2Funmtheorygroup.files.wordpress.com%2F2010%2F08%2Fbadiou-ethics-an-essay-on-the-understanding-of-evil.pdf&usg=AFQjCNGF-VWhM3SGI1RXjx83vmuye4TQEw&sig2=-gZ7WZ88SdL2Eewn7eVhOg&cad=rja, preuzeto: 14.4.2016, стр. XII.

[101] *Marksove sablasti: stanje duga, rad žalosti i nova Internacionala*, стр. 99.

[102] "Introduction: Shakespeare, Spirituality and Contemporary Criticism", стр.16.

[103] У овом историјском тренутку, свако интелектуално ангажовање у промишљању милитантне духовности ризикује да буде погрешно интерпретирано као одобравање тероризма." У: исто, стр. 12.

[104] *The Demonic Literature and Experience*, стр. XVI.

проблематике у свом уводу *Хамлета у чистилишту*. Пишући о сопственом доживљају "магичног интензитета трагедије", Гринблат се осврће на критичарску професију која је постала напето сумњичава, несигурна, или чак фобична у односу на моћ уметности, те ризикује да изгуби из вида "зашто се уопште неко узнемирава подухватом тумачења књижевног дела".[105] Међутим, истористичка проучавања књижевности не показују увек оволику дозу теоријске самосвести, и у најновије време углавном нагињу ономе што је у мисли Џ. Долимора окарактерисано као "чињенична критика". Долимор чак подозрева да је инсистирање на прецизној примени чињеничне историје у тумачењу врста компензације за недостатак сваког критичарског акумена. Упоредно читање историје и књижевности, које врши редукционистичку контекстуализацију, јесте интелектуални еквивалент брижног настојања да се књизи нађе прецизно место на полици, уместо да се заправо прочита, промисли и проживи.[106]

Позитивни моменат критике академског учењаштва јесте изналажење алтернативне стратегије читања књижевног дела, која је унеколико модификација новокритичарског „помног читања“ или, прецизније речено, њена својеврсна надградња. У мисли Џ. Долимора и Ј. Фернија можемо наћи различите називе за њу: проницљиво читање, ентузијастично читање, ангажовани став, или пак, витална апропријација текста, што је можда и најпрецизнија одредница. Наравно, пажљиво читање текста је први предуслов и нужно полазиште које има функцију спречавања субјективног релативизма и критичарске самовоље.

Витална компонента ове стратегије подразумева специфичну духовну констелацију која је резултат појединачног сусрета с уметничким делом. У неку руку, критика се мора вратити изворном доживљају читања књижевног дела, настојећи да сопствени субјективни доживљај инкорпорира у критичко тумачење. Да би се кретао кроз херменеутичке кругове текста и његовог интуитивног поимања, критичар мора поседовати извесну дозу подложности, или чак пасивности, које му омогућавају да буде отворен према живототворним потенцијалима уметничког дела. Као сликовите примере могли бисмо навести Гринблатову "засутост живошћу" духа из *Хамлета*, као и знаковите Рилкеове речи пред статуом Аполона Белведерског: "Морам променити себе."[107]

Моменат апропријације се остварује у критичаревом настојању да дијалектички повеже прошлост дела с нашом садашњошћу. Најбољи критички увид, истиче Долимор, подразумева да смо "живи за прошлост кроз садашњост". Наравно, ученост има своју улогу у превазилажењу историјске дистанце која нас раздваја од књижевног дела из прошлости. Али, ако останемо само на томе, у најбољем случају ћемо понудити компетентну и зналачку анализу, која је често, ако не и увек, знак интелектуалног сиромаштва и издаја страственог и виталног читалачког искуства.[108] У том смислу, Ферни експлицитно заговара ново повезивање књижевне критике с животом.[109] Другим речима, стратегија апропријације омогућава критичару да присвоји и освести оне елементе књижевног дела који за нас могу бити изазовни покретачки подстицаји за преиспитивање сопствене "хитне садашњости". Из те перспективе, књижевнокритички „заокрет ка духовности“ може се тумачити и као део ширег покрета „заокрета ка садашњости“, те као специфична врста ангажоване критике.

Ферни и Долимор су свесни главних и не малих опасности које овакав критички став подразумева, иако то не експлицирају у потпуности. У њиховој мисли је имплицитно присутна препорука да се треба чувати субјективног релативизма и хомогенизације историје. Наиме, критичарска самовоља се спречава фокусирањем на сам текст, али и компетентним познавањем савремене мисли о релевантним егзистенцијалним питањима данашњице. Другим речима, критичар мора бити врсни познавалац наше садашње "људскости људскости" како не би говорио из потпуно личне и релативне перспективе. С тим у вези

[105] *Hamlet in Purgatory*, стр. 4.

[106] *The Demonic Literature and Experience*, стр. XV.

[107] *Hamlet in Purgatory*, стр. 4; *The Demonic Literature and Experience*, стр. 4.

[108] *The Demonic Literature and Experience*, стр. XVI.

[109] Исто, стр. 5.

треба истаћи и већ поменуту потребу ове критичке позиције да реферира на дисциплине које претендују на универзално важење. С друге стране, тумачење уметности никада не сме склизнути у чисту теорију, те се намеће закључак да је једино веродостојна она критичка анализа која успева да понуди дијалектички спој међусобно ограничавајућих елемената: истицања семантичког потенцијала књижевног текста, ослушкивања субјективног доживљаја и теоријски заснованог тумачења хитне садашњости. На другом месту, како истиче Ферни, потребно је избећи и хомогенизацију историје, односно њено претварање у монолитну целину која поништава реално постојећу другост у књижевним делима прошлости. Критика се у овом случају мора ослонити на ученост која је у стању успоставити извесну дозу неопходне контекстуализације. Имајући то у виду, витална апропријација се може дефинисати и као свесно измештање уметничког дела у времену и простору, с циљем инкорпорирања његове историјске другости која је нужан предуслов поимања изазова које нам оно данас може поставити. Дериданим речима, морамо научити да разликујемо оно што је живо од оног што је мртво[110] како бисмо заиста, имајући уметност као водича, могли научити живети.

Као коначну сврху виталне апропријације текста, Долимор истиче "когнитивну духовност", додајући да нам је она данас потребна можда и више него икад. Наиме, овај комплексан појам, који се у великој мери ослања на ничеанско изједначавање духовности и филозофије, темељи се на претпоставци да је коначну истину могуће спознати само кроз духовно трагање које често не прати утабане стазе религије, теологије или филозофије.[111] Ферни је у уметности видео артикулацију овог искуства која сеже до његових најдубљих слојева. Прави предмет књижевности јесте интензитет бића које се манифестује у појавним облицима. Како би доспела до тих семантичких дубина текста и повезала их с модерним искуством субјективитета, књижевној критици су потребне филозофија и религија, али само као помоћне дисциплине које је повезују с „великим стварима".[112] Ако би успело у свом задатку, критичко читање књижевности би могло довести модерног субјекта до оног места на коме он нужно мора започети сопствени подвиг духовног откривања истине, односно „људскости људскости".

На који начин књижевно дело трансцендира временске и историјске оквире? Како је могуће да постоји истовремено и у прошлости и у садашњости? С тим у вези, како критика може сачувати његову историјску другост, а опет га витално инкорпорирати? Конкретно, какве везе има Шекспир са савременим бомбашем-самоубицом, или средовечним професором који пролази кроз „кризу средњих година"?

О начину на који књижевнокритички „заокрет ка духовности" схвата природу књижевноуметничког дела већ је било речи. Међутим, да бисмо пружили одговор на горе постављена питања, морамо се поново вратити овој теми, дајући јој нешто другачије нагласке. У настојању да што прецизније образложимо појам виталног потенцијала књижевноуметничког дела и одредимо оне његове сегменте који су егзистенцијално релевантни у ургентној садашњости, осврнућемо се на текст Ј. Фернија — "Шекспир и презентистички погледи" (*Shakespeare and the Prospect of Presentism*).[113] Како и сам наслов каже, текст нам у великој мери нуди приказ презентистичког схватања књижевног дела. Будући да у многочему кореспондира с Џоуиновим текстом из зборника *Духовни Шекспири*, Фернијеве тезе у "Шекспиру и презентистичким погледима" могу се применити на шире поље савременог тумачења књижевности и уметности. Како се истиче и у предговору *Духовним Шекспирима*, књижевнокритички „заокрет ка духовности" је у присној вези с презентистичким тенденцијама, те би сваки приказ који не истиче ову компоненту био парцијалан и непотпун.[114]

Ферни отпочиње свој текст навођењем Деридине

[110] *Marksove sablasti: stanje duga, rad žalosti i nova Internacionala*, стр. 69.

[111] *The Demonic Literature and Experience*, стр. XXI-XXIII.

[112] Исто, стр. 5.

[113] Fernie, Ewan, "Shakespeare and the Prospect of Presentism", *Shakespeare Survey Online,* vol. 58, Cambridge University Press, 2007, стр. 169-184.

[114] "Introduction: Shakespeare, Spirituality and Contemporary Criticism", стр. 2.

мисли о уметничком ремек-делу које се креће кроз време попут духа:

"Капитално дјело се увијек креће, по дефиницији, на фантомски начин. Ствар је присутна, обитава а да није ту усидрена, да није ту затворена, она узрокује бројне верзије стиха "The time is out of joint"."[115]

Нешто касније, полазећи од Хоксовог текста *Шекспир у садашњости,* Ферни говори о квалитетима које дело мора поседовати како би остварило овакво парадоксално присуство:

"Драме увек физички прште од енергије како би се пробиле у садашњост. У центру свеколике драме, куца „живот", непредвидљиви квалитет непосредности који изгледа да уоквирује, управља и ради с непредвидљивошћу, с необликованим „овде и сада", чинећи од тога фундаментални део онога што оне (драме) имају да понуде."[116]

Прескочили смо велики део Фернијевих разматрања како бисмо повезали два сегмента његовог текста чијим се напоредним читањем убедљиво истичу импликације презентистичког става према уметности. Дело је увек присутно зато што се у његовом најдубљем семантичком слоју налази недискурзивни, нетекстуални, можда чак и нељудски елемент који може попримити најразличитије појавне форме, те га свако време аутентично актуелизује на свој начин. У дефинисању овог увек присутног и ванвременског елемента књижевног дела, Хокс се позива на лакановски појам „пресимболичког Реалног", и чак говори о сировој звери", сугеришући тиме да се у темељу уметности не налази никакав цивилизацијски, етички или хумани импулс.[117] По Фернију, снага уметничког дела извире из ничеански схваћене енергије као чистог интензитета који се пробија до сопствене присутности. Другим речима, наивно је веровати да би историјски оквири могли условљавати овако схваћено уметничко дело. Дело је историјска другост само као појавна датост, док је својим значењем у стању да комуницира са свим временима. Користећи се Адорновом метафором, могли бисмо рећи да није важно са ког места се ватромет испаљује, док год сви можемо видети трансценденцију коју он производи. Прецизније, у садашњости је присутан текст, док је контекст само плод накнадне рационализације.[118]

Полемишући с новим историзмом, Ферни ће чак уствrдити да се презентизам одриче фантазије повратка на историјску реалност текста у корист бављења његовом "правом историчношћу".[119] Наиме, историја се на овом месту поима као „промена кроз време", те је презентизам у бољој позицији да оцени на који је начин историјска другост присутна у различитим временима. Нови историзам је био свестан чињенице да садашњост донекле предодређује нашу слику прошлости, али је полазио од претпоставке да је могуће успоставити дијалог с историјском другошћу. С друге стране, презентизам отворено прихвата тај феномен из више разлога. Прво, како је већ јасно, "права историчност" се огледа кроз дијалектички сусрет прошлости и садашњости, а сваки покушај да се он избегне или превазиђе представља заблуду која наноси штету и једном и другом члану дијалектичког пара. Друго, садашњост има једну суштинску предност из једноставног разлога: "догађа се сада".[120] Презентистичка перспектива је на тај начин у могућности и да истакне интервенцију историјске другости дела која се увек догађа у времену. Другим речима, историја се у презентистичкој мисли суштински не хомогенизује. Напротив, полазећи од непредвидљивог сусрета садашњег и прошлог тренутка, презентизам нуди динамичку, незавршену и хетерогену визију историје без које би се она свела на низ хомогених и међусобно одељених целина.

Веома важна импликација презентистичког тумачења историје јесте и ново тумачење односа уметности и друштва. Наиме, као и у критичкој мисли Џ. Џоуина, као суштинско својство уметности истакнут је њен револуционарни потенцијал, односно моћ да анулира поредак и примора нас "да почнемо

[115] *Marksove sablasti: stanje duga, rad žalosti i nova Internacionala*, стр. 30-31; u Fernijevom tekstu: "Shakespeare and the Prospect of Presentism", стр. 169.

[116] "Shakespeare and the Prospect of Presentism", стр. 177.

[117] Исто, стр. 178.

[118] Исто, стр. 176-177.

[119] Исто, стр. 179.

[120] Исто, стр. 178.

поново".[121] Наравно, субверзивно дејство уметности је тема коју је већ акуелизовао и нови историзам. Међутим, бавећи се изналажењем оних елемената књижевног дела који су субверзију вршили у датом историјском тренутку, нови историзам је морао доћи до закључка да "постоји субверзија, субверзија је свугдје, само не за нас."[122] Насупрот томе, презентизам истиче као предност то што своје схватање изграђује на есенцијалнијој претпоставци да је уметност као таква већ остварени револуционарни чин. Наиме, њено основно својство је "угрожавање поретка стварности".[123] Дело врши субверзију реалности већ у тренутку свог настајања, тако што разлаже очврсли поредак ствари и наново га синтетише у уметничкој визији: "У својој остареној форми, текст је већ нови поредак."[124] Крећући се кроз историју, уметност као таква носи политичку и етичку поруку да су креативне снаге те које могу унети стварну промену у појединачне окоштале системе свих врста. Фернијев закључак о револуционарности уметности у "Шекспиру и презентистичким погледима" могао би се протумачити и као негативна парафраза Гринблатових, односно Кафкиних речи: постоји субверзија, али само и увек за нас.

Трудећи се да објасни способност уметности да делује подривајуће у свим временима, Ферни ће се послужити Хоксовом метафором књижевног дела као џез трубача:

„Суштина драме[125] лежи у симбиотској вези прикладно окарактерисаној метафором (џез) трубача. Прилагодљива, узвраћајућа, мењајући положаје да "добије ехо", она је далеко више заокупљена интеракцијом с материјалном стварношћу гледаочевог света, него приказивањем другачије "реалности" на сцени."[126]

Управо због тих својих квалитета, драмска уметност захтева критичара који је спреман да импровизује, односно да се упусти у креативну игру с уметничким делом, и на тај начин допринесе свом времену. Другим речима, тумачење мора поћи од оног места на коме је књижевно дело „ишчашило" време обзнањујући своје присуство у садашњости. С обзиром на то да се дело креће попут духа, односно да су тачке укрштања времена и дела непредвидљиве, критичар увек мора бити спреман на импровизацију. У суштини, то имплицира да се тумачење књижевноуметничког дела мора засновати на интуитивном поимању његовог присуства, те да тумач мора одустати од строге и прецизне контекстуализације која подразумева чврсто утврђене границе између историје и садашњице.

Истакли бисмо, на крају овог поглавља, да фернијевска импровизација и теоријске тезе о креативном дијалогу књижевног дела и реципијента у великој мери резонирају са самом природом Шекспирове уметности. Својом полифоношћу, која произлази из мноштва различитих ликова који су често противречни у себи, измицањем смисла који се увек може различито тумачити, богатим семантичким потенцијалом који се увек може другачије конкретизовати, дубоком анализом субјективитета која досеже до "људскости људскости"– Шекспирова *poem unlimited* захтева активног реципијента који је способан да саучествује у њеном стварању, и да путем интуитивног поимања дâ сопствени одговор на питање које дело поставља у хоксовски схваћеном недискурзивном слоју. Аутентично читање *Макбета* (*Macbeth*) или *Хамлета* не може се остварити уколико нас њихов магични интензитет не преплави, односно уколико нисмо у могућности да у њима препознамо одјеке сопственог бића. Посматрајући, из те перспективе, Шекспирово дело у целини, можемо сликовито закључити да се Хамлетово огледало управља према публици или читаоцу из сваке драме понаособ. Прецизније, не постоји аутентична шекспировска духовност. На темељу поједи-

[121] "Bottom's secret", стр. 155.

[122] Стивен Гринблат, „Невидљиви меци: субверзија власти у ренесанси", *Поетика ренесансне културе: нови хисторизам*, приредио Давид Шпорер, Загреб: Диспут, 2007, стр. 186.

[123] "Shakespeare and the Prospect of Presentism", стр. 184.

[124] Исто.

[125] Ми смо овде превели енглеску именицу "play" као "драму" имајући у виду контекст Фернијевог текста који уоквирује Хоксово поређење. Дужни смо, међутим, нагласити да је у оригиналу присутна једна срећно изнађена игра речи: "play" се можда најпрецизније преводи као "комад", али поседује богат спектар конотација, међу којима су и игра, глума и свирање.

[126] "Shakespeare and the Prospect of Presentism", стр. 177.

начних остварења овог уметника не можемо изградити мисаони систем или кохерентну слику света на онај начин на који смо, на пример, то у могућности учинити са Дантеовом (*Durante degli Alighieri*) *Божанственом комедијом (Divina Commedia),* Милтоновим (*John Milton*) *Изгубљеним рајем (Paradise Lost)*, или пак, Бокачовим (*Giovanni Boccaccio*) *Декамероном (Il Decamerone)*. *Сан летње ноћи* (*A Midsummer-Night's Dream*) и *Хамлет* нуде сасвим другачије слике „људскости људскости“. Или, да останемо у оквирима истога жанра, оправдано је тврдити да су *Макбет* и *Краљ Лир (King Lear)* трагедије у којима се духовност манифестује и остварује на потпуно различите начине. Ниједна Шекспирова драма нам, условно речено, не нуди упутства за досезање конкретних егзистенцијалних ставова. Заправо, хетерогеношћу духовних ставова, пролиферизацијом духовности која умногоме подсећа на Деридино бескрајно мноштво фантома, као и дисеминацијом значења која се тичу могућности превазилажења материјалног – Шекспирово дело у свом односу према реципијенту поприма карактер увода, нулте тачке од које се мора наново почети с изграђивањем сопствене субјективности и духовности у садашњости. У том смислу ваља разумети и Долиморов закључак да не постоји „шекспировска духовност“ која би нам могла дати коначне одговоре на сопствене духовне противречности: сами морате то докучити.[127] Верујемо да се та мисао налази и у темељу Гринблатове формулације о сврси сваког подухвата тумачења књижевног дела: ако наше биће не препознаје или не изграђује себе кроз разговор с уметничким делом, у чему је онда његов смисао, и зашто бисмо се ми толико трудили око њега?[128]

БИБЛИОГРАФИЈА

Адорно, Теодор В, *Естетичка теорија*, превео Касим Прохић, Београд: Нолит, 1979.

Badiou, Alain, *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*, London and New York: Verso, 2001, https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjapqml_q_MAhUL1RQKHbnUCQ8QFggbMAA&url=https%3A%2F%2Funmtheorygroup.files.wordpress.com%2F2010%2F08%2Fbadiou-ethics-an-essay-on-the-understanding-of-evil.pdf&usg=AFQjCNGF-VWhM3SGI1RXjx83vmuye4TQEw&sig2=-gZ7WZ88SdL2Eewn7eVhOg&cad=rja, преузето: 14.4.2016.

Бечановић-Николић, Зорица, *"У трагању за Шекспиром",* у: Шекспир,Вилијам, *Сабрана дела,* Завод за уџбенике, Београд: Досије студио, 2011, стр. XV-LXXXII

Блејк, Вилијам, *Изабрана дела*, превео Драган Пурешић, Београд: Плато, 2007.

Delgado, Maria M. and Heritage, Paul, editors, *In Contact with the Gods: Directors talk theatre,* Manchester and New York: Manchester University Press, 1996.

Дерида, Жак, *Марксове сабласти: стање дуга, рад жалости и нова Интернационала*, превео Спасоје Ћузулан, Београд: Службени лист, Никшић: Јасен, 2004.

Фелбабов, Владислава: "Нови историзам", *Домети*, четвороброј 108-111, Сомбор, 2002.

Fernie, Ewan, "Shakespeare and the Prospect of Presentism", *Shakespeare Survey Online,* vol. 58, Cambridge University Press, 2007, str. 169-184.

Fernie, Ewan, editor, *Spiritual Shakespeares*, London and New York: Routledge, 2005.

Fernie, Ewan, *Shame in Shakespeare*, London and New York: Routledge, 2002.

Fernie, Ewan, *The Demonic Literature and Experience*, London and New York: Routledge, 2013.

Greenblatt, Stephen, *Hamlet in Purgatory*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

Гринблат, Стивен, „Невидљиви меци: субверзија власти у ренесанси“, *Поетика ренесансне културе: нови хисторизам*, приредио Давид Шпорер, Загреб: Диспут, 2007, стр. 161-186.

Гринблат, Стивен, *Самообликовање у ренесанси - Од Мора до Шекспира*, превеле Невена Мрђеновић и Јелена Стакић, Београд: Clio, 2011.

Hallward, Peter, „Translator's Introduction“, u: Badiou, Alain, *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil,* London and New York: Verso, 2001, str. VII-

[127] *The Demonic Literature and Experience*, стр. XXI.

[128] *Hamlet in Purgatory*, стр. 4.

LIII,https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjapqml_q_MAhUL1RQKHbnUCQ8QFggbMAA&url=https%3A%2F%2Funmtheorygroup.files.wordpress.com%2F2010%2F08%2Fbadiou-ethics-an-essay-on-the-understanding-of-evil.pdf&usg=AFQjCNGF-VWhM3SGI1RXjx83vmuye4TQEw&sig2=-gZ7WZ88SdL2Eewn7eVhOg&cad=rja, преузето: 14.4.2016.

Jackson, Ken and Marrotti, Arthur, "Introduction", *Shakespeare and Religion. Early Modern and Postmodern Perspectives,* Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2011, str. 1-22, http://www3.nd.edu/~undpress/excerpts/P01450-ex.pdf, преузето: 14.4.2016.

Kastan, David Scott, *A Will to Believe: Shakespeare and Religion,* Oxford and New York: Oxford University Press, 2014.

Кјеркегор, Серен, *Страх и дрхтање*, превео Слободан Жуњић, Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1975.

Левинас, Еманоел, *Друкчије од бивства или С ону страну бивствовања,* превео Спасоје Ћузулан, Никшић: Јасен, 1999.

Lupton, Julia Reinhard, "The Religious Turn (to Theory) in Shakespeare Studies", *English Language Notes*, vol. 44, no. 1, 2006, str. 145-149, http://escholarship.org/uc/item/70z6t0mk, преузето: 14.4.2016.

Нови завјет, превод Комисије Светог архијерејског синода Српске православне цркве, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1997, http://www.rastko.rs/bogoslovlje/novi_zavet/index_c.html, преузето: 14.4.2016.

Шекспир, Вилијам, "Сан летње ноћи", превео Александар Саша Петровић, *Сабрана дела*, Београд: Завод за уџбенике, Досије студио, 2011.

Шекспир, Виљем, „Хамлет", превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, *Целокупна дела Виљема Шекспира*, књига IV, Београд: Култура, 1966.

Шекспир, Виљем, „Краљ Лир", превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, *Целокупна дела Виљема Шекспира*, књига IV, Београд: Култура, 1966.

Шекспир, Виљем, „Макбет", превео Велимир Живојиновић, *Целокупна дела Виљема Шекспира*, књига V, Београд: Култура, 1966.

Шекспир, Виљем, „Отело", превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, *Целокупна дела Виљема Шекспира*, књига VI, Београд: Култура, 1966.

Шекспир,Вилијам, "Бура", превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, *Сабрана дела,* Београд: Завод за уџбенике, Досије студио, 2011.

Шекспир,Вилијам, "Ричард II", превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, *Сабрана дела,* Београд: Завод за уџбенике, Досије студио, 2011.

Шекспир,Вилијам, "Сонети", *Сабрана дела,* Београд: Завод за уџбенике, Досије студио, 2011.

Shakespeare, William, „A Midsummer-Night's Dream", *Shakespeare Complete Works*, Oxford: Oxford University Press, 1976.

Шкловски,Виктор, „Уметност као поступак", *Поетика руског формализма*, приредио Александар Петров, Београд: Просвета, 1970.

Wilson, Richard, *Secret Shakespeare*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2004.

Žižek, Slavoj, *The Fragile Absolute: Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?,* London: Verso, 2000.в

Биљана Остојић

ЈУБИЛЕЈ КРУШЕВАЧКОГ ПОЗОРИШТА

Седамдесет година Крушевачког позоришта

аутор изложбе и каталога:
Биљана Остојић

изложба Музеја позоришне уметности Србије



Изложбом и каталогом о седамдесет година од оснивања Крушевачког позоришта (КП), Музеј позоришне уметности Србије учествује у обележавању јубилеја једног од најнаграђиванијих српских позоришта.

Динамична аматерска активност између два светска рата није била довољна за оснивање сталног позоришта у Крушевцу. Природну спону - између предратног аматеризма и оснивања професионалног позоришта - начинио је професор Бора Михаиловић, редитељ, глумац, оснивач и први управник КП. Прва представа, *Родитељски дом* Валентина Катајева у режији Мије Наупарца одиграна је 1. маја 1946. у адаптираној кафани „Касина". Дебитантске наступе у прве три послератне представе имали су, касније познати српски глумци: Олга Станисављевић и Властимир Ђуза Стојиљковић у *Родитељском дому*, Радмила Савићевић у *Госпођи министарки* (1946), Миодраг Петровић Чкаља и Милан Пузић у *Руском питању* (1947). Први период у раду позоришта на изложби је илустрован раритетним плакатима, представама и портретима култних глумаца на платну.

КП било је у групи „укинутих позоришта", после тринаест година. Разлози су били финансијска неодрживост и репертоарски прелаз од традиционално-фолклорног до пренаглашено авангардног, за који публика још није била спремна.

Званична пауза између 1959 и 1969. није зауставила позоришну активност, напротив; многобројни глумци, рођени у Крушевцу, с пригодном титулом „завичајни", нису дали своје позориште: Љубинка Бобић, Миодраг Петровић Чкаља, Милан Пузић, Радмила Савићевић, Мирослав Петровић...

У међувремену, Крушевац је постао индустријски град, те је привреда обновила зграду Дома трговачке омладине, „најлепше позоришне дворане у ужој Ср-



бији". За непрекинуту активност и поновно оснивање позоришта 1969. заслужни су професор Момир Брадић, први управник и глумци Љиљана Токовић, Андреја Златић, Милорад Ђорговић. Поред позоришта у Пироту и Врању, још је само Крушевачко позориште наставило професионални рад. Михајло Викторовић је режијом *Коломбе* Крушевачком позоришту донео прве велике фестивалске награде (на Сусретима „Јоаким Вујић" 1972). Раних седамдесетих, најгледанија и најпопуларнија била је представа *Николетина Бурсаћ* у режији Томе Курузовића.

Долазак редитеља Јована Путника 1973. веома је важан за историју и развој КП. Поред успелих режија, Путник је конципирао и рад Сцене за децу (*Скаска о рибару и рибици*, 1975) и будуће Мале сцене. *Њеточка Њезванова* у његовој режији награђена је за најбољу представу у целини на Фестивалу „Јоаким Вујић" 1975. (прва велика фестивалска награда за КП). И *Хроника о Мармеладовима*, такође у Путниковој режији, донела је КП чак седам награда на Фестивалу „Јоаким Вујић" у Нишу 1974. Мала сцена њему у част носи име „Јован Путник".

Редитељ Небојша Брадић - у КП од 1982. - избором представа и режијама (31 укупно), уводио је репертоарске и естетске новине. Био је уметнички директор од 1986, управник од 1991. до 1996. (на Фестивалу „Јоаким Вујић" Брадић је добио шест награда за режију и награду за најбољу представу). Крушевачко позориште у групи је привилегованих са најважнијом позоришном наградом – Стеријином. Андрићева *Проклета авлија* у режији и драматизацији Небојше Брадића на 45. Стеријином позорју 2000. била је апсолутни победник (представа у целини, режија и драматизација, укупан ауторски пројекат, награда Небојши Дугалићу за улогу Карађоза, награда округлог стола критике). *Проклета авлија* је и на 4. Фестивалу босанско-херцеговачке драме у Зеници 2005. проглашена за најбољу.

Деведесетих година Крушевачко позориште ангажује афирмисане редитеље: Љубомира Муција



Драшкића (режирао *Шуму* и *Јаје*), Милана Караџића (*Театар чудеса, Дон Жуан, Путовање господина Перишона*), Љубослава Мајеру (*Хасанагиница*, учешће на Стеријином позорју, 1998), Јагоша Марковића (*Ђелава певачица*, награда за представу, режију и улогу Милене Дравић на Фестивалу Дани комедије, 1998). Популарне комедије, „чудесно добре представе за децу", савремени текстови и нови, копродукцијски модел - као исплатив начин умрежавања српских позоришта и децентрализација културне понуде - концепт је у функционисању КП између 2000. и 2016. Награђене представе у овом периоду су: *Лаки комад* у режији Даријана Маихајловића (награда за режију на Данима комедије 2001), *Свињски отац* у режији Егона Савина (између осталих награда, најбоља представа на Фестивалу „Јоаким Вујић" 2005), *Дундо Мароје* у режији Кокана Младеновића (између осталих, апсолутни победник на Данима комедије 2010). Успешне копродукције: *Лепотица Линејна* у режији Милоша Јагодића (награда за најбољу представу на Позоришном фестивалу у Аранђеловцу 2015), *Пут око света* у режији Југа Радивојевића (између осталих, најбоља представа на Данима комедије 2011), *Девестопетнаеста* у режији Милана Нешковића (између осталих, најбоља представа на Фестивалу „Театар у тврђави" 2014), *Доктор Нушић* у режији Кокана Младеновића (преко 20 награда, најбоља представа у целини на Данима комедије 2015).

Сезона 2004/2005. најтрофејнија је и најбогатија у историји КП – изведено је 126 представа, на 14 фестивала „скупљено" је 25 награда, позориште је добило Видовданску повељу града Крушевца. Сцена за децу, традиционална је константа у раду КП (прва представа *Снежана и седам патуљака*, у режији Боре Миахиловића, 1952), *Тајна чаробне музике* у режији Миодрага Динуловића 1999, (осамнаест година на сцени), *Лепотица и звер* у режији Зорана Лозанчића 2008. (најбоља на фестивалу у Котору и Малом Јоакиму). На изложби су издвојене све награђене и игране представе.

Доминантну улогу у историји КП имају глумци, „ђаци професора Михаиловића“: Радмила Савићевић, Бата Паскаљевић, Божидар Савићевић, Милан Пузић, Властимир Ђуза Стојиљковић, Олга Станисављевић, Ташко Начић, Зорица Стефановић, Воја Мирић, Миодраг Петровић Чкаља (најдражи ђак професора Михаиловића). Прваци: Милија Вуковић, Љиљана Токовић, Љиљана Ђоковић, Томислав Трифуновић, Зоран Карајић...

Од 2002. у реализацији је пројекат посвећен крушевачким глумцима, под радним називом – Трг глумаца - јединствен у Србији. КП је у групи најнаграђиванијих позоришта у Србији - има највише награда за најбољу представу на Фестивалу Дани комедије (5). Препознатљиво је у српском културном простору и већ дуго бољи је део српске позоришне понуде. Деведесетих година било је једно од три најуспешнија позоришта у Србији. По анкети критичара за најбоље је проглашено 1999. Уз стално „отворена врата“, путовања, двосмерна гостовања, размену, Крушевачко позориште опстаје седамдесет година, без обзира на околности или упркос њима

Биљана Остојић

МИЛИВОЈЕ ШТУЛОВИЋ

Ретроспективна изложба сценографа и сликара Миливоја Штуловића

концепт поставке: Биљана Остојић

изложба Музеја позоришне уметности Србије, 4. октобар - 6. новембар 2017.



Ретроспективном изложбом Миливоја Штуловића, сценографа, сликара, члана УЛУС-а, наставља се сарадња крагујевачког Књажевско-српског театра и Музеја позоришне уметности Србије и пружа јединствен увид у стваралачки опус који траје преко четири и по деценије. Миливоје Штуловић рођен је у Краљеву 1952. Завршио је Школу за примењену уметност у Новом Саду, и већ на почетку, као осамнаестогодишњак, добио је престижну награду за дизајн текстила на Интернационалној изложби у Франкфурту на Мајни 1970. Као сликар и сценограф ангажован је у Књажевско-српском театру од 1981. и тако наставио традицију сликара сценографа у позоришту - ретку јужно од Београда. Сарадња са култним крагујевачким сценографом Савом Барачковим - кога је и наследио после његовог одласка у пензију - срећна је околност за Штуловићев почетак у Књажевско-српском театру.

О његовим сценографским решењима критичари и колеге говоре као о аутентичним, једноставним, минималистичким, сведеним, отвореним за „проток позоришне радње која се одвија у једном кадру". Уважава писце, редитеље, глумце, „који код њега имају своје просторе слободе". По речима сликара Саве Степанова, Штуловић покретањем кулиса сцену трансформише у нове слике и амбијенталне целине, као у представама *Човек, звер, врлина, Један човек, двојица газда, Карневалски призори*... Ипак, „најзрелија Штуловићева сценографска остварења представљају његова изразито минималистичка сценска решења", у представама: *Од Растка до Светог Саве*, *Повратак кнежевог сокола*, *Убити птицу ругалицу, Ноћ у кафани Титаник*.

Свакако увек присутан сликар, чини синергетску компоненту његовог позоришног рада. Уосталом, и почео је као позоришни сликар. Изложба у Музеју, као репрезентативан исечак - од укупно 40 ауторских сценографија и 200 позоришних слика- илуструје ту неизбежност сликарског утицаја.

Слике Миливоја Штуловића налазе се у музејима, галеријама и приватним колекцијама у земљи, региону, иностранству. Штуловићев стилски опус чини мртва

природа, ентеријери атељеа а повремено забележи и понеку „пејзажну сензацију". Сликар Сава Степанов говори о његовом „изванредно развијеном поетско-лирском ликовном сензибилитету". Уље на платну, „Сећање на Леонарда" (димензије 120x90цм), излагано је у амбасади Републике Србије у Вашингтону на Дан државности.

Не умањујући значај осталих, многобројних награда, издваја се - Прва награда/Grand Prix за сценографију на Међународном фестивалу комедије FESTCOM у Букурешту 2007. за представу *Карневалски призори*.

Изложбена активност Миливоја Штуловића садржи: 33 самосталне, 7 међународних (био је представник Србије на великој Међународној изложби у Словењ Градецу у галерији УНИЦЕФ-а *Уметник и урбана средина,* 1997) и преко 70 колективних изложби. Један је од оснивача Међународне колоније *Мостови Балкана*. Председник је подружнице УЛУС-а у Крагујевцу.

У музејском галеријском простору изложено је 15 сценографија и 11 слика Миловоја Штуловића.

Попис сценографских експоната:

Од Растка до Светог Саве, адаптација и режија Петар Говедаревић, 1992/1993.

На леђима јежа, Стеван Јаковљевић/Миодраг Јуришић, 1998/1999.

Ожалошћена породица, Бранислав Нушић/Љубомир Убавкић, 2002/2003.

Повратак кнежевог сокола, Александар Ђаја/ Бошко Димитријевић, 2006/2007.

Човек, звер и врлина, Луиђи Пирандело/Марко Мисирача, 2013/2014.

Гусари, Милош Јаноушек/Јан Чани, 2006/2007.

Ноћ у кафани Титаник, Иво Андрић/Небојша Брадић, 2011/2012.

Убити птицу ругалицу, Харпер Ли/Небојша Брадић, 2013/2014.

Карневалски призори, Јон Лука Карађале/Матеи Вароди, 2006/2007.

Један човек, двојица газда, Ричард Бин/Небојша Брадић, 2012/2013.

Уста светилишта-Велики школски час, Поема Боре Хорвата/Драган Јаковљевић, 2005.

Они су ушли у дом наш-Велики школски час, Поема Јована Зивлака/Бошко Димитријевић, 2012.

Бајка о мртвој царевој кћери, Николај Кољада/ Бошко Димитријевић, 2004/2005.

Лепотица Линејна, Мартин Макдона/Милић Јовановић, 2012/2013.

Хладњача за сладолед, Ружица Васић/Примож Беблер, 2013/2014.

Весна Крчмар

ПОЗОРИШТЕ И ИНТЕГРАТИВНА КУЛТУРНА ПОЛИТИКА НА ПРИМЕРУ ГРАД ТЕАТРА - КПГТ

Лазар Јованов,
Позориште и интегративна културна политика на примеру Град театра – КПГТ
Град театар КПГТ,
Стеријино позорје,
Нови Сад 2016



Лазар Јованов, после дугог студијског рада, приредио је јединствену књигу о позоришном раду једног од најплоднијих редитеља наших простора, који је позориште поимао и доживљавао као јединствен културни простор – југословенски, насловивши је: Град театар КПГТ / Позориште и интегративна културна политика. Књигу је објавило Стеријино позорје 2016, у едицији Синтезе, у изванредној графичкој опреми Атиле Капитања.

Може се рећи да је у нашој театролошкој литератури ово, на известан начин, нови приступ позоришном раду, јер се из научног угла културне политике, представљају најзначајнији позоришни интегративни процеси последњих деценија двадесетог века у Југославији. Наравно, да је то могао урадити само глумац по основној вокацији, који се кроз богату научну литературу кретао вођен својом уметничком интуицијом, научно предиспониран, јер показује изузетан смисао за синтезу. Позоришну аутентичност дају интервјуи које је аутор инспиративно водио са главним учесницима у стварању јединственог позоришног модела КПГТ.

У првом сусрету са рукописом, забележила сам:

„Изузетно кохерентан научни рад у коме глумац (по основној вокацији) успева да се вине до завидне коте научног рада и представи врло занимљив модел града театра који је иницирао и у дело проводио Љубиша Ристић. Аутор је успео да сведе у оквире научног рада све разуђене токове позоришне имагинације једног генијалног редитеља и ми читамо занимљиву студију о граду театру. Систематично нас је водио кроз теоријску литературу, али средишњи део посвећен је моделу КПГТ реализованом у Суботици, који је интегрисао васколики позоришни простор старе нам Југославије у јединствени југословенски културни простор. Вишенационална, мултиетничка и мултијезичка средина, каква је била Суботица, сада све уметнике окупља и они имају заједнички, само позоришни именитељ".

Темељно театролошки припремљена књига: Град театар КПГТ / Позориште и интегративна културна политика садржи осам поглавља: Увод, Град и социокултурни капитал, КПГТ, Град театар Суботица, Театрализација ширег окружења Палић, Град театар – Шекспир фест, Пројекат Yu fest Котор – Арт, Град театар као динамички концепт развоја социокултурног капитала, Закључак.

Епицентар његовог истраживања представља феномен град театра. Град театар се посматра као народно позориште које је намењено широј популацији и има историјску и антрополошку улогу у формирању такозваног слободног простора.

Аутор даје шири контекст, сагледавајући све у европском и светском контексту, када у другој половини двадесетог века у европским и америчким градовима долази до „ренесансе" позоришног живота. Уметнички се оживљавају најразличитији градски и јавни простори, који као отворени простори остварују комуникацију између уметника и грађана.

Град театар има извесне предности, јер се може одржавати током целе године или сезонски – у зависности да ли ће то бити репертоарско позориште или позоришни фестивал. Међукултурни дијалог је иманентна његова одредница. Град театар у средиште ставља питање разноликости култура, ствара културну атмосферу живота града. Иако углавном креће као културна иницијатива „одоздо на горе", концепт има потенцијал да оствари вредносни систем и на ширем плану. Постаје важан инструмент културне политике која стимулише културну разноликост и инклузивност, урбани развој, интеграцију популације, потирање линије раздвајања уметности и образовања, културе и образовања.

Југословенско искуство Града театра, у контексту европске културно-политичке парадигме ваља посматрати као концепт, начин супротстављања стандардизацији, униформности и површности коју неминовно намеће глобализација и комерцијализација културе и уметности.

Ако се посматра југословенски концепт Града театра и амбијенталног позоришта у дијахроном низу, уочавамо: Дубровачке љетње игре, Сплитско љето, Охридско лето и Љубљански фестивал, односно амфитеатар на Крижанкама, затим загребачки Лапидариј, крушевачко Слободиште. Позориште се у поменутим случајевима одвијало изван оквира позоришне зграде. Дубровачке љетње игре су пример елитистичког фестивала, јер има ограничен број седишта, могућих гледалаца, и по томе не може бити прави позоришни слободни простор. Слободиште у Крушевцу је право слободно позориште, јер публика долази слободно, без улазница, и ту се сваке вечери поред грађана-домаћина слива река људи из околних села, јер је гледалиште са неколико хиљада места.

Град театар, првенствено народно позориште, намењено је широј популацији и има историјску и антрополошку улогу у формирању тзв. слободних простора. У том низу, ваља сагледати и посебно место у историји југословенског амбијенталног позоришта које заузимају суботички концепт Града театра (Народно позориште-Nepszínház КПГТ), Котор Арт и Будва Град театар.

***

Идејни творац тих Градова театара је позоришна трупа и културно-политички покрет КПГТ (Казалиште – Позориште – Гледалишче – Театар), предвођена драмским уметницима: Љубишом Ристићем, Надом Кокотовић, Душаном Јовановићем и Радетом Шербеџијом.

Концепт Града театра, на начин како га је спроводио КПГТ, био је вишеструко функционалан: на политичком плану залагао се за заједништво, југословенски начин живота, идеју „братства-јединства" у оквиру концепта јединственог југословенског културног простора; затим, на социокултурном плану остваривао је социјалну кохезију, интеграцију, заједништво, мултикултуралност, вишејезичност, толеранцију...; а на економско-развојном плану ревитализовао је град и градски простор, јачао организационе капацитете туризма, угоститељства. Речју – стварао је креативни миље.

Зачетак идеје КПГТ-а датира из 1972. године када је редитељ Љубиша Ристић одлучио да окупи групу

стваралаца, створи уметнички миље, с којим би развијао властиту естетику, уз експлицитни културно-политички дискурс. Ристић је сматрао да се културна и политичка акција не могу раздвајати. Јединствени југословенски културни простор је пропагирао вишенационалност, мултиетичност, мултикофесионалност и вишејезичност, успостављајући динамичан однос између културних група, инсистирајући на заједништву. КПГТ је доказао да се на Балкану врхунске вредности могу остварити преплитањем националних култура, а не кроз националну самодовољност и провинцијалну искључивост, сматра Младеновић (1994: 84).

Суботица је била прави модел за то. У првој половини осамдесетих година у Суботици је створена повољна политичка клима која је омогућила економски, друштвени и уопште урбани прогрес и спровођење коректних помака на културно-политичком плану. Бошко Ковачевић је позориште видео као једну социокултурну осу око које би се развијали не само духовни садржаји, него и социјални, политички, економски и остали садржаји. Сходно томе су Бошко Ковачевић, Ђерђ Сорад и Ласло Бала иницирали разговоре о сарадњи с Љубишом Ристићем и Надом Кокотовић, сматрајући да је културно-политичка матрица КПГТ-а компатибилна с постојећим концептом развоја Суботице, те да би на најадекватнији начин могла да дâ одговор предстојећим изазовима промене у културном систему града, који је подразумевао превазилажење националних и културних баријера.

Спајањем ХНК и мађарског Népsínház 1951. године је створено једно позориште под називом Народно позориште Népsínház, а 1985. у Суботици је у оквиру Народног позоришта / Népsínház створен јединствен драмски ансмбл. Ранија подела на српскохрватску и мађарску драму је подразумевала одвојене ансамбле и одвојено вођство, национални репертоар који је деловао аутономно у односу једно на друго. Таква ситуација је била до 1985. када је нови управник Љубиша Ристић, следећи визију КПГТ и манифест концепта јединственог југословенског културног простора (ЈЈКП), формирао јединствен драмски ансамбл, сматрајући да главна културна институција у Суботици треба да буде вредносна матрица града која ће, промовишући заједништво, генерисати јединствену публику и ујединити градску популацију. Живети једни са другим, а не једни поред других – био је позоришни кредо. Основни задатак је да се одреди право место Мађара и мађарске културе унутар јединственог културног простора.

***

Мадач коментари (Имре Мадач) били су прва програмска представа која је Суботичанима изложила концепт јединственог културног простора као одговора на актуелне културно-политичке проблеме града и питања везана за целу територију државе. Естетска вишезначност *Мадач коментара* је нудила гледаоцима могућност уношења у дело властите моћи имагинације, властитог животног и читалачког искуства. Ристић је однос *Мадач коментара* и Суботице разумео на аналогији релације античке трагедије и античког града. (Genius loci – дух места).

Представа *Мадач коментари* је значајна у језичко-културолошком контексту, јер успоставља својеврсну језичку динамику. Уз доминацију мађарског језика, извођачи су на сцени говорили и певали и на другим југословенским и европским језицима, без обзира на језичку прегледност. *Мадач коментари* су манифест нове културне политике, а можемо рећи и савремене интегративне културне политике.

Ристићево позориште је било више билингвално него војвођански парламент, наглашавао је критичар Ласло Вегел. Показало се да мултиетничност у већини случајева изискује вишејезичност. С друге стране, вишејезичност је најбоља међукултурна спона и својеврсна друштвена вредност.

***

Следећи значајан позоришни догађај био је Шекспир фест. Тема му је била Смрт трагедије и Шекспир пред сликом распаднутог света. У „вавилонској" језичкој разноликости представе фестивала су извођене на свим језицима које је разумевао и говорио по-

зоришни ансамбл и суботичка публика. У току 1985. и 1986. изведено је 46 представа на правом конгломерату језика (од тога је 13 искључиво на мађарском, а 14 на српскохрватском језику), а у осталим уз мешање та два језика говорило се албанским, ромским, словеначким, македонским, уз убацивање немачког, француског, енглеског и шпанског језика. Борка Павићевић је окарактерисала позориште као екстериторијално подручје које „или ћути или говори свим језицима". „Човек нема језик, човек јесте језик, људи се споразумевају онолико колико су људи."

Шекспир фест је афирмисао суботички културни идентитет као мултикултуралан, који није био негација појединачних култура већ подстицао њихове посебности као нешто привлачно и богато.

Један од циљева КПГТ је, по речима Љубише Ристића, био у томе да „терор језика" сведе на природну, људску меру у којој се он јавља у свакодневном животу. ЦИЉ је створити „југословенско позориште које ће се служити језиком којим живот говори" (Ристић, 1986).

Савез драмских уметника Србије је редитеља Ристића наградио наградом „Бојан Ступица" за тај југословенски пројекат.

Љубиша Ристић је сматрао да је позориште место где се афирмише идеја „промене света" која је тиме значајна и за друштво у целини. Таква промена, која потиче из уметничког активизма, судећи према Ристићу (2006) представља политички концепт који је налазио место у позоришту када год је публику сачињавала група истомишљеника која тежи промени света.

***

Фестивал је инструментализација концепта јединственог културног простора. YU fest (Ју фест) је подразумевао дисперзију представа широм државе, пример деметрополизације културе. Стубови су били: Котор Арт, Будва Град театар и суботички Шекспир фест, Молијер фест из 1987. године. Програми су обележили концерте, изложбе, песничке вечери. Изведено је 400 програма, а 260 представа. Ју фест – „путујући позоришни караван". Фестивал је био парадигматичан случај синкретизма у уметности, велики помак у југословенском позоришном стваралаштву у коме су срушене границе између класичног-психолошког и невербалног-плесног позоришта. Постмодернистичка парадигма се рефлектовала у еклектичном богатству различитих праваца и медија изражавања.

Афирмишући Суботицу, Будву, Котор као нове културне центре Југославије, Ју фест је на најефектнији начин афирмисао материјалну и духовну културу ових простора, оживео њихово културно-историјско наслеђе. Ју фест – 1987. у 18 градова Југославије у јулу и августу присуствовало је апросимактивно 200 000 гледалаца. Разни мексички листови, током турнеје по тој далекој земљи, афирмативно су писали о представама Суботичког позоришта.

Позоришни рад врсног редитеља Љубише Ристића никога није остављао равнодушним, па су у обиљу позоришних критика заступљена оба предзнака.

Ју фест је био успешан покушај реафирмисања мултикултурног идентитета југословенске популације. Ју фест је постао један од највећих позоришних и уопште културолошких подухвата на овим просторима, који је Југославију, у лето 1987. трансформисао у позоришну сцену. Ју фест је била динамички структурирана културна мрежа која је створила креативну интеграцију делова друштва (али не и унификацију) уз учешће „национално шароликог" становништва СФРЈ.

***

У Суботици концепт истинског заједништва, коегзистенције и културне разноликости, који је понудио КПГТ, постављен на начелима јединственог југословенског културног простора (ЈЈКП) посредством динамичког позоришног модела, није успео трајно да се одржи. Одласком КПГТ из Суботице, градске власти и Народно позориште Népsínház су практично прекинули да оплођавају социокултурни капитал Града театра. Тако је тај културни модел средином

деведесетих постао „мртав“ капитал, као уосталом и у Котору, до пре пет година.

Дезинтеграција југословенске семиосфере је дошла до изражаја и на културном плану, што је подразумевало „раздвајање и вештачко диференцирање хрватског и српског језика, инсистирање на властитом писму, затварање у круг свог језика (Словенија) и по цену кидања културних веза са већинским делом популације, ревидирање заједничких програма образовања да би се дала предност националним садржајима. Национални идентитети су се развијали, потврђивали и институционално изграђивали. Ендру Барух Вахтел (2001: 27) сматра да је ослабљивање централне културе и јединственог језгра у образовању кључна за дезинтеграцију СФРЈ.

***

Лазар Јованов је својом изванредном, аналитичко-документарном књигом Град театар КПГТ / Позориште и интегративна културна политика трајно сачувао значајан и непоновљив покушај стварања јединственог југословенског културног простора, оличеног у идеји позоришног концепта КПГТ. Својом ненаметљивом упорношћу успео да разговара са свим креаторима Град театра КПГТ, како из света позоришне уметности, тако и из света политике, да дође до сваког позоришног документа, да помно прати рецепцију сваке позоришне представе и ретким даром научне синтезе предочи нам занимљиво и читко научно штиво.

ЛИТЕРАТУРА

Младеновић, Ф. (1994) ‘Алтернативно позориште у Југославији: КПГТ – студија случаја’, Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику. (93/94), 82-94.

Криловић, Б. (интервју), ‘Чувај фотељу, иде Љуша’, Дуга, Београд 6. септембар 1986.

Вахтел Барух, Е. (2000) Стварање нације, разарање нације, Београд: Стубови културе.

Весна Крчмар

РОДОСЛОВ ТЕКСТОВА О НОВИМ ДРАМАМА

Радомир Путник,
Драматуршка аналекта 2
Удружење драмских писаца Србије, Београд 2016.



Нова књига Радомира Путника *Драматуршка аналекта* 2 садржи седамдесет осам текстова писаних поводом објављивања нових драма, нових књига које су антологије драме, теорије драме у временском интервалу око три и по деценије. Занимљиво је да сам у првој књизи *Драматуршка аналекта* избројала седамдесет и девет. Могуће да је у питању моја непрецизност.

Када сам писала о првој књизи, пре десет година, кренула сам од интригантног назива *аналекта* – што је синоним за одабране текстове, за неку врсту антологије, хрестоматије, за избор књижевних текстова. У том тренутку мени је била најближа одредница *антологија,* јер сам антологије доживљавала и поимала као нешто што је *највредније у поезији, у прози или у било којем жанру. Сматрала сам да је то антологија најбољих текстова Радомира Путника*, *насталих поводом нових драма.*

Свако дело бројних аутора и приређивача пролазило је кроз стваралачку призму аутора приказивача, јер сам писање о драмским текстовима доживљавала као конструктиван, креативан чин. Било је то оригинално промишљање, текстуална надградња после прочитаних драмских текстова са оригиналним потписом Радомира Путника.

Ти текстови су били вишеслојни, јер су у свим подслојевима садржавали основне податке о аутору, ситуирање текста у драмски опус, а опус у драмски миље, после чега следи неосетна анализа у којој се изненађујемо богатством асоцијација. Без негативног, заоштреног, искључивог става, све има своје објашњење, чак и када је опортуно ставу аутора приказа. Радомир Путник успоставља временске кординате, како у односу на савременике, тако и у односу на прошлост.

Све то сам осетила и у другој књизи *Драматуршке аналекте,* само што сада нисам била вођена идејом антологије као концепта књиге, већ сам је доживела као веран и трајан дневнички запис свих издања наших драмских писаца, али и театролошке и историјске литературе. Време је беспрекорно сортирало и на известан начин одредило систематизацију текстова. И зато ми се наметнуло да је Радомир Путник овом другом књигом направио родослов текстова о новим драма.

ПОГЛАВЉА У КЊИЗИ

Композиционо одређује поглавља: *Српски и југословенски писци*, *Савремена српска драма*, *О књигама драма*, *Страни писци*. Како аутор наводи у *Поговору*, ту су штампани огледи о делима савремених српских и југословенских драмских писаца објављених на *Трећем програму* Радио Београда. Напис о драмама Душана Ковачевића сада се објављује интегрално, јер је у књизи *Читајући изнова* (Стеријино позорје 1990) објављен рад непотпун. Сада су први пут објављени есеји о драмама Миладина Шеварлића, као и целовита студија о стваралаштву Слободана Стојановића – *Голубовићи*, *Девојка са лампом*, *Велики дан*, *Осмех Светог Спиридона*. Огледи о драмама Миодрага Ђукића, Миодрага Илића, Леона Ковкеа као и о бајкама приказаним у Позоришту лутака „Пинокио" раније су објављени као предговори или поговори у књигама драма, односно као прилози у часопису *Драма*.

СРПСКИ И ЈУГОСЛОВЕНСКИ ПИСЦИ

Књигу отвара есеј *Драме Душана Ковачевића*, који је „модеран писац: његови комади су произишли из искуства театра апсурда, из онеобичавања реченичних конструкција (асоцијације на Јонесков језик) и спремност на аутоиронију (Мрожеков приступ); поменути писци, међутим, не представљају Ковачевићу ни извор ни узор. Наш писац се ослања на скромну, али постојећу комедиографску традицију у Срба (Стерија, Нушић), из које преузима оптималне могућности описивања карактеристика менталитета и складно их прожима с већ дефинисаним искуством театра апсурда."

Истиче да је Ковачевић писац сложених захвата, аутор који позива на уочавање архетипских ситуација у нашој данашњици или јучерашњици, свеједно. Занимљиво је да у осамдесетим годинама пише о Ковачевићевом делу *Свети Георгије убива аждаху*.

Читаву студију посвећује драмском опусу Миодрага Ђукића (1938-2010), који је заиста био особена појава у нашој савременој драмској књижевности. Написао је двадесетак драма за позорницу и радио, али за позоришну сцену доспео је мањи број наслова. Разлози су ванпозоришни, несумњиво. Драме које су шездесетих и седамдесетих година биле стављене на српске сцене, упознале су нашу културну и уметничку јавност са појавом новог и аутентичног писца чије драме нису ни лагодне, ни лаке за тумачење, а баве се тамнијим странама живота. Огледи о Ђукићевим драмама објављени су у часопису Драма и у њима је истакнута наглашеност гротеске као конститутивног принципа. У сагласју с њом дата је и критичко-иронична слика света коју нам писац пружа као огледало. Радомир Путник посматра петнаест његових текстова писаних за позориште: *Потраживања у мотелу*, *Александар*, *Кисеоник*, *Крткичњак*, *Баштиник*, *Уговор*, *Светионик*, *Лабудово језеро*, *Чудан стриц*, *Фараон и лав*, *Стриптиз код Џакера*, *Сомнабули*, *Вила метаморфоза*, *Мајстори*, и тестаментарна драма *Кочијаш* носи жанровску одредницу комедија. Закључује да у последњој драми Кочијаш сусрећемо сублимисану сентенциозност какву нисмо налазили у његовим претходним текстовима. Усредсређеност на мисао која је целовито исказана, лапидарне реченице које изговарају драмски јунаци постају крилатице, дефиниције које прихватамо и као део свог искуства и односа према најзначајнијим животним питањима. Реченице попут: „Смрт није мања обавеза од живота", „Сама смрт не доноси излечење од болести и људске покварености" или „И сам живот зависи од предрасуде о њему", илуструју колико је концинзно Миодраг Ђукић промишљао живот. Ако је у претходним драмама било оптимизма, чини се да је у последњој дефинитивно одустао од њега. Крај је братоубиство и утонуће у мрак.

САВРЕМЕНА СРПСКА ДРАМА

Можда ми се чини најзанимљивијим део у коме су објављени текстови о драмама из едиције *Савремена српска драма* (коло 31-43). Само у оквиру те едиције бележи педесет један приказ драме. Заступљени су

драмски аутори: Горан Марковић, Братислав Петковић, Драгана Абрамовић, Ана Родић, Милена Марковић, Бојан Вук Косовчевић, Светозар Влајковић, Мухарем Дурић, Слободан Жикић, Зоран Стефановић, Федор Шили, Бошко Сувајџић, Стамен Миловановић, Весна Егерић, Миле Петковић, Дејан Новчић, Благоје Јастребић, Миодраг Илић, Горан Ибрајтер, Иван Панић, Владимир В. Предић, Александар Ђаја, Едуард Дајч, Зоран О. Ђикић, Стојан Срдић, Славен Р. Радовановић, Стамен Миловановић, Верослав Ранчић, Милица Пилетић, Пеђа Трајковић, Милан Миловановић, Младен Гверо, Гојко Шантић, Жика Лазић, Борислав Пекић, Драган Томић, Жељко Каран, Радослав Златан Дорић, Слободан М. Исаковић, Горан Бабић.

Горан Марковић је написао драму *Вила Сашино* о познатом историјском догађају – Мајском преврату 1903. године. У средишту пишчеве пажње је људска драма, интимни однос Александра и Драге, лишене било каквог документаристичког приступа. Збивања су фокусирана на љубавни однос, а лекар је претворен у заједничког повереника.

Сасвим супротно Марковићевом драмском штиву, Братислав Петковић у драми *O tempora! O mores!* документаристички ажурно представља финале живота глумице Жанке Стокић. Писац има намеру да дâ другачије тумачење Жанкиног краја, њене припреме за одлазак са животне сцене, али и потребу да јој се врате грађанска част и грађанска права која су јој одузета.

Сазнајемо да *Београдски локвањ* Драгане Абрамовић има драмску причу из новије историје наше земље, бомбардовање Југославије 1999. године.

Мухарем Дурић пише драму *Писта* као својеврсну посвету невиним жртвама недавног рата.

Слободан Жикић пише упозоравајућу и опомињућу слику наших унутарњих спорења, неразумевања, површности и инаћења што нас је као друштво и државу довело до места у коме се данас налазимо у свом драмском остварењу *Ово више није игра*.

Кућа у шуми Ане Радић даје романтичну причу о вајару који животом плаћа завршетак свога дела. Ауторка је успешно преобратила у цинизмом натопљену повест која је подобна осећајности и начину мишљења савремене младе популације.

Федор Шили, млади драмски писац у драми *Козји гроб* представља се као драмски наследник Милице Новковић која се појавила осамдесетих година. У жестокој драми о љубави и мржњи, коју лоцира у врањски дијалект и одговарајуће сеоско окружење слика драмске јунаке – Живановиће, Савиће, Голубовиће који су директни потомци ликова које је на сцену довела Милица Новковић.

Бошко Сувајџић пише драму *Иларион* као „аутобиографску драму у три чина", у којој се наслућује сродност са историјском науком Илариона Руварца.

Теми историјске драме придружује се и *Оливера* Стамена Миловановића у којој јунакиња драме, кћи кнеза Лазара и кнегиње Милице, а судбина јој је одредила да буде једна од супруга султана Бајазита.

Милену Марковић у новом комаду *Наход Симеон* посматра као драмску списатељицу која ће умешно исплести своју интерпретацију мита у коме је драмском јунаку дала обрисе вечног луталице, обогаћујући своје штиво изванредном поезијом, односно сонговима који имају задатак да нас, за тренутак, одвоје од сценске илузије, али овај њен, помало брехтовски поступак, представља органски део структуре драмског текста, и још и појачава остварену илузију.

Мелодраму Дејана Новчића одређује као „монолитну монодраму".

Иза трагично преминулог Благоја Јастребића нађено је пет драмских текстова. Аутор је драму *Обична соба* написао бавећи се студирањем авангардне драме. Антидрама дата кроз дијалог.

Горан Ибрајтер у драми *Карданус* приказује неприлагођеног човека. Позабавио се животом Ђиролама Кардана из XVI века. Освојила га је прагматична аморалност која је била Карданов начин живота. Тај далеки претеча Брехтовог Баала – лекар, астролог, филозоф, математичар у Ибрајтеровом комаду постаје образац за прагматично чињење. Аутор нас жели упозорити да у друштву које нема чврста уверења и изграђене вредносне критеријуме, могуће је да се као интелектуалне или политичке вође наметну самозване особе сумњивих квалитета које ће, као сурогат друштвене елите, наметнути и успоставити

нова правила понашања, без обзира како ми то именовали, да ли прагматизмом или неолиберализмом. Остаје питање на крају: да ли наши животи заслужују да их препустимо мислиоцима и делатницима који, као Карданус, немају никакве програме, ни начела? То питање аутор даје експлицитно као питање зарад којег је написао своју драму.

Драма *Јесењи ловац* Владимира В. Предића је делотворна психолошка драма.

Познати глумац Гојко Шантић прави адаптацију Његошевог спева *Луча микрокозма*, који подразумева пуно поштовање спева, прожимајући га искуством сценске мудрости у вери да се и најапстрактнији и најсуптилнији текстови могу сценски прилагодити. Аутор је *Лучу микрокозму* изделио на дванаест призора, односно сценских слика. Као сценски лик појављује се и сам Његош у улози наратора и тумача појединих делова спева, али и као песнички субјект који – свестан људских ограничења – приводи диспут крају стиховима:

Ми смо искра у самртну прашину,
Ми смо луча тамом обузета.

Крај сценске адаптације тим стиховима, затвара круг *Луче микрокозме* која је започела Његошевим ставом: „*И сâм сам, попут овог мрава, само немирни атом, трунак замешен из неког вишег свијета*." Тиме Гојко Шантић остварује пуни смисао Његошевог спева, дајући нам сценску визију *Луче микрокозме* која је до сада недостајала.

И последњи запис, везан за *Свеску* 43 чини *Ноћ, свуда около Јасеновац* Горана Бабића. То је прва и једина драма која се бави, барем делом збивања у злогласном логору Јасеновац за време Другог светског рата. Писана у фрагментима, секвенцама које наликују филмској нарацији, драма о Јасеновцу је потресна и опомињућа слика зверстава у име политичког циља у Павелићевом режиму. Писац нам предочава како у том лудилу има извесног система који се састоји од такмичења у стварању нових начина убијања. Фрагменти су хронолошки поређани, збивања су смештена пред крај Другог светског рата. Над свим ужасима лебди питање „Зашто?" Кољач Спиридон Мифке одговара: „Тако је морало бити... Та нетко је морао гамад чистити, а запало је мене". Ниједна наука нема снагу сведочења, коју поседује књижевно дело. Драма о логору у Јасеновцу се јавља, како у свом фактографском, али и фикционалном делу као потресно сведочанство, колико о патњи жртве, толико и о бестијалности крвника. На крају, Радомир Путник пореди Бабићеву драму *Ноћ, свуда около Јасеновац* са Лебовићевим и Обреновићевим *Небеским одредом*. Још од античких времена драмски писац не измишља зверства, он их бележи, саопштава читаоцу. Наравно, поставља питања, на која нико не може да дâ ваљан одговор.

Први пут имам осећање, читајући текстове поводом нових драма, да сеизмографски прецизно пратим кретања у друштву нашег узнемиреног и несрећног поднебља. Као да до сада нисам драмског писца доживљавала као аутентичног тумача савременог тренутка и времена.

О КЊИГАМА ДРАМА

Следи поглавље *О књигама драма*. Прва у том низу је вредна *Антологија савремене српске драме* Слободана Селенића, у издању СКЗ у Београду 1977; следи *Антологија ТВ драме 3*, у издању Телевизије Београд 1975; *Антологија ТВ драме 4*, у издању Телевизије Београд 1978. Занимљив је приказ о првенцу глумца Амира Буквића *Становници сна* у новопокренутој едицији *Драмска библиотека* Хрватског народног казалишта у Загребу 1983. године. Приказује и књигу Звонимира Мајдака *Хрватска кухиња* истог издавача.

Од 2010. помно бележи сва издања Културног центра *Рибница* у Краљеву. Прва књига је *Елизејска тетралогија* Бориса Велкова, коју испуњавају текстови писани током школовања.

Познати редитељ и драмски писац Радослав Златан Дорић у издању београдског Интерпринта објављује 2010. *Савршено непотребне комаде*, која обухвата: *Сарајевски атентат*, *Јорик је био будала илити Смрт ратног команданта* и *Куварице* (*спасавају Југославију*). Прва драма која се појавила 1972. припада документарној драми, док остале две припадају

категорији сатиричких комада, а све у основи садрже посвећеност идеји југословенства. Сва три драмска текста представљају сведочанство о настанку и нестанку некада угледне земље Југославије. И овде је Радомир Путник изузетно исцрпан у приказу књиге, па се посебно задржава на Предговору који је писала Мирјана Марковиновић, која није дочекала објављивање књиге. Само годину дана касније појавила се књига *Позориште долази – пета драмска трилогија* Радослава Дорића (1940-2010), са предговором Милана Буњевца. Књигу је за живота приредио сâм писац. Чине је комади: *Чудо по Јоакиму*, *Позориште у Паланци* и *Ђавоље здање*, у којима писац приказује настајање српског позоришта, од Јоакима до позоришта у српској провинцији, било да је у Аустроугарском царству или Краљевини Србији. У основи је то позоришна поетика Радослава Дорића, која представља стварање бољег или другачијег света од овога у коме живимо, присутна колико у представама које је режирао, толико у драмама које је написао. За разлику од прве *Војвођанске драмске трилогије*, ове драме садрже клицу оптимизма. Писац предговора, театролог Милан Буњевац истиче да сва три комада приказују позориште у позоришту, што ће рећи да је сам театар јунак драмског текста. У прилогу Дејана Пенчића Пољанског дате су прецизно пописане режије Радослава Дорића. Било их је укупно 150 у четрдесет позоришта на подручју Југославије. Био је и успешан редитељ радио-драма, али тај сегмент није обрађен, као што није описана ни његова педагошка делатност на Факултету музичке уметности.

Народна библиотека „Илија М. Петровић“ у Пожаревцу 2011. објављује драму *Марлон Мунро или покушај успостављања културе у малом граду* младог аутора Александра Ђуричића Еша (1982) као првонаграђени текст на анонимном конкурсу за драму који расписује Пожаревачка библиотека у знак сећања на књижевника Слободана Стојановића који је потекао из тог града. Комад је сатира без милости, говори о суровој приватизацији и транзицији на српски начин. Ради се о приватизацији позоришта, зграде и укупне делатности театра са запосленима. Двоје академских глумаца Марлон и Мунро живе на ивици егзистенције. Млади аутор је написао комад који је успешна симбиоза трагикомичних ситуација. Критике су равноправно упућене, како на последице, тако и на узроке свеколиког моралног пада целокупног друштва.

Синиша Ковачевић, савремени драмски писац, у посебној едицији Српске књижевне задруге 2009, објављује девет драма: *Велика драма*, *Ново је доба*, *Српска драма*, *Зечији насип*, *Ђенерал Милан Недић*, *Јанез*, *Вирус*, *Последња рука пред фајронт* и *Хотел Европа*. Драме Синише Ковачевића присутне су на позоришним сценама око тридесет година, са подједнаким успехом се огледао и као писац телевизијских драма и серија, добитник је стручних признања и највиших награда. Писац који има своју одану позоришну, телевизијску и читалачку публику заслужено добија своју књигу у издању Српске књижевне задруге. У основи свих драмских текстова јесте сукоб појединца и историје. Аутор закључује да објављивање књига драма Синише Ковачевића представља значајан датум у савременој српској драмској књижевности.

Радомир Путник помно прати свако новообјављено драмско дело, тако и о новој књизи Димитрија Коканова пише надахнуто. *Летачи* су награђени текст на првом конкурсу у Пожаревцу у знак сећања на прерано преминулог књижевника Слободана Стојановића. О награђеној драми даровитог студента драматургије пише надахнуто, полазећи од образложења жирија. „Награђена драма *Летачи* на модеран и сугестиван начин, а при томе користећи минималистичка средства, изводи пред читаоце неколико изазовних питања савременог градског живота: од одрастања до отуђења, од приватности до јавне сцене, од малог града до великог света, од великих очекивања до постепеног згашњавања свега, па и изразитих индивидуалности. Заокружена и вешто написана, ова драма показује наглашену способност суочавања са актуелним питањима и њиховог самосвојног преиспитивања.“

Као изузетан познавалац, проучавалац, приређивач дела Александра Поповића, приказује *Мишју грозницу*, у Драме 2, у издању Војноиздавачког завода у Београду 2003. *Мишја грозница* припада познијој фази Поповићеве драматургије, попут *Мрављег ме-*

тежа, *Беле кафе*, *Кусог петлића*.

Приказује и издање *Прво извођење*, десето коло, Пословна заједница професионалних позоришта БиХ, Сарајево 1989; *Ноћ* Владимира В. Предића, Београд 2004; *Предсмртна младост* (приредили Весна Језеркић и Светислав Јованов) у издању Стеријиног позорја 2006; *Радио драме* (уредила Неда Деполо и Мирољуб Јевтовић), РТВ 1979; Нове домаће драме објављене у *Сцени* 2,3,4 1981. године; *Кулин бан* песника Душка Трифуновића, Сарајево 1988, а завршава Антологијом савремене српске драме *Бескрај садржан у десет квадрата* коју је приредио Јован Ћирилов у издању Пен центра, Београд 2008.

СТРАНИ ПИСЦИ

Књигу заокружује поглавље посвећено страним писцима – Тенеси Вилијамсу и Антологија савремене немачке драме. Објављене су три драме Т. Вилијамса *Стаклена менажерија*, *Тетовирана ружа* и *Слатка птица младости* у издању издавачке куће ННК у Београду 2004. и *Антологију савремене немачке драме*, књига 1, коју су превеле и приредиле Бојана Денић, Дринка Гојковић и Јелена Костић-Томовић (Zepter Book World, Београд) 2015. Антологија даје ваљан увид у развој немачке драмске књижевности после Другог светског рата.

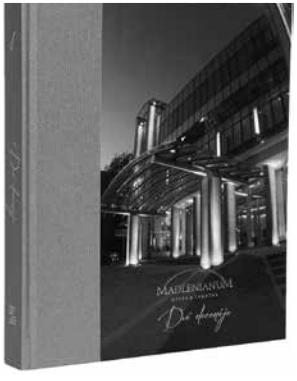
УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Речју на крају, у којој у сажетој форми желимо исказати суштину драматуршких текстова, оцена, процена, приказа, есеја – књига *Драматуршка аналекта* 2 је најпоузданији преглед свих драмских и драматуршких издања, не само у Србији, већ и на простору претходне Југославије, па може бити приручник – водич, како за све младе људе који сазнајно улазе у свет драме и позоришта, тако и за позоришне познаваоце који се озбиљно баве проучавањем одређених писаца или позоришних етапа.

Радомир Путник

МАДЛЕНИЈАНУМ – МОНОГРАФИЈА

Мадленијанум, уредник: Миодраг Илић Zepter Book World, 2017.



Монографија о јединственој театарској кући – Мадленијануму – састоји се од три књиге: *Две деценије*, *Музичко-сценска продукција* и *Драма*.

У књизи под насловом *Две деценије* објављени су прилози десетак аутора, међу којима треба истаћи написе Николаса Пејна, директора Опере Европа, Светлане Велмар Јанковић, Гордане Крајачић и Неде Тодоровић, али посебно место заслужује интервју који је Миодрагу Илићу дала Мадлена Цептер, оснивач Мадленијанума, добротвор и задужбинар, чија је визија о стварању приватне опере пре двадесетак година била схватана као утопија, а данас се исказује као аутентичан облик не само меценатства, већ и сложеног музичко-сценског стваралаштва. Овај интервју представља, у ствари, пледоаје о потреби давања и даривања уметничких остварења своме народу. Мадлена Цептер је, оснивајући Мадленијанум, а потом и друге културно-уметничке институције (музеј, галерију, издавачку кућу) створила синкретизам, јединствени систем културног, уметничког, цивилизацијског и друштвеног давања своме граду, своме народу, али и бројним посетиоцима и корисницима културних и уметничких садржаја широм Европе. Због тога се у овом интервјуу налази централна мисао, односно поента свеукупног делања Мадлене Цептер; њена идеја водиља налаже да се оствари визија која обједињује стваралаштво и публику, подржавајући у људима племенита осећања и радост уживања у лепоти уметничког дела. Ако ваљано протумачимо овај интервју, онда ће нам даље читање сва три тома монографије представљати задовољство што препознајемо и прихватамо збир разноврсних сценско-уметничких програма који су током минулих двадесет година обогатили позоришни живот Београда и Србије.

У првој књизи наћи ћемо разноврсну грађу о настанку и раду опере и театра Мадленијанум. Ту се налази и избор чланака из иностране штампе – а највише их је из Италије, Немачке, Француске, Шпаније и Русије - изузетно афирмативних и јединствених по оцени да је изненађујућа чињеница да је прва приватна опера у Европи основана у Србији и то у време ненаклоњено не само уметности већ у доба великих притисака на нашу земљу. У овом одељку ћемо наћи и изјаве и дуже исказе истакнутих европских и наших књижевника, академика, архитеката и публициста који су без икакве резерве подржали реализацију визије Мадлене Цептер.

У првом тому налазе се и театрографски подаци о премијерама изведеним у Мадленијануму, наградама и другим признањима освојеним на нашим и европским театарским фестивалима. Треба истаћи чињеницу да је у периоду од 1997. до 2017. изведено укупно 65 премијера музичког, плесног и драмског жанра, односно 1.270 представа. У поменутом периоду одржано је и 2.120 културних догађаја (концерата, представа, наступа музичких и балетских школа, фестивалских презентација, наступа културно-уметничких друштава, хорова, промоција књига и других публикација), док су представе Мадленијанума гостовале у 13 земаља као и широм Србије, тако да је разним уметничким садржајима ове театарске куће присуствовало близу милион посетилаца.

Друга књига носи наслов *Музичко-сценска продукција* – опера, балет, мјузикл, оперета. Аутор ове књиге је музиколог Гордана Крајачић. Бранка Радовић је написала уводни текст *Музички мултитеатар* у коме прегледно али концизно излаже историјат настанка и развоја опере Мадленијанум. Већ у самом наслову текста налази се одредница која профилише развојни пут опере, од камерних опера и балета према развијеним формама мјузикла и оперете који се одликују спектакуларношћу и већим бројем извођача. До сада је изведено 35 премијера, од камерне опере *Тајни брак* Доменика Чимарозе са осморо извођача, да би се доспело до мјузикла *Љубав и мода* у коме учествује више од двадесеторо глумаца, певача и играча. Гордана Крајачић, исцрпно представља сваку изведену представу, пажљиво прати дисперзивност програмског опредељења, и с правом истиче податак да се проширивањем репертоара, увођењем мјузикла и оперете – поред опере и балета – истовремено повећавао и број гледалаца који су прихватали репертоарске иновације. Увођење популарнијих жанрова, међутим, није снизило уметнички ниво представа, већ је, напротив, ове такозване „лакше" жанрове уздигло до високог артизма. Посебно треба истаћи неколике балетске праизведбе које су кореографски постављане у савременом изразу, а које су остварile велике успехе на нашим сценама и у иностранству. Најзад, са задовољством треба поздравити чињеницу да је уметничка дирекција Опере Мадленијанум знала да повуче смеле потезе и главне улоге у операма повери младим певачицама и певачима, доприневи њиховој широј афирмацији и могућности наступа у другим срединама.

Трећи том монографије под насловом *Драма* написао је Миодраг Илић. Излажући у прецизно написаном и прегледном есеју како се развијао овај део сценске делатности опере и театра Мадленијанум, Миодраг Илић објашњава подстицаје који су Мадлену Цептер навели да драмској књижевности отвори сценски простор. Од 2005. године, после завршене реконструкције зграде, створени су услови да се обогати репертоар драмским поставкама и да се гледаоцима понуде представе које ће љубитељима театра пружити прилику да уживају у позоришном доживљају. Од 2005. године до данас, изведено је 28 премијера. Окосницу чине биографске драме, мелодраме, као и сценске поставке некада популарних филмова. И у овом сегменту Мадленијанум је био спреман да пружи прилику младим редитељима да своје умеће представе на сцени овог театра, па је промовисао чак десетак нових стваралаца, уз већ водеће редитеље драмског театра. Треба ли рећи да су у драмским представама, уз најзначајнија имена наших глумаца старије и средње генерације, шансу за наступ и остварење великог глумачког задатка добили и глумци-почетници?

Овде се ваља замислити. Због чега?

Због тога што Мадленијанум, приватно позориште добротворке Мадлене Цептер, обавља улогу и испуњава функцију коју би требало да испуњавају наша градска позоришта која издржава град Београд. Госпођа Мадлена Цептер тај задатак обавља без икакве материјалне помоћи града и државе.

Градска позоришта у Београду, нажалост, иду линијом помодности и представе које изводе, налазе се на уметничком нивоу који се може дефинисати као постмодерно, односно постдрамско и постпостдрамско позориште. То је херметичан театар који се бави самим собом, повлађујући теоретичарима и њиховим софизмима, а презирући гледаоце и њихову потребу за уметничком емпатијом. Опера и Театар Мадленија-

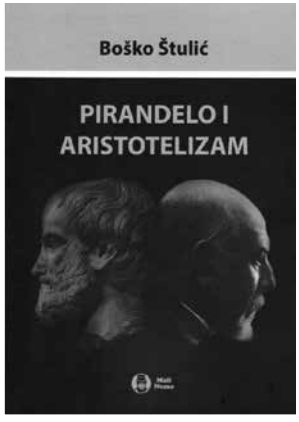
нум избегли су замку коју постављају *учени* теоретичари позоришта, па су сцену вратили драмском тексту и глумцу. И ето добрих представа које почивају на великим глумачким остварењима, и ето радости позоришне чаролије.

Монографија о Мадленијануму је прелепо ликовно трокњижје, богато илустровано фотографијама у боји. Заслуге за изванредну лепоту припадају Љиљани Мартиновић. Овакве позоришне књиге су ретке и у свету, а код нас није могућно упоредити ово издање са неким претходним, јер сличних издања у Србији (колико се сећа овај рецензент) није било. Реч је, дакле, о особеном издавачком подухвату који обогаћује српску театрологију и театрографију, па самим тим штедро нуди грађу за савремену историју позоришта Србије.

Радомир Путник

ПИРАНДЕЛО КАО ПРЕТЕЧА

Бошко Штулић:
Пирандело и аристотелизам,
Мали Немо,
Панчево, 2017.



Расправом *Пирандело и аристотелизам* књижевни истраживач млађе генерације, Бошко Штулић (1987), пружа прилог тумачењу самосвојног драмског дела Луђија Пирандела, настојећи да установи како је и колико Пирандело полемисао са неким ставовима Аристотелове *Поетике*, односно на који је начин Пиранделова поетика извршила утицај на драмске писце средине и друге половине XX века (Брехта, Јонеска), али и антиципирала неке одлике постмодернистичког позоришта.

Луиђи Пирандело (1867-1936) је, нема сумње, изузетно значајан драмски писац прве половине XX века, а добио је Нобелову награду за књижевност 1934. године. Писао је песме, романе и драме. Најчешће извођене драме су *Шест лица тражи писца*, *Хенрих IV*, *Тако је, ако вам се (тако) чини*, *Вечерас импровизујемо*, а у аутопоетичком тексту *О хуморизму* изложио је своја списатељска начела.

Бошко Штулић је расправу посветио разматрању односа Луиђија Пиранделе према Аристотеловој *Поетици*; Штулић, с разлогом, држи да је Пиранделово драмско стваралаштво засновано на оспоравању принципа миметичког театра коме је посвећен Аристотелов спис. Аристотел, као и бројни тумачи његове *Поетике* – посебно у доба Ренесансе – писали су о техници склапања драмског текста као и о конститутивним деловима трагедије; из обиља различитих објашњења Аристотеловог дела, проистекла су и доцнија теоријска становишта која се могу подвести под заједнички именитељ фрајтаговско-хегеловске естетике. Ово, у Европској драми новијег доба, доминантно становиште, почива, као што је већ речено, на подражавању – мимези. Бошко Штулић, желећи да читаоца упозна са детаљима Аристотелове теорије, констатује да је Аристотелова *Поетика* настала као својеврсна полемика Аристотела са његовим учитељем Платоном, па отуда укратко објашњава и Платонов однос према драмској књижевности и уметности уопште.

Драмско дело Луђија Пирандела, доказује Бошко Штулић, почива на оспоравању миметичког позоришта; оно релативизује илузионизам примерен театру подражавања и гледаоца суочава са мноштвом дилема и питања, наводећи га да сâм заузме становиште према проблему који се у драми разматра; али, код

Пирандела увек постоји двојство: теза – антитеза, при чему писац с једнаком убедљивошћу брани оба опозитна става, па се не може говорити да овај драматичар нуди синтезу као завршну могућност драме и представе. Крај је увек отворен и наводи на полемику, суочавајући гледаоца с бројним недоумицама и питањима.

Бошко Штулић детаљно разматра три Пиранделове драме: *Шест лица тражи писца*, *Хенрих IV* и *Вечерас импровизујемо*. Аутор казује да је форму миметичке драме Луиђи Пирандело преузео и сасвим преобратио у расправу о драмској форми (*Шест лица*), да је све реалистичке конвенције драмског текста прекршио и довео у питање (*Хенрих IV*), као и да је при томе изнео становиште да се драмски текст мора одвојити од представе.

Веома интересантна запажања Бошко Штулић нуди као основу просуђивања могућег иницијалног полазишта Ежена Јонеска, једног од најзначајнијих писаца театра апсурда, сматрајући да је Јонеско у драмском делу Луиђија Пирандела препознао апсурд живота и развио га до аутентичког поетичког става. Такође, Штулић сматра да је Пирандело извршио и одређен утицај на Бертолта Брехта и стварање његове теорије „потуђења“ која се, као и Пиранделов хуморизам, супротставља миметичком театру.

Најзад, Бошко Штулић констатује да је Луиђи Пирандело антиципирао појаву данас веома присутне теорије постдрамског позоришта Ханс Тиса-Лемана. Леманова теорија објашњава да је у постдрамском позоришту разграђена сценска илузија, што је Пирандело први увео као модел сценске игре, али и као начин промишљања позоришне естетике. С тим у вези је и Леманово залагање да се у представи обилато користе и све техничке и технолошке иновације које потпомажу да се поништи сценски илузионизам.

Расправа Бошка Штулића детаљно, а ипак сажето тумачи поетику и остварену списатељску и театарску естетику Луђија Пирандела, користећи савремене аналитичке методе. Бошко Штулић је показао танани смисао за компарације и синтетичко промишљање, па од овог аутора можемо очекивати значајнији допринос нашој театрологији.

Радомир Путник

ЖИВОТ ПОЗОРИШТА ВИЂЕН ИЗНУТРА

Милан Ђоковић (1908-1993) припада најужем врху српских књижевних стваралаца XX века. Његов опус обухвата прозу (романе и приповетке), драму, есејистику, преводилачки рад, као и широк дијапазон новинских текстова, од репортажа и интервјуа, до различитих извештаја и коментара са подручја културне и уметничке проблематике. По завршетку студија на Филозофском факултету, опредељује се за новинарски позив у листу *Правда*, а у исто време започиње и књижевну делатност. Врло брзо доживљава афирмацију као драмски писац с комадом *Договор кућу гради*, да би заједно с Рашом Плаовићем написао драме *Вода са планине*, *Растанак на мосту* и *Кад је среда – петак је*. После Другог светског рата постаје директор Драме Народног позоришта и професор у Драмском студију, да би из Народног позоришта отишао у Коларчеву задужбину за управника. Али, Милан Ђоковић обавља и низ послова у оквиру Удружења књижевника Србије, Српске књижевне задруге као и у окриљу других институција. На позив ансамбла Југословенског драмског позоришта прихвата се дужности управника ове значајне театарске куће 1970. године и остаје на њеном челу до истека мандата крајем 1974. године. Две обимне књиге под насловом *Дневник управника позоришта* пружају слику не само живота и рада у театру, већ дају и слику тог времена, укључујући ту и промишљања аутора и његова реаговања на друштвене и политичке прилике тога доба.

Милан Ђоковић:
Дневник управника позоришта 1, 2
Фонд „Милан Ђоковић“, Београд, 2016.



Југословенско драмско позориште обрело се 1970. године у невољи; после забране представе *Кад су цветале тикве* писца Драгослава Михаиловића и редитеља Боре Драшковића и одласка челника куће Бојана Ступице, ансамбл позоришта нашао се у превирању не само идеолошке, већ и уметничке природе; осим тога, театар се затекао и у дуговима у које је ушао да би се изградила Мала сцена. Глумци Марјан Ловрић, па потом и Јожа Рутић, у статусу вршиоца дужности управника формално су водили позориште, не успевајући да реше ни једно од важних питања за опстанак театра. У политичком руководству Београда размишљало се, како се то вели језиком администрације, о кадровском решењу – кога довести на место управника Југословенског драмског позоришта. После разних званичних и незваничних разговора вођених на највишим местима у политичким телима Београда и Србије, једногласан закључак био је да нема погодније личности од Милана

Ђоковића. Желећи да га убеде да се прихвати посла, код Милана Ђоковића долазили су и политичари али и уметници, тражећи од њега да спасава позориште које је у расулу. После дугог премишљања, Милан Ђоковић се одазвао бројним позивима и прихватио је дужност управника, схватајући тај незахвалан посао као изазов, али и као једну врсту личне и моралне одговорности према стању у култури и уметности.

Дневник управника позоришта 1 и 2 сведочи о четворогодишњем раду Милана Ђоковића у Југословенском драмском позоришту; истовремено, дневничке забелешке представљају и историјску грађу о свим турбулентним процесима кроз које је пролазио овај театар, о унутрашњим немирима и сукобима до којих је долазило услед огромних уметничких сујета, као и о утицају тада важне основне организације савеза комуниста на све аспекте организације позоришне делатности, од одређивања репертоара, преко уплитања у питања финансијске природе, до самоуправних оспоравања одлука које је донела струка, а са чиме се сагласио и раднички савет.

Дневник управника позоришта 1 и 2 Милана Ђоковића пластично и детаљно говори о апсурдној ситуацији у театру – а може се рећи да је таква ситуација владала у свим културним и уметничким институцијама у некадашој Југославији – апсурдној због тога што се сами уметници налазе у шизофреној ситуацији да као припадници разних комисија и стручних тела доносе важне одлуке за рад и опстанак куће, да би те исте одлуке поништавали као чланови неких других комисија и самоуправних органа. Да би ситуација била још сложенија и напетија, уз сталне персоналне сукобе и интриге, бринули су се кланови или интересне групе глумаца, бранећи искључиво сопствене интересе материјалне и уметничке природе. Пишући о свакодневним стресним ситуацијама међу запосленима у позоришту које је морао да разрешава, Милан Ђоковић није заборављао да му је основни задатак да санира огроман дуг који је остао после одласка Бојана Ступице, па је велику енергију улагао у свакодневне контакте са челницима Београда да се репрограмира дуг који је настао услед неиспуњених обећања политичара да ће они обезбедити новац за изградњу Мале сцене. Дакако, Бојан Ступица је поверовао политичарима и сазидао сцену у дворишту Југословенског драмског позоришта подигавши кредит у банци, али новац град Београд није обезбедио. После двогодишњих преговора и договора с новим градским лидерима, Милан Ђоковић је успео да санира дуговање, да стабилизује финансије и да, чак, повећа плату запосленима.

Када се саберу све чињенице, период управниковања Милана Ђоковића може се означити као изузетно успешан. Премда су свакодневни сукоби с првацима позоришта постали неизбежни – каткад скривенији а каткад пламтећи – на уметничком плану су остварени велики успеси, Југословенско драмско позориште поново је постало видећи театар у Србији, а по успесима и на фестивалима у Југославији. Изведено је 29 премијера, консолидован је персонални састав уметничког али и техничког ансамбла, а успостављена је стална сарадња са водећим позориштем из Бугарске, Националним театром „Иван Вазов".

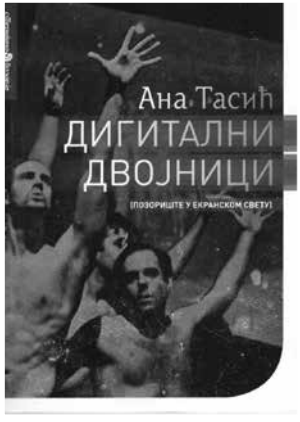
Некако у другом плану Ђоковићевог бележења свакодневних збивања у позоришту и око њега, среће се и велика забринутост овога хуманисте и књижевника за даљу судбину Југославије. Током 1970. године догодио се Маспок у Хрватској јавиле су се озбиљне тежње за сецесијом, почео је да се разбуктава шовинизам с великом жестином, да би се, потом, и у Србији појавиле несугласице у редовима Савеза комуниста, тада једине политичке странке. Бележећи догађаје, Милан Ђоковић говори о недовољној промишљености потеза које повлаче политичари, стрепећи да ће доћи до последица које се не могу предвидети. Могло би се рећи да је антиципирао даљи ток унутарњих спорења до којих је дошло Уставом из 1974. године.

Упутан предговор који даје свеобухватну слику о многоструким пословима Милана Ђоковића, али и топлу слику о моралној чврстини и људским врлинама овога ствараоца, написао је Милован Витезовић. Уз дневничке записе, објављени су и текстови Мире Ступице, Велимира Лукића, Марије Црнобори и Милосава Буце Мирковића који говоре о књижевном и позоришном раду Милана Ђоковића.

Радомир Путник

МЕДИЈИ И ПОЗОРИШТЕ

Ана Тасић:
Дигитални двојници,
Стеријино позорје,
Нови Сад, 2015.



Књигом *Дигитални двојници (позориште у екранском свету)* Ана Тасић наставља истраживање појава, догађаја и нових приступа у постдрамском позоришту; подсетимо се, њена прва књига *Отворене ране (тело у необруталистичкој драми и позоришту)*, објављена 2009. године такође је анализирала значајан ток постмодернистичког и постдрамског позоришта – настанак драмске школе телесне суровости на европским сценама крајем XX и почетком XXI века. У књизи *Дигитални двојници* Ана Тасић детаљно објашњава на који се начин савремени електронски медији користе у театру, односно какав је њихов утицај на драматургију и режију, што ће рећи на савремену позоришну естетику.

Постдрамско позориште, како вели његов најзначајнији теоретичар Ханс Тис Леман, бави се театарским перформансима „с оне стране драме", дакле, подручјем које измиче канонској аристотеловској техници драмског писања. Ова техника, како се може закључити из промишљања постмодернистичких теоретичара, пре свих Жана Бодријара и Фредерика Џејмсона, само прати кретања у друштву које је фрагментаризовано, хетерогено, неповезано, и лишено било каквог континуитета. У таквој култури не може се успоставити ни лични а ни национални идентитет, при чему главну заслугу за такву атомизацију државе, друштва, породице и појединца имају медији. Медији под чијим смо непрекидним непосредним и посредним утицајем одређују не само појавне облике друштвене стварности, већ и начин мишљења, посматрања и тумачења света. Приметни су негативни утицаји медија на друштво у целини, а неке рђаве последице већ се препознају у свим подручјима живота. Када је реч о позоришту, медији на њега врше вишеструки утицај, померајући не само границе човековог сазнања, света идеја и промишљања сопства, већ мењају и начине посматрања сценског збивања, доводећи у питање однос реалности и фикције, остварења и ентропије. Ана Тасић сматра да три медија врше изузетан утицај на позориште: телевизија, филм и интернет и, притом предлаже да се у теорији савременог позоришта користи формулација „постдрамска употреба медија".

Ана Тасић, даље, констатује да се у театру свакодневно користе електронски медији који у представи имају различите функције, од инеграгивне до илустра-

тивне, од драматуршке до документарне, при чему се никако не умањује дезилузионистичка димензија медијације, чиме се гледаоци позивају на критичко промишљање представе.

Због тога Ана Тасић детаљно излаже разноврсне начине коришћења медија, од инкорпорирања снимљеног филмског материјала у ткиво представе до директног преноса са више камера, чиме се позоришном збивању омогућује усложњавање и проблематизује сам чин извођења.

Истраживање Ане Тасић настоји да објасни и докаже да коришћење електронских медија у савременом постдрамском позоришту, у ствари, трага за могућношћу освајања новог театарског језика а такође и значењима која се стварају управо у садејству медија и глумачке игре.

Посебно поглавље посвећено је употреби микрофона у представи. Микрофон може да има вишеструке намене; његово коришћење често има задатак да појача, интензивира емоционални ниво глумачког исказа, као и да извођачу омогући да пригушеним гласом представи осећања страха, очајања и усамљености. Међутим, у неким случајевима микрофон се користи као средство које разара сценску илузију и позива гледаоца да заузме рационалан однос према сценском збивању. У суштини, микрофон је посвећен једном важном делу глумчевог оруђа – коришћењу гласа, чиме се у крајњој линији омогућава гласу да постане аутономна појава скоро одвојена од глумца коме припада.

Да би образложила тезе о коришћењу медија у савременом постдрамском театру, Ана Тасић је користила низ примера из текућег позоришног живота у Европи али и у Србији и окружању. Отуда се позива на представе истакнутих стваралаца постдрамског театра као што су Тим Ечелс, Хајнер Гебелс, Штефан Кеги, Андраш Урбан, Николас Штеман, Никита Миливојевић, Ања Суша и други аутори. Када је реч о прегледу теоријских радова које је консултовала, ваља истаћи студије Ханса Тиса Лемана, Марине Гржинић и Филипа Ауслендера, чиме је своме раду обезбедила ауторитативну подршку.

Закључак који проистиче из истраживања Ане Тасић је да нам њена студија омогућава да са већим познавањем односа медија и савременог позоришта прихватимо вишеслојна значења која медији уносе у представу. Сама ауторка, пак, завршава рад констатацијом да „Театрализацијом технологије на сцени, постдрамски аутори освешћују оно људско, оно реално, стварно, опипљиво, извлаче заборављене вредности, оне које полако нестају у нашем хипертехнологизованом окружењу". Другачије речено, Ана Тасић сматра да коришћењем најновије технологије, којој априори одричемо хуманистичку димензију, ипак можемо дубље да сагледамо емоционално-афективни живот човека који се приказује у представи.

У области теорије позоришта у нас, истраживање Ане Тасић представља изузетно важан допринос савременом промишљању театра.

Радомир Путник

МОДЕРНО ДОБА

Боривоје С. Стојковић: Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба III Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2016.



Трећа књига волуминозне студије Боривоја С. Стојковића *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба* започиње описивањем прилика на крају првог периода модереног доба које се завршава избијањем Првог светског рата 1914. године. Задајући себи сложен задатак да истражи развој позоришне уметности на свим територијама где живи српски народ, Боривоје С. Стојковић начинио је преглед стварања ако не позоришних институција, а оно барем различитих појавних облика позоришног живота. Отуда се у првом делу треће књиге налазе поглавља посвећена театарским појавама у другим срединама – Црној Гори, Америци и Босни и Херцеговини, где год је било српског живља. Наводећи да је и у Црној Гори, као и у Србији и Војводини било жеље али не и могућности да се изграде позоришне институције, писац студије као изузетну појаву посматра иницијативу црногорског кнеза Николе Петровића да се на Цетињу, у оквиру рада читаонице 1884. године изведе његов драмски текст *Балканска царица*; познато је да је у овој представи играо и књижевник Лаза Костоић који је тада дуже боравио у Црној Гори.

Лука Поповић, глумац, некадашњи члан Српског народног позоришта и Народног позоришта у Београду, уз малу материјалну помоћ краља Петра, пошао је у Америку 1911. године, да би са исељеницима српског порекла направио позориште. Уз материјалу помоћ Михаила Пупина, Лука Поповић боравио је у Америци око две године и за то време начинио више представа из националног репертоара. Поповић је играо главне улоге и режирао представе, а у њима су учествовали глумци аматери. Велику материјалну помоћ овом подухвату пружио је научник Михаило Пупин, а приказане су следеће представе: *Хајдук Вељко* Јована Драгашевића, *Љубавно писмо* Трифковића, *Краљевић Марко и Арапин* Вење Миљковића, *Ђурађ Бранковић* Оберњика, *Балканска царица* Николе Петровића, *Хаџи Лоја* Нушића и *Јазавац пред судом* Кочића. Представе су приказане у Њујорку, Филаделфији, Стилтону, Лебанону, Питсбургу, Стубенвилу, Кливленду, Чикагу, Герну, Вилмердингу, Мекиспорту, Чинчинати Акрону и Детроиту.

Боривоје С. Стојковић, у контексту посматрања развоја позоришта у српском народу, приказује и ситуацију у Босни и Херцеговини под аустроугарком окупа-

цијом. У области позоришних покушаја предњачи град Мостар, као место у коме се најинтензивније ради на организовању позоришног живота. Срби су 1896. основали књижевни лист „Зора", да би 1902. настало и културно-уметничко друштво „Гусле" које је било носилац разноврсних позоришних иницијатива. Хрватски живаљ окупљао се у културно-уметничком друштву „Хрвоје", а муслимански у друштву „Ittihad". Велики допринос раду листа „Зора" као и друштву „Гусле" дали су Алекса Шантић, Јован Дучић, Атанасије Шола и Светозар Ћоровић.

Посебно поглавље Боривоје С. Стојковић посвећује пажљивом прегледу рада бројних путујућих позоришних дружина које су биле у периоду до Првог светског рата носиоци развоја српске позоришне уметности у свим мањим градским срединама, односно тамо где није било могуће организовати долазак представа Народног или Српског народног позоришта. Забележено је деловање преко тридесет путујућих позоришта и неколико повлашћених, дакле оних која су имала мало повољнији статус и уживала одређене финансијске олакшице.

Први део модерног доба српског позоришта писац завршава исцрпним навођењем рада позоришта под окупацијом, у војним логорима, избегличким местима и у заробљеништву.

Друго доба модерног српског позоришта, констатује Боривоје С. Стојковић, започиње по завршетку Првог светског рата и траје у континуитету до избијања Другог светског рата 1941. године. Овај период аутор дели на две етапе; прва почиње обновом рада Народног позоришта 1918. и завршава се 1933, а друга траје од 1033. до 1941. године.

Приоритет, по функцији коју је имало, добило је Народно позориште у Београду. После ратних разарања, обнавља се рад куће код споменика, да би развојни лук пошао узлазном линијом отварањем опере 1919. године. У првој оперској сезони, од 23. септембра 1919. до 1. јула 1920. изведене су три премијерне опере: *Мадам Бетерфлај* Ђакома Пучинија, *Евгеније Оњегин* Петра Чајковског и *Боеми* Ђакома Пучинија. Одзив публике био је изнад очекивања и тиме је, коначно, идеја о оснивању сталне опере у Београду добила признање.

Током прве етапе другог доба модерног позоришта, констатује Боривоје С. Стојковић, Народно позориште је остварило континуитет у успону драме и опере, извршена је природна смена уметничких кадрова, док се стандард извођења представа усталио на високом нивоу.

Друга етапа другог периода модерног позоришта протиче у знаку даљег унапређивања уметничког израза у драми, где се репертоар обогаћује низом нових дела српских писаца (Николајевић, Предић, Нушић, Плаовић, Ђоковић), док се режија развија ка реалистичко-психолошком тумачењу драмског текста (Ракитин, Исајловић, Кулунџић, Плаовић). Стасава и нова генерација глумаца коју предводе Мата Милошевић, Миливоје Живановић, Божидар Дрнић, Светолик Никачевић, Сава Северова, Ирена Јовановић и Љубиша Јовановић.

Као и у првим двема књигама, и у трећој Боривоје С. Стојковић дужну пажњу посвећује истакнутим стваоцима из свих позоришних области; другачије речено, о свакоме театарском прегаоцу, од управника до костимографа, писац објављује одговарајући текст, који је обимом и подацима које садржи, примерен стваралачком доприносу личности о којој је реч.

Трећом књигом *Историје српског позоришта од средњег века до модерног доба*, Боривоје С. Стојковић завршио је истраживање веома значајног периода за нашу позоришну уметност у првој половини XX века. Највећи део трећег тома приказује рад Народног позоришта у Београду, као носиоца развоја позоришне уметности у Србији. У овоме периоду српско позориште је успело да се, прихватајући модеран израз у глуми, режији и сценографији, приближи модерним европским кретањима, док је оперска уметност освојила стално место у уметничком стваралаштву Београда и динамичним и разноврсним репертоаром остварила континуитет достојан поштовања.

Радомир Путник

ДРАМА ЖИВОТА

Жан-Пјер Саразак:
Поетика модерне драме
Превела: Мирјана Миочиновић
Клио, Београд, 2015.



Име савременог француског теоретичара драме Жан-Пјер Саразака постало је познато у нашој средини када је у Књижевној општини Вршац 2009. године, објављена његова књига *Лексика савремене и модерне драме* у преводу Мирјане Миочиновић. Та Саразакова књига понудила је читаоцима (не)уобичајен позоришни речник који је промењен утолико што су у одавно уведене појмове учитана нова значења која је донела савремена позоришна пракса; тиме је аутор прихватио искуства теорије и праксе нових естетичких покрета у промена с краја XX и почетка XXI века, постмодерног и постдрамског позоришта и дао им нормативизацију. Али, у поменутој књизи, Жан-Пјер Саразак најавио је, или боље рећи, отпочео је расправу са истакнутим савременим позоришним теоретичарима, Петером Сондијем, Ханс-Тис Леманом и Флоранс Дипон, који сматрају да је данас драма, као књижевни род, на путу ишчезнућа.

У књизи *Поетика модерне драме* Жан-Пјер Саразак темељно истражује драму насталу од осамдесетих година XIX до данас; Саразак сматра да модерна драма настаје делима Стриндберга, Ибзена, Чехова, Пирандела и других аутора који драмски текст настоје да ослободе окова строге форме какву је наметнуло вековно тумачење Аристотелове *Поетике*. У седам поглавља аутор детаљно образлаже становиште за које се залаже, а које би се могло формулисати као потреба за рапсодским стварањем представе. Како се види, Саразак, као и други савремени теоретичари, констатује да је драмски текст изгубио примат који је у односу на друге елементе позоришне представе имао столећима и постао је само један од конститутивних чинилаца представе. Акценат је, дакле, измештен са драмског предлошка на извођење и отуда се свако удаљавање од аристотеловских композиционих принципа тумачи као одумирање или нестајање драме, а покаткад се користи и термин смрт драме.

Жан-Пјер Саразак, међутим, заузима позицију креативног посматрача текућих позоришних процеса и из мноштва савремених појава и токова издваја оне који омогућавају конституисање идеје драме за коју се залаже, а коју је назвао „драма живота".

По Саразаку, од класичних хеленских драматичара па до епохе романтизма, драма се заснивала на конфликту јунака, у одређеном временском року и ограниченом простору, што су поштоваоци и тумачи Аристотела називали његовим јединствима иако он никада није о њима говорио. Из разрешења трагичког конфликта произилазио је катарзичан доживљај гледалаца, будући да је једна идеја која је проистицала из, по правилу, трагичног усуда драмског јунака, обједињавала утисак гледалаца и представљала њихово заједничко искуство. Саразакова драма живота не подлеже никаквим правилима драмског писања, она може да обухвати део живота јунака, али и читав његов живот, као што, такође, не мора да се везује за судбину само једног лика. Драма живота је отворена форма, како аутор каже у основи недовршена, неограниченог трајања и најчешће представља реконструкцију дисконтинуитета људског живота. Она је отуда и фрагментаризована, испуњена обиљем детаља који захватају различита подручја егзистенције, а који упућују гледаоца да у сопственој свести и искуству развија продужени живот драме и тиме дефинише и лични однос према виђеној представи.

Као једну од битних особина драме живота, Жан-Пјер Саразак наводи њену независност од књижевног наратива. Драма живота нема линеарну структуру. Врло често представе које припадају „драми живота" настају без фиксираног драмског текста, лишене су литерарних украса и део су заједничког глумачког, односно перформерског промишљања и стварања сценског збивања. У коначном исходу, гледалац се сусреће са извођењем које не почива на правилима мимезиса и драмског мита и које, отуда, измиче проценама какве је могла да представи изрекне стандардна позоришна критика или естетика.

Да би доспео до премисе о драми живота, Жан-Пјер Саразак начинио је темељну анализу стотинак драмских текстова, насталих од седамдесетих година XIX века, до комада Петера Хандкеа, Хајнера Милера, Мишела Винавера, Едуарда де Филипа и Саре Кејн; аутор констатује да дуже од стотину година траје напор драмског текста да се ослободи од нормативности коју му је наметала теоријска драматургија и да се коначно ослобађање од канона наслућује после преломних педесетих година када су Бекет и Јонеско довели класичан образац драмског текста до апсурда и губљења идентитета.

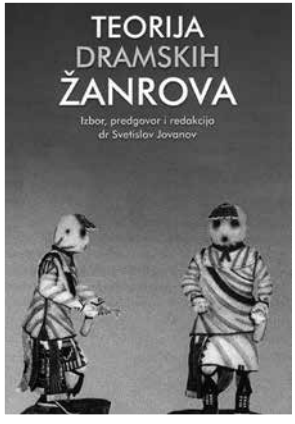
Студија Жан-Пјер Саразака поседује још једну врлину: она, наиме, доноси, ако се тако може рећи, обавезујућу, помирителjску сугестију у теоријском надгорњавању присталица различитих школа мишљења, од којих су најутицајније постдрамска и постмодернистичка. Доиста, ако проучимо све ставке које је професор Саразак понудио у анализи модерне драме, стећи ћемо детаљан увид у његову идеју о драми живота која обједињује театарску уметност и савремену, атомизовану човекову егзистенцију, творећи уметничко дело које је у сагласју са својим временом. Онда ћемо усвојити и његову формулацију о рапсодијској форми драме у којој се смењују драмски, епски и лирски приступи који ће омогућити да се драма, обновљена и сачињена од другачијег распореда саставних елемената, појави пред гледаоцима као дело које је управљено према њиховим малим, вероватно аутсајдерским и скрајнутим безначајним животима, али јединим животима које имају.

Дело Жан-Пјер Саразака превела је са истанчаним смислом за разумевање и одговарајуће тумачење његових сложених мисаоних елукубрација Мирјана Миочиновић. За превод Саразакове студије добила је награду „Милош Ђурић" за најбољи превод 2015. године.

Радомир Путник

О ЖАНРОВИМА

Теорија драмских жанрова,
Избор, предговор и редакција:
Светислав Јованов,
Позоришни музеј Војводине,
Нови Сад, 2015.



Театролог Светислав Јованов задао је себи задатак да испита, истражи и колико је могуће укаже на основне дефиниције жанрова у савременој теоријској мисли о драми. Треба одмах указати на дистинкцију која се мора уважити, да се жанр драме и жанр представе могу разликовати и да је често, у критичарској пракси присутан неспоразум око дефинисања представе, будући да њени аутори напуштају жанр у коме је драмски текст написан, да би начили представу која у целости припада некоме другом жанру. Та разлика у теоријском тумачењу жанра драме и жанра представе, веома присутна током последње две деценије и у нашем позоришту, била је подстицајна за подухват у који се упустио Светислав Јованов.

Хрестоматија *Теорија драмских жанрова*, како вели приређивач, има задатак да пружи пресек модерне теоријске мисли о питањима жанра у драми. Уз овај основни циљ, избор текстова треба да установи облике жанровских образаца као и да испита њихове конститутивне елементе. Временски оквир у коме су настали одабрани текстови јесте модерно доба у европској драми, односно XX век. Начело којим се водио приређивач хрестоматије Светислав Јованов, гласи да је избор заснован на поетичком, а не на филозофском, социолошком или психоаналитичком приступу. Овако прецизно одабрано становиште може се посматрати и као настојање да се теорија позабави питањима драмске композиције, односно променама до којих је дошло од првог теоријског списа, Аристотелове *Поетике*, који је превасходно разматрао технику писања трагедије, док су питања из подручја естетике остала у другом плану. Напокон, једна од битних ставки овог избора залаже се да се, с једне стране, установи континуитет у жанровским облицима, док, с друге стране треба испитати какве су жанровске промене током последњих деценија наступиле, односно, на који су начин учитана нова значења у већ постојеће жанровске облике.

Ако за тренутак занемаримо софистициране формулације појма драмског жанра неких аутора, можемо констатовати да основу за одређење жанра представљају неколики конститутивни елементи које је, свидело се то или не модерним

лингвистима и присталицама школе деконструкције, у употребу увео још Аристотел одредивши им основне функције. У те обавезне елементе спадају драмски јунак, универзални поредак, као и сукоб, док у пратеће елементе спадају тема односно предмет драмске приче и заплет.

Допринос већине одабраних радова, које је читаоцима понудио приређивач хрестоматије Светислав Јованов, можемо препознати у опсежном и темељном разматрању новина које су у досадашње појмове и дефиниције жанра унели савремени теоретичари.

Приређивач је радове тематизовао и сврстао у поглавља желећи да тиме читаочеву пажњу усмери на основна подручја изучавања драмских жанрова.

Прво поглавље *Основни драмски жанрови* садржи огледе који посебно разматрају трагедију, комедију, трагикомедију и драму као базичне жанрове. О трагедији пишу Глен Мост, Џон Џонс, Клифорд Лич, Валтер Бењамин и Тери Иглтон. О комедији исцрпно говори Нортроп Фрај. Питања трагикомедије разлажу Карел Гутке и Џон Луис Стајан. Драму односно савремену драму из грађанског живота анализирају Штефани Целман, Брајан Џонстон и Артур Милер.

Како се из прегледа имена аутора може закључити, приређивач се у највећој мери ослонио на савремене универзитетске теоретичаре из и енглеске и америчке театрологије. Овоме се избору не може приговорити, јер у савременој театролошкој мисли у свету предњаче управо научници са енглеског говорног подручја. Управо је и оглед Алистера Фаулера *Историјске врсте и жанровски репертоар* који је Светислав Јованов одабрао као интродукцију у свеукупну материју књиге, репрезентативан узорак савременог театролошког промишљања теоријског питања, којим се свеобухватно сагледава појам жанра по себи као и у односу према другим драмским чиниоцима.

Следи поглавље *Историјске варијације* у коме десетак аутора анализира класична дела европске драме, од античке трагедије, преко Шекспира до Расина, Молијера и Шилера.

У поглављу *Од жанра ка врсти* испитују се одлике мелодраме, гротеске и фарсе, док се у поглављу *Жанровски хибриди* описују својства политичке драме и мјузикла.

У последњем поглављу *Распад или обнова жанра* аутори посматрају статус жанрова у постмодерном и постдрамском позоришту.

Хрестоматија *Теорија драмских жанрова* приређивача Светислава Јованова представља важан допринос нашем упознавању савремене теоријске мисли посвећене проблематици драмских жанрова, будући да савремена позоришна пракса поставља питања мешања, прожимања и прекодирања жанрова. На та питања обавезна је да одговори теорија драмских жанрова, што у великој мери избором који је понудио Светислав Јованов и чини.

Радомир Путник

СМЕХОТВОРАЦ

Бранислав Нушић
Приредио
Јован Љуштановић
Издавачки центар
Матице српске,
Нови Сад, 2013.



Као 47 свеска амбициозно замишљеног издавачког подухвата Матице српске – Десет векова српске књижевности – објављена је књига посвећена списатељским пословима Бранислава Нушића.

Приређивач, књижевни историчар и критичар Јован Љуштановић, сматра да се најпрецизније одређење за свеколико Нушићево књижевно дело може наћи у једној речи: смехотворац. Премда је свестан да у разуђеном простору Нушићеве литературе постоји мноштво жанрова и облика, да се Нушићево књижевно дело мора испитивати са различитих полазишта уз спремност да се открију ауторова разноврсна настојања, приређивач је, ипак, истакао као примаран онај за Нушића препознатљиви симбол – смех. Јован Љуштановић у предговору под насловом *Засмејавало на клацкалици векова*, читаоцу реферише о свим битним својствима Нушићевог стваралачког поступка, коме свакако припада и опредељење да се не пише само лепа литература већ и да се писац јави дневним написима, данас би се казало колумнама, у којима разматра актуелна питања свакодневног живота; приређивач не занемарује ни део Нушићевог драмског стваралаштва који се састоји од мелодрама и натуралистичких комада, као и од трагедија и алегорија. Најзад, у течно писаном предговору Јован Љуштановић истиче да је до сада ређе био тема књижевних истраживања прозни опус Бранислава Нушића, због чега још увек није ваљано проучен овај део списатељевог рада. Сагледавајући до сада обимну литературу о Нушићу, где се ваља подсетити студија Милана Ђоковића, Велибора Глигорића, Миленка Мисаиловића, Јосипа Лешића, Јосипа Кулунџића и Драгољуба Влатковића, приређивач Јован Љуштановић настоји да, позивајући се на критичка просуђивања поменутих аутора који припадају различитим критичарским школама и отуда користе и разноврсне критичке методе, формулише заједнички именитељ којим би се дефинисало Нушићево књижевно дело. С обзиром на преовлађујући удео комедиографског стваралаштва које се разматра у студијама споменутих аутора, сасвим је било извесно да ће Јован Љуштановић доћи до закључка који је већ изречен на почетку овог написа: Нушић је смехотворац. Али, наш приређивач не занемарује ни сазнања до којих су

дошли савремени књижевни истраживачи и театролози, па помно испитује радове Горана Максимовића, Светозара Рапајића, Љиљане Пешикан Љуштановић, Душана Иванића и Петра Марјановића, не би ли помоћу примене нових истраживачких метода које користе ови аналитичари, унеколико редефинисао већ уведену оцену Нушићевог дела; може се закључити да је Јован Љуштановић ваљано уочио нова сазнања савремених теоретичара и прихватио идеју Светозара Рапајића да је Нушић антиципирао театар апсурда и припремио терен за појаву нових драмских писаца Александра Поповића и Душана Ковачевића, као што је, такође, подржао театролошки метод Петра Марјановића у анализи драмске технике којом је написана *Госпођа министарка*. Од знатног доприноса је и студија Горана Максимовића који, истражујући моделе Нушићевог хумористичког приповедања, осветљава до сада мање познато подручје мањих књижевних форми.

У избору Јована Љуштановића књижевни опус Бранислава Нушића представљен је песмом *Два раба*, избором из *Листића*, одабиром 21 приповетке и козерије, трима комедијама – *Сумњивим лицем*, *Госпођом министарком* и *Покојником*, потом *Писмом ћерки Маргити*, и најзад, одломцима из *Аутобиографије*.

Како се види, приређивач је, изузев *Писма ћерки Маргити,* одабрао репрезентативне узорке Нушићевог хумористичког књижевног дела. Позивајући се на овај избор, Јован Љуштановић је одбранио становиште о Нушићу као превасходно хумористичком писцу, али је, закључујући комедиографски опус *Покојником*, сугерисао закључак да је Нушић превалио значајан пут од хумористе и забављача до сатиричара; ова теза може се додатно доказивати и позивањем на недовршену комедију *Власт*. Мада сам Нушић, у *Писму ћерки Маргити* вели да није сатиричар него хумориста, његове речи не треба прихватити без извесне резерве, јер је ово писмо написао у тренутку резигнације, када није био изабран за члана Српске академије наука; у истом писму Нушић каже: „Ја признајем, ја сам хумориста а не сатиричар. Само ја не признајем да нисам изврга подсмеху и руглу све појаве нашега домаћега и јавнога живота које то заслужују. Ено мојих: *Листића*, *Народног посланика*, *Сумњивог лица*, *Протекције*, *Света*, ено мојих безбројних прича у којима је исмејана људска сујета, лажно доброчинство, полутанство, штреберство, у којима је намолована у свим бојама наша бирократија и исмејана необузданим смехом наша администрација."

Ово Нушићево писмо представља, у ствари, аутопоетички предоаје веома значајан за разумевање и тумачење његовог књижевног дела.

Књига посвећена стваралаштву Бранислава Нушића поседује и неопходну хронологију списатељевог живота и рада, селективну библиографију, као и списак страних и мање познатих речи.

Поштујући композиционо начело које обавезује све приређиваче да на крају књиге уврсте и три огледа посвећена писцу, Јован Љуштановић објавио је есеје Горана Максимовића *Модел хумористичког приповиједања Бранислава Нушића*, Светозара Рапајића *Нушићеве комедије и модернистички токови европске драматургије и позоришта* и Петра Марјановића *Зрело раздобље мајстора смеха*. Одабравши радове ових аутора, Јован Љуштановић имплицитно је подржао приступе новијих књижевнокритичких метода и школа, закључујући да савременим читаоцима Нушића његово дело боље могу да протумаче и приближе савремени критичари, држећи се максиме да се уметничко дело мора обратити савременој публици. Другачије речено, и избором поменутих огледа, Јован Љуштановић доказао је тезу да је Нушић писац за сва времена.

IN MEMORIAM

МИЛЕНА ШИЈАЧКИ БУЛАТОВИЋ (1936-2017)

ТОМО КУРУЗОВИЋ (1930-2017)

ДЕЈАН ПЕНЧИЋ ПОЉАНСКИ (1943-2017)

МИРОЉУБ МИЛОВАНОВИЋ (1923-2017)

ВИШЊА ЂОРЂЕВИЋ (1938-2017)

ДЕЈАН МИЛАДИНОВИЋ (1948-2017)

ЉУБОМИР УБАВКИЋ ПЕНДУЛА (1931-2017)



МИЛЕНА ШИЈАЧКИ БУЛАТОВИЋ (1936-2017)

Милена Шијачки Булатовић напушта животну сцену 27. августа 2017. године, тихо, готово нечујно, као и већина глумаца који су обележили успешне деценије рада Српског народног позоришта у Новом Саду. „Глумци се брзо заборављају" – пише Црњански у свом чувеном есеју о Милки Марковић. Да ли је то истина или само стилска фигура великог писца?

Актуелно стање у позоришту, нажалост, пре нас усмерава на прво значење. Милена је била глумица невероватне моћи сценске трансформације. Редитељ који је радио серијал о *Знаменитим Новосађанкама* за Телевизију Војводине, је говорио: „Погледајте шта је глумица! Када кажем – камера, она се потпуно трансформише у енергију лика који сасвим преузима. Како је била моћна та трансформација!"

Гордана Стојаковић бележи да су десетак година обилазиле села и градове Војводине, школе, месне заједнице, библиотеке, домове културе, културне центре, музеје, приватне просторе, говорећи текстове једне изузетне Новосађанке Савке Суботић. Није било незадовољног посетиоца ни на једној од тих представа. Милена је, како бележи Гордана, била „аутентична, топла, уверљива, снажна Савка Суботић, једина могућа". То искуство успешно је пренето у серијал *Знамените Новосађанке*, када су снимане епизоде о Савки Суботић, Марији Трандафил, Јелени Кон, Милици Томић, Ержебет Берчек и Паули Шосберг.

Сећам се сусрета на степеништу Српског народног позоришта када сам је угледала, костимирану, пред генералну пробу, и нисам је препознала. Била је сасвим друго лице на сцени, зрачила је, трансформисана у потпуности. Била је то дивна улога Јенте у мјузиклу *Виолиниста на крову* у режији Воје Солдатовића 1992. године. Не сећам се је у нашој глумачкој средини постојао сличан глумачки примерак.

Готово све године мог бивствовања у Српском народном позоришту биле су обележене дружењем са Миленом, како у самом позоришту, тако и ван њега, јер смо се сусретали у блиском комшилуку на Лиману. Први сусрет везан је за немио догађај забране позоришне представе *Голубњача* у Новом Саду 1982 ... У каснијим сусретима, у размаку од по петнаестак година, обећавале смо једна другој да ћемо заједно урадити књигу о том нетипчном догађају забране позоришне представе. За живота нисмо успеле да је завршимо.

Прелиставање *Позоришта*, најпоузданијег пратиоца рада Српског народног позоришта, заустављa ме на премијери њене монодраме. Била је то једна од првих представа на Камерној сцени 15. октобра 1984. године – *Комуњара* Лазара Бојановића у режији Милана Белегишанина, са Миленом у главној улози.

Комуњара је Милена Шијачки Булатовић. Играјући тај лик, она сазнаје прва глумачка искуства у монодрами и уједно, добија одговоре на нека питања која је себи, у животу, постављала.

„Дуго сам желела да радим монодраму, дешавало се чак да ми неки писци доносе и нуде нешто што су

сматрали да бих ја умела и хтела да радим, али ја сам увек полазила од тога да је монодрама исповест не само писца већ и – глумца. Зато сам непрестано трагала за ликом који би био близак мени, сматрајући само то правим изазовом за играње монодраме. Можда и несвесно, тражила сам да лик, који бих играла, буде из ове средине, лик жене која би ми и по томе била блиска, чију психологију познајем. Сусрет с *Комуњаром* уверио ме је да сам пронашла нешто што ме се тиче, што ми по свему одговара. Иначе, мене је увек занимао одговор на једно питање: како необразован човек спознаје идеју, који су разлози идејног опредељивања? Чини ми се да сам одговор добила, играјући лик у *Комуњари*: такви људи увек иду за неким сопственим осећањем правде и праведности, сасвим интуитивно. Код некога допре до нивоа свести а код некога никада, као код ове жене. У томе је и универзалност ове представе".

Милена је у подтексту донекле откривала себе, није волела исповест, њени коментари о догађајима у окружењу, чак и када су је дубоко потресали, деловали су као да стижу из даљине. А те привидне маске даљине скривале су њену глумачку, уметничку, људску рањивост. Она се трудила да нико не завири у њено осетљиво биће.

Друго заустављање везује се за 1994. годину када је припремала представу *Ручни рад* Жан-Клод Даноа, којом је обележавала четрдесетогодишњицу рада. Разговарала сам за потребе нашег листа *Позориште* у глумачкој гардероби. Иако је дуго била занемарена у репертоару Драме, у њеним коментарима било је потпуне помирености, јер је научила да јој се то дешава. Само је прокоментарисала: "Било ми је јако тешко, била сам у кризама, јер ако глумац не игра непрекидно, његова психо-физичка кондиција слаби, па му треба више времена и упорности да 'проради',„.

Говорила је похвално о екипи која ју је подржала Гоци (Гордана Ђурђевић) и Саши (Александра Царић), јер су имале стрпљења с њом.

Критика бележи: *„Милена Шијачки-Булатовић улогом удовице – ве штице прославља четрдесет година глумачког рада, демонстрирајући модеран израз, склоност ка експерименту, моћ глумачке трансформације, одличну дикцију и способност за контакт-игру"*.

Милена Шијачки Булатовић се није школовала за глуму, али је имала све неопходне предуслове за остварење успешне и богате глумачке каријере – изразиту способност преображавања, раскошну лепоту, сценску интелигенцију, развијену глумачку интуицију, упорност у раду, милозвучан „словенски" сопран са специфичном војвођанском бојом, и наглашеном војвођанском артикулацијом, а изнад свега вољу и жељу за успехом.

Основни биографски подаци у енциклопедијама, на које су упућене нове генерације, које нису имале могућности да доживе њен сценски шарм, упућују нас на Бачко Градиште, 22. јула 1936. као животни почетак. Даље сазнајемо да је основну и средњу економску школу завршила у Новом Саду. Запослила се, прво, у новосадској „Кооперативи" 1954, а у слободном времену се бавила глумом у драмским секцијама КУД „Ђорђе Зличић" и КУД „Светозар Марковић". Врло даровита аматерка је ангажована да у СНП одигра улогу Девојчета у *Крвавој свадби* Лорке и после месец дана била је примљена у стални ангажман, 1955. Дебитовала је главном улогом у *Коломби*.

Нови Сад је напушта 1958. и бива ангажована у НП „Тоша Јовановић" у Зрењанину 1958/59, па у Народном позоришту у Тузли 1959/61. У Нови Сад се враћа 1960. са супругом новинаром Радмилом Булатовићем. Кратко време радила у Радио Новом Саду (1962). Враћа се 1965. у СНП у коме остаје до пензионисања 1996.

Издвајамо важније представе у Српском народном позоришту: *Коломба* Ж. Ануја (Коломба), *Љубав дон Перлимплина* Ф. Г. Лорке (Белиса), *Вечити младожења* Ј. Игњатовића (Ленка), *Кир Кања* Ј. С. Поповића (Катица), *Поп Ћира и поп Спира* С. Сремца (Меланија), *Трактат о слушкињама* Б. Чиплића (Агнеш...), *Ујка Вања* А. П. Чехова (Јелена Андрејевна), *Љубавно писмо* К. Трифковића (Марија), *Јерма* Ф. Г. Лорке (Јерма), *Покондирена тиква* Ј. С. Поповића, (Евица), *Комуњара* Л. Бојановић (Ленка), *Бановић Страхиња* Б. Михајловића Михиза (Његова мајка), *Очеви и оци* С. Селенића (Перса Продановић); *Ручни рад* Ж. К. Дано (Удовица), *Виолиниста на крову* Ц. Бока – Ц. Стејна (Јенте). Ра-

дила је с познатим редитељима: Јован Путник, Бора Ханауска, Мирослав Беловић, Миленко Шуваковић, Дејан Мијач, Воја Солдатовић.

Играла у филму *Еквилибрист* Б. Милошевића и С. Хаџића, *Потрага* Ж. Скригина и на телевизији – мини серији *Филип на коњу*, тв-драми *Шта се догодило са Филипом Прерадовићем*.

Критика филма *Потрага* према сценарију Слободана Глумца и Тоше Поповског у режији Жоржа Скригина истиче да глумица Милена Шијачки Булатовић „открива извесну унутарњу топлину, присније осећање личности коју игра".

Представа која јој је донела Стеријину награду за глуму 1974. била је *Покондирена тиква* у режији Дејана Мијача. Критика бележи да се „*Милена Шијачки Булатовић у улози Евице сасвим одрекла игре на спољне ефекте, остваривши тај лик чистим глумачким средствима. Крећући се у мизансцену једноставних хоризонталних линија, она је већину својих најбољих сцена (с Василијем и Ружичићем) одиграла на малом простору, готово статично. Улога Евице остварена је само очима и гласом*..."

Друга критика истиче: „*Стил представе да се профилира кроз личност Евице, која сажима у изразу сету нишчих и поезију бића са периферије живота*."

Осим поменуте, једне од најзначајнијих глумачких награда, бележимо остале: Награда за глумачко остварење за улогу Милеве / *Адам и берберин* на Сусрету позоришта Војводине (1970), Награда *Вечерњих новости* за најбољу епизоду (више улога) / *Село Сакуле, а у Банату* на XV Стеријином позорју (1970), Специјална награда Удружења драмских уметника Србије за улогу Јелене Андрејевне / *Ујка Вања* (1971), Специјална награда жирија новинара за улогу Марије у представи *Љубавно писмо* на V на фестивалу Дани комедије у Јагодини (1976). УДУС јој је доделио специјалну награду.

Уз редован ангажман у Српском народном позоришту, водила је и дечју драмску секцију Радио Новог Сада, а посебно се истицала у хуманитарном раду: сама или са колегама одиграла је безброј бесплатних програма у Институту за здравствену заштиту мајке и детета и у Санаторијуму Принциповац.

Одласком Милене Шијачки Булатовић, глумице која је обележила „златно доба" Српског народног позоришта, позоришни живот најстаријег професионалног позоришта, Новог Сада, Војводине – постаје знатно сиромашнији.

Весна Крчмар



ТОМО КУРУЗОВИЋ (1930-2017)

Наш друг, пријатељ, сарадник и саборац, Томо Курузовић, напустио нас је и отпутовао у вечна ловишта духа и уметности, носећи собом пребогат пртљаг, који тежи 86 година пуних стваралаштва, рада, учења, борбе, вере и љубави.

Тешко је рећи да је – као часна старина – отишао неочекивано, али, опет, није неприкладно изговорити и ту реч, с обзиром на количину стваралачке енергије, којом је зрачио до последњег даха, с обзиром на чињеницу да на тај пут није позван из летаргије позне старости, већ из сфере непрекидне стваралачке тензије, у којој је живео, стварао, волео и маштао свих ових година.

Немогуће је не приметити симболику његовог одласка – отишао је на дан светог Илије, јединог свеца за којега предање вели да није умро, већ да се жив, у ватреним колима, вазнео у вечност.

Скоро да и Тому не можемо замислити мртвог, пре га можемо видети како одлази у ватреним колима духа и маште, одлази на одредиште где пребивају они чији се трагови не могу избрисати, ни заборавити.

Отишао је, не само стваралац, већ и човек којега смо волели и поштовали, и дивили се интензитету његовог живљења, без обзира на то која сфера живота је у питању.

Био је присутан у свим центрима и закутцима те наше, негдашње Југославије, негдашње, као што и ми све више постајемо негдашњи, присутан као хистрион, као богомдани глумац, на сцени, филму, телевизији; као редитељ, као аниматор, оснивач позоришних трупа које живе од љубави, илузија и ентузијазма; и, најзад, као стваралац који је и у писаној речи оставио део своје маште, искуства и талента.

Имао сам задовољство да радим са Томом дуги низ година у Београдском драмском позоришту, на Црвеном Крсту, те да га упознам, да га заволим и као човека – непосредног, надасве искреног и добронамерног, пуног маште, лековите ведрине, пуног прича о сарајевском детињству и младости, о дружењу са његовим Бранком, Бранком Ћопићем, чију је прекрасну песму „Мала моја из Босанске Крупе" знао да, на моје инсистирање, изговара, када бисмо, уз чашицу, после представе, седели у глумачком салону, где се одвијала једна друга и другачија представа, често узбудљивија од оне на сцени.

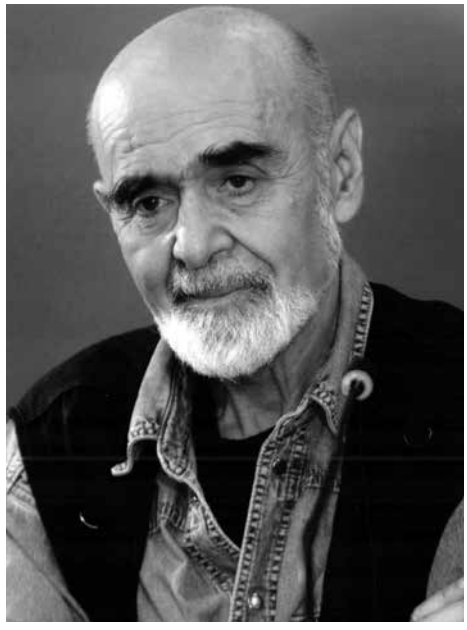
О његовом раду, о његовим заслугама за српску и југословенску културу говориће други, биће за то времена и у овим и у данима који долазе.

Ја само хоћу да упутим последње збогом другу, пријатељу, човеку, борцу и пре и после свега уметнику, који нас је напустио безвољно и оставио да се копрцамо у крхотинама земље, којом је он толико година корачао уздигнуте главе.

Нека га Отац наш на небесима дочека отворених руку, као што га ми, отворенога срца, испраћамо.

Слава му!

Миладин Шеварлић



ДЕЈАН ПЕНЧИЋ ПОЉАНСКИ (1943-2017)

Дејан Пенчић Пољански припада кругу најзначајнијих позоришних делатника у Србији у периоду после Другог светског рата. Одмах ваља рећи да Дејан Пенчић Пољански није био само критичар, јер је његово театарско предузетништво обухватало многа подручја (театрографија, режија, публицистика, уметничко директоровање, вођење округлих столова на фестивалима, уредниковање на Другом програму Радио Београда, чланство у разним жиријима, итд.), али његова посвећеност позоришној критици намеће се као основно обележје његове свеукупне позоришне активности.

Написао је преко две хиљаде позоришних критика, пре свега за своју матичну кућу, Радио Београд 2, али и за низ дневних листова, позоришних часописа и других публикација. Једини је позоришни критичар који је неуморно посећивао премијере у свим позориштима у нас и, нема сумње, једини је критичар који је имао потпуни увид у домете и могућности театарског стваралаштва у Републици Србији. Огромну енергију расипао је неуморно посећујући српска позоришта, гледајући представе и помно бележећи критичка промишљања о њима, увек настојећи да његови оштри али нијансирани судови о дометима или неостварености буду упућени омашкама и грешкама а не људима. Сведочио је о развоју и успону појединих театара (Ужице, Сомбор, Зрењанин, Новосадско позориште - Ujvideki szinház), подржавајући напоре ових малих позоришта да превазиђу оквире локалног самозадовољства и стану уз бок водећим престоничким позориштима. Био је строг судија према редитељском егзибиционизму и самохвали, а такође је био добронамерно строг према глумцима када је процењивао да запостављају свој дар и рутинерски отаљавају посао. Није био попустљив ни према писцима, када је у драматуршкој анализи налазио њихове пропусте и недостатак заната. Речју, био је критичар који је позоришној уметности посветио скоро цео свој радни век, дубоко уверен да обавља важну и корисну мисију.

Као театрограф, поседовао је прецизност стрпљивог и педантног евидентичара, знајући да театрологија почива на театрографским подацима, а не на субјективним присећањима театарских људи који су, често, склони да у успоменама забораве на чињенице. Подаци које је Дејан Пенчић Пољански бележио су, нема сумње, најпоузданија грађа о позоришној уметности у Србији за последњих пет деценија.

Као радијски новинар, правио је емисије из области културе, разуме се, превасходно посвећене позоришној проблематици, али није се либио ни излета у књижевност. У студио је најчешће доводио позоришне уметнике, трудећи да његови саговорници увек буду актери актуелних театарских догађаја.

Био је директор Драме Српског народног позоришта у Новом Саду и уметничком политиком консолидовао репертоар, али и кадровску ситуацију у ансамблу. Настојао је да сви глумци буду укључени у текући репертоар, али и више од тога, да првацима обезбеди одговарајуће улоге, а да осталим члановима Дра-

ме пружи прилику да глумачки напредују. Представе које је поставио донеле су читав низ признања Српском народном позоришту на бројним фестивалима.

Објавио је више књига и публикација, мада недовољно за некога ко је свакодневно писао и бележио различите утиске о театру. *Отишло у (в)етар* његов је избор позоришних критика. Приредио је више публикација, севирајући у њима обимну грађу о позоришним фестивалима у Србији, као и о животу појединих позоришта.

Водио је округле столове критике, такође на фестивалима. Његове луцидне опсервације о представама деловале су подстицајно на учеснике у разговорима, било да је реч о професионалним или аматерским позориштима.

Још као студент режије на Академији за позориште, филм, радио и телевизију био је у групи предузимљивих који су тражили могућност да се сценски изразе, па је учествовао у оснивању студентских позоришта, у њима режирао али и глумио. Режији се вратио када је отишао у пензију и тада је остварио неколико веома запажених представа у луткарском позоришту.

Дејан Пенчић Пољански био је поуздан и добронамеран пријатељ, спреман да помогне не само речима већ и делом. Због болести је био принуђен да се повуче из активног позоришног живота, али био је изузетно добро обавештен о свим позоришним дешавањима у Србији.

Одласком Дејана Пенчића Пољанског, позоришни живот Србије изгубио је свог најбољег познаваоца; позоришна критика сада остаје без ауторитативног, добронамерног и доследног тумача.

Радомир Путник



МИРОЉУБ МИКИ МИЛОВАНОВИЋ (1923-2017)

Мирољуб Мики Миловановић припада оној групи позоришних делатника који су предано, истрајно и са великим ентузијазмом цео свој радни век посветили театарској уметности.

Рођен је у Шапцу, али је детињство провео у Земуну где је и матурирао.

Због доласка усташа и Немаца у Земун, са мајком и братом бежи у Пожаревац, док му оца одводе у логор у Немачкој. Као млади скојевац и антифашста одлази у партизане, и ту започиње његово позоришно ангажовање. После ослобођења, са групом омладинских активиста, ствара позориште у Пожаревцу; у томе театру неуморно ради као глумац и редитељ. Стиже позив из Панчева, где је тада постојало угледно позориште, па одлази у Панчево где остаје све до гашења театра. У овоме театру био је и глумац и редитељ, а налазио је и времена да ради са позоришним аматерима. Уз све обавезе, успео је да заврши и Правни факултет у Београду.

Нова етапа позоришног пута Мирољуба Микија Миловановића започиње његовим доласком у Београд, у београдску Комедију. На позив управника Предрага Динуловића постаје његов заменик. Учествује у стварању Савременог позоришта, када се спајају Београдско драмско позориште и Комедија; од 1961. са Сојом Јовановић и Војиславом Вокијем Костићем, уз увођење младих школованих глумаца и певача, ствара основу за афирмацију у Србији новог жанра – мјузикла. У том пионирском подухвату, захваљујући изузетном ангажовању и данонoћном раду, остварују се и успеси и рађају се изузетно вредне представе: *Карневал*, *Прича са западне стране*, *Хало Доли*, *Занесењаци*, *Виолиниста на крову*, *Моја љупка дама*... У Савременом позоришту Мирољуб Миловановић остаје до 1967. године, када на позив управника Народног позоришта, Гојка Милетића, прелази у национални театар на место заменика управника. У Народном позоришту долазе до пуног израза његове менаџерске способности, где као главни организатор доводи врхунске оперске певаче Пласида Доминга, Ану Мофо и Франка Корелија као и примабалерину Бесмертнову да гостују у представама београдске Опере и Балета. Води Оперу у Египат, Шпанију, Швајцарску, Италију. Организује гостовање Драме Народног позоришта у СССР-у, у Москви и Лењинграду, где су приказане представе *Зимска бајка* Шекспира и *Госпођа министарка* Нушића (са Љубинком Бобић у улози Живке).

На позив диригента Живојина Здравковића, Мирољуб Мики Миловановић је 1974. изабран за директора Београдске филхармоније; у овој институцији наставио је да афирмише врхунске уметничке домете и да их представља у иностранству. Организује гостовање филхармоније у Мексику и Куби; треба забележити да је управо Београдска филхармонија била у авиону којим је први пут из Европе остварена веза са Кастровом Кубом.

Као искусан организатор који је стекао углед у

уметничким пословима, Мирољуб Мики Миловановић добија задатак да направи организациону поделу Савременог позоришта на Београдско драмско и Позориште на Теразијама. Он тај посао успешно обавља и преузима вођење Позоришта на Теразијама све до одласка у пензију.

У овом последњем периоду вођења театра, довео је велики број младих људи у ангажман; поред глумаца, који ће постати прваци куће и дуго година носити репертоар, примио је и школоване музичаре у оркестар и хор, као и балерине у балетски ансамбл. Пажљиво правећи репертоар, развијајући талентоване извођаче и водећи позориште сталном узлазном путањом, Мирољуб Мики Миловановић стекао је углед врхунског позоришног делатника.

Треба, такође, рећи да је знатну пажњу посветио развоју позоришног аматеризма у Србији, помажући раду аматерских група у предузећима и радним колективима.

Мирољуба Микија Миловановића одликовала је огромна радна енергија која је увек била усмерена ка напретку театарске уметности; у свакоме позоришту у коме је радио, оставио је светао траг и високе уметничке домете. У дружењу са људима био је дискретан, добронамеран и веома пажљив. У сећању свих који су са њим радили, остао је упамћен као озбиљан и предузимљив културни посленик и надасве добар човек.

Радомир Путник



ВИШЊА ЂОРЂЕВИЋ (1938-2017)

Примабалерина, балетски педагог, кореограф, директор Балета, Вишња Ђорђевић је цео свој живот посветила балету и дала значајан допринос развоју и афирмацији балетске уметности код нас. Изузетно је богата њена биографија, али је још импресивнија енергија, посвећеност и страст којом је зрачила на сцени, али и у животу. Зато је тешко преточити у речи овај опроштај од ње. За оне који су је познавали довољно је само *Вишња*, а за оне који нису...

Школовала се у класи Симе Лакетића и Соње Ланкау у Средњој балетској школи *Лујо Давичо* у Београду. Одмах по завршетку школовања 1956. године постаје чланица Балета Народног позоришта. Наметнула се убрзо својом индивидуалношћу, а захваљујући природним предиспозицијама изградила је добру класичну, балетску технику. Дебитовала је у улози Јеле на сцени националног театра 1958. године у балету *Ђаво на селу* у кореографији Пие и Пина Млакара. Тако је почела каријера велике уметнице која је мушевитом брзином освајала нове улоге од којих издвајамо најзначајније:

Јела (*Ђаво на селу*), *Освета*, Принцеза (*Жар птица*), Марија (*Бахчисарајска фонтана*), *Балада о Месецу луталици*, *Симфонија Ц-дур*, Инфанта (*Рођендан инфанткиње*), *Жизела*, Сванилда (*Копелија*), *Пепељуга*, Млада жена (*Човек пред огледалом*), *Апасионато*, Јулија (*Ромео и Јулија*), *Балетске импресије*, Гушчарица Јула (*Весела прича*), *Шчелкунчик*, Биљана (*Охридска легенда*), Пјерета (*Хуан од Царисе*), Аурора (*Успавана лепотица*), *Шеста симфонија*, *Ондина*, Одета, Одилија (*Лабудово језеро*), *Сид*, Ана (*Ана Карењина*), *Катарина Измаилова* којом је прославила двадесет година уметничког рада.

Импресиван број улога и њихове стилске разлике најбоље говоре о Вишњи Ђорђевић као уметници раскошног талента која је са великим успехом тумачила класично-академски репертоар, романтични из периода 19. и 20. века , али и дела из опуса савремене игре. Њен уметнички, али и лични развој утицао је на интерпретације у којима су се посебно истицале улоге лирског фаха. Показивала је изузетан смисао за неокласичан балетски израз, а није јој недостајалао ни глумачког талента којим је драмски бојила своје улоге и оплемењивала своје уметничко биће.

Улога која је обележила њену каријеру, али и коју је Вишња посебно волела је Ана у балету *Ана Карењина* у кореографији Димитрија Парлића. У овој уметничкој креацији није достигла само врхунску балетску интерпретацију већ је превазишла своје претходне улоге потпуним и дубоким тумачењем тог сложеног женског лика. Поред беспрекорне балетске технике, отмено и снажно говорила је покретом и очаравала публику и уметничку критику на многобројним извођењима ове представе. Тумачећи Ану Карењину, доживела је оно што је сан сваког уметника – да осећа и живи своју улогу као да је она део личног живота.

Учествовала је са великим успехом на бројним

гостовањима Балета Народног позоришта широм света од којих издвајамо посебно запажене наступе у Барселони, Единбургу, Лозани и Техерану. Самостално је гостовала у Напуљу, као члан трупе Милорада Мишковића наступала је у Паризу, а као представница југословенског балета гостовала је на Куби.

Огромна енергија је није напустила ни по завршетку играчке каријере. Наставила је сарадњу са Димитријем Парлићем, прво као његов асистент, а потом је на различите сцене преносила његове кореографије попут *Копелије*, *Жар птице* и *Петрушке*, а са великим успехом обновила је и кореографију балета *Ромео и Јулија* на сцени Народног позоришта у Београду. Самостално је поставила неколико кореографија (*Отело*, *Рубац*, *Дездемона*), као и балетске деонице у више оперских и драмских остварења. Наступала је у бројним балетима адаптираним за телевизију, а за многе емисије је радила кореографске секвенце. Поменимо и њене улоге у филмовима: *Велика турнеја* (1961), *Рођена на Сени* (1966) и *Прича о војнику* (1976).

Била је уметнички директор Балета ХНК Сплит, а функцију директора Балета Народног позоришта у Београду обављала је од 2001. до 2005. године. Значајна је и њена улога у обнављању и унапређењу рада Удружења балетских уметника Србије на чијем је челу била од 1996. до 2000. године. Велике заслуге јој припадају и као покретачу Фестивала кореографских минијатура који афирмише младе балетске ствараоце.

Поред значајних професионалних успеха и достигнућа налазе се и они животни, људски који се односе на хуманост и и различите акције за прикупљање помоћи које је Вишња Ђорђевић често иницирала и реализовала.

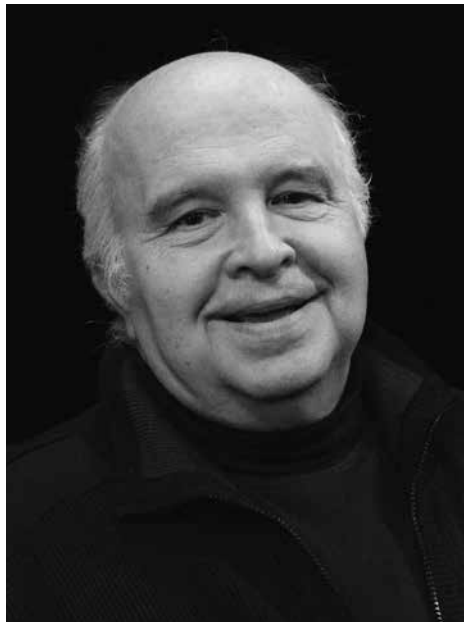
Добитница је бројних признања од којих издвајамо Награду за животно дело УБУС-а и Признање за врхунски допринос националној култури.

НЕШТО ЛИЧНО

Тешко је описати Вишњу. Балерина, жена, уметница, пријатељица. Још теже је опростити се од ње. Памтим њену безграничну енергију и храброст. Бескомпромисна и болно искрена, тврдоглава и упорна, бескрајно духовита. Све што је радила било је пуно страсти и снаге, и на сцени, и у животу. Искрено се дивим њеном животном путу који је био потпуно необичан и само храбра особа је могла да корача тим стазама. Неколико пута се плашила и то је поделила са мном. Захвална сам јој на томе, као и на многим разговорима, личним и професионалним после којих сам другачије посматрала свет око себе.

Сахрањена је на дан свог рођендана. Замишљам да се родила поново, у другој димензији, у некој новој игри.

Бранкица Кнежевић



ДЕЈАН МИЛАДИНОВИЋ (1948-2017)

Господин Дејан Миладиновић је један од најзаслужнијих људи, поред мог професора Младена Сабљића, због којих се данас бавим својим послом, режирањем оперских представа.

Када сам била на 3. години студија Оперске режије, стигао је позив из Народног позоришта у Београду да два студента дођу и асистирају на постављању представе „Вештице из Салема". Редитељ представе и тадашњи директор Опере, био је господин Дејан Миладиновић. Он нас је дочекао, упознао са целим ансамблом и постепено нас упутио у тајне заната. Не постоје речи којима бих могла да искажем поштовање и љубав, које и данас осећам према Дејану Миладиновићу и његовој породици.

Убрзо, након прве заједничке сарадње, Дејан је отпутовао у Америку и тамо наставио своју веома успешну каријеру и као редитељ и као професор, а ја сам, захваљујући његовој помоћи и подршци, била примљена у стални радни однос, као асистент режије у Опери. Док је Дејан боравио у иностранству, трудила сам се да све представе, које сам била задужена да одржавам и обнављам, остану што вернији премијерном извођењу и да што тачније испрате концепт и ток мисли оригиналних редитеља. Посебан однос сам увек имала према режијама Дејана Миладиновића, јер сам још на „Вештицама из Салема" упознала његов начин рада и размишљања, озбиљних припрема и истраживања и трудила се увек да и сама на сличан начин приступам, како анализи новог дела при својим режијама, тако и анализи представа које су биле дело других редитеља. Свако може да узме снимак неке представе и да изимитира оно што се на снимку види и чује, али није једноставно проникнути у срж одређених поступака, погодити симболику, вишеслојно објаснити и расветлити одређену причу, музичку тему, или нечији лик. Дејанове режије је увек карактерисало управо то да не постоји питање на које већ није спремио прави и једини одговор. Обнављајући и одржавајући његове представе, увек сам осећала посебну врсту одговорности, стално очекујући неко питање на које нећу имати спреман одговор, или дилему да одговор који тренутно имам, можда није баш онај прави... али сам убрзо схватила да је позориште жива ствар и да представе, баш као и људи, живе својим животима и напредују и мењају се, захваљујући разним утицајима са стране. Тако сам имала прилику да пре више од 15 година пренесем Дејанову режију Пучинијеве „Мадам Батерфлај", на Кипар, у позориште у Лимасолу. А овога лета, у јулу, преносила сам његову режију Вердијевог „Атиле" на летњу позорницу у Варни, у Бугарској. Објективно, далеко тежи задатак био је да се пренесе комплетна режија „Атиле", са новим солистима, хором, оркестром, на отворени простор под звезданим небом, да се уради адаптација сценографије, костима, светла, пројекција, сценских промена, а да представа задржи своју естетику, него да се „Мадам Батерфлај" са нашим учесницима и техничком подршком наших људи само прилагоди новом простору... али мени је то тада, пре петнаестак година изгледало тешко и сећам се теле-

фонског рачуна, када сам позивала Дејана и његову супругу Весну у Америку, да проверим да ли се он слаже са одређеним изменама, које су можда неопходне да се представа адекватно изведе...

У међувремену, много пута смо били у прилици да разговарамо, да се посаветујемо, па и похвалимо једно другом и много ми је времена било потребно да прихватим Дејанову фер понуду да разговарамо равноправно као колеге, а не као студент и професор.

Наш последњи разговор је био о припреми прославе предстојећег великог јубилеја, 150 година Народног позоришта, о успешном извођењу „Атиле" у Варни и о премијери „Веселих попова банатских" у СНП-у у Новом Саду. Остао је договор да се ускоро видимо и наставимо разговоре тек започете... а онда смо се одједном заувек поздрављали у Алеји заслужних грађана, док смо нашег Дејана испраћали опелом на вечни починак. И без обзира на здравствено стање, са којим сам била донекле упозната, ипак сам остала затечена Дејановим одласком. Осећам празнину, сличну оној коју сам осећала када ми је отац изненада преминуо, па је остало много тога недореченог, неиспричаног, нерасветљеног, неизанализираног... а волели смо понекад и да се пожалимо једно другом, чисто да докажемо себи да смо и ми редитељи људи од крви и меса, поноса и сујете, успона и падова.

Ипак, апсолутно сам убеђена да је Дејан Миладиновић проживео диван живот, пун љубави и радости, дивљења и успеха, уз хармоничну и дубоку подршку супруге Весне и ћерке Дејане, а дочекао је и унука Дејана и са те стране заокружио се његов живот супруга, оца, човека, пријатеља... али као уметник, Дејан је могао и желео да учини још много тога и осећам да смо ускраћени за многе фантастичне представе, које су могле да заживе из пера и енергије великог мајстора оперске режије.

На тренутном репертоару Народног позоришта у Београду је само неколико представа у Дејановој режији, а било би добро да их је било много више и убеђена сам да би трајале дуго и да би едуковале многе младе оперске уметнике, као и публику и поштоваоце оперске уметности.

Међу садашњим првацима наше оперске сцене су већином његови некадашњи студенти и сви су прве сценске кораке научили управо од професора Дејана Миладиновића, још на Академији. Његов начин рада са студентима, који је опште признат и прихваћен као одличан и ван граница наше земље, трудимо се да и данас применимо при обучавању младих певача у Оперском студију при Народном позоришту.

Лично, трудим се да што успешније и са пуно поноса и одговорности носим палицу даље, преузету од мојих претходника, великана оперске режије, Младена Сабљића, Бориславa Поповића и Дејана Миладиновића. Част је и задовољство било учити од најбољих и трудићу се да наставим даље, онако како су ме они подучавали.

Покушавам да побегнем од политичких фраза и да не звучим као комунистички подмладак, узвикујући познату паролу: „... да са Твога пута не скренемо!"... али свакако да је дугогодишње асистирање и сарадња са Дејаном Миладиновићем, усмерила и одредила и мој уметнички пут и однос према професији.

Једно велико срце је престало да куца, али сећање, поштовање и дивљење наставиће да живе кроз нас, који смо имали срећу и част да учимо, дружимо се и радимо са Дејаном Миладиновићем.

Слава му и вечно хвала за све што нам је оставио у аманет!

Ивана Драгутиновић Маричић



ЉУБОМИР УБАВКИЋ ПЕНДУЛА (1931-2017)

Звезданом глумачком ансамблу, ове јесени, придружио се још један великан, дугогодишњи првак драме крагујевачког позоришта Љубомир Убавкић Пендула, наш чика Пеца.

Од Лике и родног Оточца где је као дечак приређивао представе у великом сандуку мајчиног клавира до Крагујевца и Театра „Јоаким Вујић“ где је стекао уметничку славу и име које је постало симбол квалитета и успеха у глумачкој професији, животни пут Љубомира Убавкића Пендуле био је дуг, узбудљив и пре свега плодоносан.

Прве глумачке кораке у Крагујевцу прави у Драмској секцији Друге мушке гимназије, у ОКУД „Срета Младеновић“ и у Драмском студију Дома омладине где га је запазио познати глумац Стеван Мишић Цеца. Он га је довео код Љубише Ружића управника крагујевачког позоришта чији члан постаје 1. септембра 1951. године. Све до 1991. године, када одлази у пензију, био је неприкосновени владар сцене Театра „Јоаким Вујић“.

Времешнији Крагујевчани и данас се сећају да се седамдесетих и осамдесетих година прошлог века у Крагујевцу није говорило „ ... идемо у позориште“, него „ ... идемо да гледамо Пендулу“. Тих година, буквално, није силазио са сцене најстаријег позоришта у Србији. Вољен од публике, цењен од стручне јавности, играо је широк репертоар, а најчешће комедије. Ређале су се улоге, значајне, велике, насловне... више од 300 у мало је ређи богатој уметничкој каријери. Био је Спасоје у „Покојнику“, Агатон у „Ожалошћеној породици“, Јеротије у „Сумњивом лицу“, Жан у „Мистер долару“, Практикант и Сава Савић у „Протекцији“, Ивковић и Секулић у „Народном посланику“, учитељ музике у „Свету“, Мита, телефониста, Светислав, Риста, министар и Јованча Мицић у „Путу око света“, Тома кафеџија и Тома писар у „Општинском детету“, Пера Каленић у „Госпођи министарки“, Милорад и Живота Цвијовић у „Др-у“...

Једном приликом, осврћући се на бројне улоге у Нушићевим комадима, рекао је: „Са Нушићем сам на ти. Жао ми је што се нисам раније родио, па да га више играм. С друге стране, жао ми је што се Душан Ковачевић није раније родио, па да играм у више његових комада.“ Поред Нушића и Ковачевића играо је и Стерију, Бору Станковића, Стевана Сремца, Александра Поповића, Бранка Ћопића, Љубомира Симовића, Гогоља, Молијера, Мрожека, Максима Горког...

Поред позоришних остварио је и више запажених улога на филму и телевизији. Играо је у „Звезде су очи ратника“, „Крвавој бајци“... у серијама „Самци“, „Грађани села Луг“, „Филип на коњу“, „Позориште у кући“, „Отписани“ и „Повратак отписаних“, „Више од игре“, „Врућ ветар“, „Срећни људи“...

Једну од најзначајнијих улога остварио је као Живота Цвијовић у ТВ филму „Др“ који је 1984. године по Нушићевом комаду режирао Александар Ђорђевић.

Било је понуда да каријеру настави у Београду али је остао веран свом позоришту и Крагујевцу, и није

се покајао јер у Крагујевцу је играо скоро свако вече, разнолик и значајан репертоар.

Љубомир Убавкић Пендула је био један од најнаграђиванијих глумаца са три „Златна ћурана" (за улоге Агатона у „Ожалошћеној породици", Мите у „Лажи и паралажи" и Животе Цвијовића у „Др"), са више награда на Фестивалу „Јоаким Вујић"... Лауреат је и Нушићеве награде за животно дело, Статуете „Јоаким Вујић" за изузетан допринос развоју позоришне уметности Србије и „Златног ћурана" за животно дело Дана комедије у Јагодини.

Чини се да више од бројних награда о његовим уметничким дометима сведоче речи Радивоја Лоле Ђукића: „Смешан као Чкаља, студиозан као Мија, а глуми целим телом као Марсел Марсо. Да живи у Београду, не би силазио са малог екрана. Да живи у Холивуду, Џери Луис би му давао шлагворте на великом екрану. Можда је ипак срећа што живи у Крагујевцу – јер ту не силази са живе сцене, на њој није само слика своје слике као на малом екрану, са ње види осмех својих гледалаца, надохват руке су њихове руке које пљескају. Да ли је уопште потребна већа слава?"

Почетком пролећа видели смо се последњи пут, на кафи, у једној модерној кафани преко пута зграде у којој је живео. Сели смо за сто у излогу, најближи ужурбаним пролазницима који су ипак када га угледају застајали, осмехивали, поздрављали, махали. Уверио сам се да слава не пролази ни двадесетак година након завршетка уметничке каријере и није ми било чудно јер је реч о крагујевачкој глумачкој легенди, о Пендули. Са велики поштовањем сам му се обраћао, захвалан за подршку коју ми је пружао током мог четворогодишњег управниковања крагујевачким позориштем. Говорио ми је о колегама са којима је радио, о Мили и Рајку Стојадиновић, Јованки Краснић, о њој највише. Обрадовао се када сам му рекао да сам Јованкин портрет вратио у управникову канцеларију. Говорио је о својима, о деци, унуцима, са пуно љубави. Био је то један од сусрета који се памте цео живот. Нажалост последњи.

Седам месеци касније за истим столом седим са његовом ћерком Сузаном, прича о чика Пеци: „Сваког ко му се обрати ословљавао је са комшија, а они њега са госн глумац и имао је времена са свима да прозбори коју, на пијаци, у продавници, на одмору... Био је глумац из народа и његов осмех и ведар дух никада неће напустити небо изнад града који је бескрајно волео."

Војо Лучић

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792

ТЕАТРОН : часопис за позоришну уметност / главни уредник Радомир Путник ; одговорни уредник Момчило Ковачевић. - 1974, бр. 1- . - Београд : Музеј позоришне уметности Србије, 1974- (Београд : Службени гласник). - 23 cm

Два пута годишње.
ISSN 0351-7500 = Teatron
COBISS.SR-ID 28940551

ТУМАЧЕЊЕ ШЕКСПИРА У СВЕТЛУ САВРЕМЕНОГ „ЗАОКРЕТА КА ДУХОВНОСТИ“

Полазећи од филозофије алтеритета, тумачења „заокрета ка духовности“ често попримају карактер етичког преиспитивања које нарочиту пажњу посвећује уметничкој изградњи књижевног лика. За сада је важно истаћи да се духовност у делу налази у драми могућности индивидуалитета да оствари и досегне правду, те тако превазиђе круте оквире света који је сам створио.

Настојећи да понуди тумачење смисла који се тиче овако схваћене духовности, критички „заокрет ка духовности“ је нарочиту пажњу усмерио ослушкивању језика Шекспировог дела, који му је свакако излазио у сусрет густином библијских навода, парафраза и алузија. Различити религијски текстови, трактати и полемике се често налазе у позадини Шекспирових драма у виду грађе, што је убедљиво показао још нови историзам. Међутим, када је реч о тумачењу језика књижевног дела, у средишту проучавања „заокрета ка духовности“ није испитивање порекла појединачних навода, већ начин на који су уведени у књижевни текст. Ово се слободно може рећи и за новоисторичарска проучавања, с тим што постоје значајне разлике у третману и тумачењу инкорпорираног текста. Наиме, док је историјски и материјалистички усмерена критика тежила да истакне његове културне, друштвене и политичке импликације, „заокрет ка духовности“ настоји да протумачи његово универзално значење, те схвати начин на који је и семантички потенцијал самог дела модификован њиме.

Ана Васић



www.mpus.org.rs