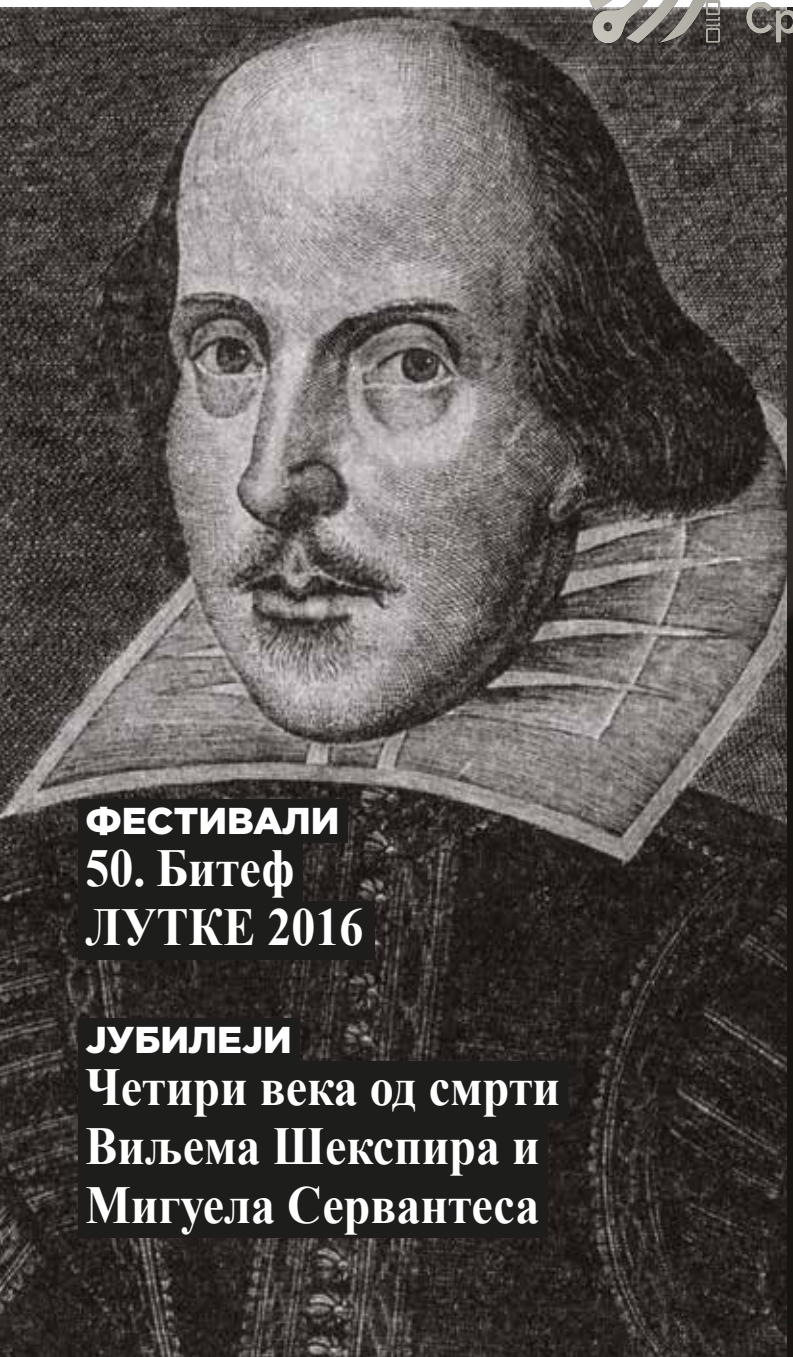
ТЕАТРОН

176
177

часопис за позоришну уметност

Културно наслеђе Србије



ФЕСТИВАЛИ

50. Битеф

ЛУТКЕ 2016

ЈУБИЛЕЈИ

Четири века од смрти Виљема Шекспира и Мигуела Сервантеса



ДРАМА

Стеван Вранеш

Сведобро

400 ГОДИНА ОД СМРТИ ВИЉЕМА ШЕКСПИРА

Познато је да се Шекспир може сматрати двоструком интертекстуалном жижом. С једне стране, сам је користио многа туђа дела да би конструисао своја, тако да се у његовим текстовим сустичу утицаји античких писаца Сенеке, Плутарха, Овидија, Вергилија, Плаута, потом италијанских, француских и шпанских ренесансних приповедача, енглеских историчара, као и од њега мало старијих или њему савремених драмских писаца. С друге стране, његова дела представљају трајну инспирацију и непресушни извор заплета, ликова, мотива и тема за многе потоње писце, прозаисте, песнике, драматурге, међу којима су се нашли Гете и Шилер, Стендал и Иго, Лаза Костић, Фокнер, Стајнбек, Хаксли, Џојс, Вирџинија Вулф, Набоков, Апдајк, Пастернак, Ахматова, Цветајева...Томас Ман...Том Стопард, Тони Морисон... Низ аутора који су на овај или онај начин остварили креативне дијалоге са Шекспиром је непрегледан. Жижа интертекстуалности чинила је и једну од кључних жижа светског конгреса под насловима: „Шекспир и цитатност", „Појмови утицаја у Шекспировом делу",„Шекспиров утицај на друге писце", а двојици великих писаца – Милтону и Сервантесу – те паралелама које се могу испитивати између њих и Шекспира посвећена је посебна пажња.

Зорица Бечановић Николић

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

176/177

ЈЕСЕН/ЗИМА 2016

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност
Број 176/177
Година XXXX
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 2016.

Издавач
МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ
УСТАНОВА КУЛТУРЕ ОД НАЦИОНАЛНОГ ЗНАЧАЈА
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

CC BY NC SA



САДРЖАЈ

САВРЕМЕНА ДРАМА

Стеван Вранеш, *Сведобро* 5

Милош М. Радовић, *Драма у шуми* 31

Биографија Стевана Вранеша 34

ЈУБИЛЕЈИ

Зорица Бечановић Николић, *На језицима тад још непознатим или како Шекспир живи 400 година после смрти (1616-2016)* 35

Рашко В. Јовановић, *Снага Сервантесовог генија* 46

ФЕСТИВАЛИ

Ана Тасић, *50. Битеф: светови на рубу слома* 51

Маријана Петровић, *ЛУТКЕ 2016* 59

КРИТИКЕ

Рашко В. Јовановић, *„Сутон" Стевана К. Христића на сцени опере и театра „Мадленианум" у Земуну* 65

ТЕАТРОЛОГИЈА

Јелица Стевановић, *Један век Ростановог „Сирана" на сцени нашег националног театра* 69

Миливоје Млађеновић, *Есејистичко у позоришној критици Јована Христића* 84

Вирђинија Поповић, *Позоришни аматеризам Румуна у Војводини* 93

Горан Гаврић, *Аутоматони у кинетичком позоришту Шарманка* 100

Владимир Арсић, *„Злочин и казна" Анђеја Вајде* 108

Јована Мијовић, *Анализа ритмичког аранжмана сценског извођења Чеховљевог „Вишњика" у инсценацијама Ђорђа Стрелера и Питера Брука* 116

ИНТЕРВЈУ

Радослав Лазић, *Сећање на Рашу Плаовића, разговор са професором Хугом Клајном* 123

ПОДСЕЋАЊА

Миодраг-Мија Илић, *Ремек-дело тоталитарног духа или о невидљивом магу свих забрана* 135

ИЗ РАДА МПУС

Мирјана Одавић, *Неда Спасојевић - глумица са тајном* 139
Оља Стојановић, *Зорка Тодосић (1864-1936)* 142

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Александар Пејчић, *Игра у колу историје* 147
Марко Недић, *Театролошки огледи, студије и критике Радомира Путника* 150
Радомир Путник, *Подаци о фестивалу „Јоаким Вујић"* 154
Радомир Путник, *Сведочење о успеху* 156
Душан Иванић, *О позоришној периодици* 158

IN MEMORIAM

Ксенија Шукуљевић, *Мира Ступица (1923-2016)* 160
Милена Деполо, *Мира Сантини (1947-2016)* 163
Предраг Перишић, *Драган Алексић (1941-2016)* 164
Бранкица Кнежевић, *Катарина Обрадовић Милутиновић (1928-2016)* 166
Бранкица Кнежевић, *Душанка Душка Сифниос (1933-2016)* 168
Радомир Путник, *Слободан Ж. Јовановић (1945-2016)* 170
Вјера Мујовић, *Донка Шпичек (1933-2016)* 172
Мика Јовановић, *Сузана Шуваковић Савић* 174

Стеван Вранеш

СВЕДОБРО

Ликови:

Марина, 44 године
Јована, 44 године
Рајко, 50 година
Жарко, 22 године
Ника, 23 године

Кад не верујеш у себе, важно је да имаш некога ко верује.
То је срећа.
За Т и 2W.

ПРВА СЦЕНА
УСПОМЕНЕ

Кућа на ливади окружена воћњаком у брдовитом крају Србије. Комшијске куће се тек назиру у даљини. Апсолутни мир и тишину прекине тек понеки аутомобил који прође оближњим сеоским путем. Понекад је то и трактор.
Марина стоји у углу своје удобне дневне собе. Тихо јеца. Соба је идеално намештена. Све је опремљено са изузетним укусом за детаље.
Марина је лепо обучена. Готово дотерана. Лепа цветна хаљина и ципеле на штиклу. Прошла им је мода, али лепо изгледају. Удахне ваздух неколико пута и обрише сузне очи, погледа се у малом огледају које виси на зиду и крене ка вратима.
Чује се аутомобил који долази готово до куће. Неко излази из аутомобила и аутомобил наставља даље. Марина отвара врата и улази Јована, лепа и тужна жена.
МАРИНА: Нисам веровала када ми је стигао твој мејл. Кад оно заиста...
ЈОВАНА: *(кроз осмех)* Лепотице! Како сам срећна што те видим.
МАРИНА: Па како си ми, мила моја? Како си?
ЈОВАНА: Причаћу ти. Добро. Ма добро сам. Како ти је лепо овде.
МАРИНА: Уђи изволи. Извини ја стојим на вратима као блесава. Извини, али потпуно сам се одвикла. Мени готово нико не долази.
ЈОВАНА: Али зашто? Па овде је прелепо. Погледај само како си средила. Било је лепо и раније, кад смо биле клинке. Али сада... Предивно!
МАРИНА: Далеко је свима. А и не зовем их. Ма важно је да си ми ти дошла. О боже колико те дуго нисам видела. Колико година, колико тога на овом свету лудом, лудом...
ЈОВАНА: Извини лепотице.
МАРИНА: Ма зашто ми се извињаваш? Па ниси ти ништа крива. Ја сам та која је побегла. Хајде седи. Направићу ти лимунаду са свежом наном. Нана је из мог врта. Лимун ми шаље једна пријатељица из Далмације која га гаји у својој башти . Потпуно органик. Цедим га руком на дрвеној цедиљци. Пластика или метал потпуно униште укус лимуна. Јеси знала то?
ЈОВАНА: Мислила сам да то важи за мед.
МАРИНА: И за мед. Али и за лимун. Кисело и слатко су тако различити укуси. А у много чему тако слични. Само људи то не знају. Хоћеш мед у лимунаду?
ЈОВАНА: Сигурно имаш специјалну дрвену кашику?
МАРИНА: Подразумева се!
Обе прасну у смех. Кикоћу се и грле као девојчице. Марина устаје и одлази до кухиње која је спојена са дневном собом. Почиње да припрема лимунаду.
ЈОВАНА: Колико предивних детаља имаш овде. Ово је као неки предиван музеј.
МАРИНА: Музеј посвећен мојој срећи.
ЈОВАНА: Немој тако, твоја срећа није за музеј. Твоја срећа је жива. Зрачиш ми тако дивно, тако задовољно...

Колико си дуго већ овде?
МАРИНА: Шест година.
ЈОВАНА: Јел могуће да се шест година нисмо виделе?
МАРИНА: Шест година, шест месеци и .... двадесет и два дана.
ЈОВАНА: Како знаш тачно?
МАРИНА: Лако је. Нова година у Ровињу. Када си...
ЈОВАНА: *(прекине је)* Да, да... Наравно.
МАРИНА: Лепо ми је овде. Уживам заиста у свом миру.
ЈОВАНА: Заиста, потпуни мир. Знаш колико дуго нисам била овде у Сведобру? Па сигурно 25 година.
МАРИНА: Било је баш доста посла док нисам све довела у ред. И кад радиш без кинте, онда иде полако. Корак по корак. Али уживала сам у томе. То ми је испуњавало дане. Ево сад сам узела једну комшијску шупу да сређујем, пошто просто не могу да ништа не радим. Навукла сам се.
ЈОВАНА: Овде је било више просторија раније?
МАРИНА: Да срушила сам зидове. И главна врата су била ту десно. Њих сам затворила и проширила ова друга, пар метара ниже...
ЈОВАНА: Ах да, фенг шуи...
МАРИНА: Не, снег кад напада онда наноси ветар на десну страну. Нисам могла стално да чистим.
Пауза.
МАРИНА: *(променивши тон у озбиљан)* А зашто си ти заправо дошла?
Јована се тргне.
ЈОВАНА: Болесна сам.
Марина крене ка пријатељици. Али се заустави.
МАРИНА: Болесна?
ЈОВАНА: А када је човек болестан, треба да се врати тамо одакле потиче. Треба да се врати тамо где је био срећан и безбрижан. Тамо где га чекају само лепе успомене. Ти то сигурно знаш. Бавиш се тим спиритуалним стварима.
МАРИНА: Од чега си болесна?
ЈОВАНА: *(уздахне, направи паузу)* Од срећног живота.
Марина се узврти по кући, крене да намешта разне детаље по соби.
МАРИНА: Зезаш ме нешто, блесава си... Увек си била блесава.
ЈОВАНА: *(као да не примећује Маринину нервозу)* Разболела сам се одавно. Још пре него што смо имале оно срање. Само сам крила. Знаш да код нас нико не воли болесне. Болест треба сакрити, затрпати, прећутати. Набацити осмех на лице. И кад је најтеже осмехни се најшире. Док не црknеш.
МАРИНА: Јоле, о чему причаш? Нешто ме зезаш сад сигурно. Спрдаш се на тему мојих источњачких филозофија?
ЈОВАНА: Дуго ме нико тако није назвао. Не спрдам се.
МАРИНА: Како можеш да будеш болесна од срећног живота?
ЈОВАНА: Ето тако. Лепо. Срећан си, а болестан. И трунеш мало по мало, а не примећујеш то. И даље мислиш да си срећан. И гураш, гураш, гураш.... Јер ако се довољно трудиш, сигурно ће успети. Тако су нас учили целог живота. Само ти ради своје. Учи, ради, учи, кувај, пази на децу, пази на мужа, све ће то бити ОК.
МАРИНА: Јована плашиш ме. Зашто си заиста дошла? Шта ти је? Јел озбиљно то што имаш? Јесу ти деца добро?
ЈОВАНА: Озбиљно је, али се не умире. *(пауза)* Деца су супер. Марко у гимназији. Теодора сад уписује. Сјајна деца, предивна.
МАРИНА: Никада те нисам чула да овако говориш. Плашиш ме, а и помало ми идеш на курац, знаш. Или реци шта ти је заиста или да једемо. Спремила сам нам намаз од патлиџана са бадемом и хељду са шампињонима. Патлиџан је органски из моје баште. Бадем стиже из Марока. Хељда се тешко налази органска, али...
ЈОВАНА: Јел имаш неку органску ракију?
МАРИНА: Манастирку.
ЈОВАНА: Шта ћеш ти у манастиру?
МАРИНА: Ма знаш ме. Идем тамо где је најбоље пиће. Ове калуђерице пеку најбољу у крају. Крушка. Органска. Непрскана.
ЈОВАНА: Ред је да наздравимо. Толико година се нисмо виделе.
МАРИНА: Слажем се.
ЈОВАНА: За кога прво наздрављамо?
МАРИНА: За нас две.
ЈОВАНА: Добро, за другарице. За наше породице.
МАРИНА: За твоју децу пре свега!
ЈОВАНА: За све наше омиљене кафиће, кафане и клубове. За Ванилу и за Охо. И за Ране моје.

МАРИНА: За конобара Ацу и његову косицу и тетоваже.
ЈОВАНА: За све који су од 10 ујутру седели и испијали кафе до пободне у врачарским кафићима, а онда прелазили на жестину у Савамали.
МАРИНА: За оне који никада нису имали посао, а увек су имали кинту.
ЈОВАНА: За контроверзне бизнисмене наше младости и ситне лопове из краја.
МАРИНА: За пичке које су се удале за паре.
ЈОВАНА: За ћелаву и њену слепу сестру!
МАРИНА: *(прасне у смех)* О боже... Где се ње сети...
ЈОВАНА: *(хвата је пиће и лудило)* За све фрајере који су се много надали, а мало карали!
МАРИНА: За све поломљене штикле и за свако мито које смо дале мурканима пијане.
ЈОВАНА: За професорку Наду која нас је научила да спирала није поуздана у спречавању зачећа. Јер, професорка Мира која предаје физику је затруднела, иако је користила.
МАРИНА: За све изборе на које никада нисмо изашле.
ЈОВАНА: За све изборе које смо погрешно направиле. Јер, и грешке су за људе!
МАРИНА: За сваки пут кад сам се вратила, а рекла сам да идем заувек.
ЈОВАНА: За свако кајање - проклето било глупо кајање!
МАРИНА: За Жанка, Перића, Ану, Милицу, Јелену и Бацка.
ЈОВАНА: За Мартину Живановић, јер и нижи облици живота имају право на живот.
МАРИНА: За Миту који је први отишао. Бог да му душу прости.
ЈОВАНА: За Миту. За Миту. За Митицу нашег драгог.
МАРИНА: За све који су отишли и никада се нису вратили. Нека никад не чују колико су нам недостајали. И колико смо плакали.
ЈОВАНА: За наш родни град.
МАРИНА: Проклет био!
ЈОВАНА: За моју маму. И твоју.
ЈОВАНА: За Србију.
МАРИНА: Србија!
ЈОВАНА: Србија!
Падну обе изморене. Али задовољне као да су обавиле неки важан посао.
ЈОВАНА: Недостајала си ми ових 6 година.
МАРИНА: Ти си мени недостајала ових 16 година.
ЈОВАНА: Нисам била ту.
МАРИНА: Јеси се сад вратила?
ЈОВАНА: Не знам.
Неко куца на врата. Обе се тргну.
ЈОВАНА: Ко је то?
МАРИНА: Вероватно мали Жарко.
ЈОВАНА: Ко је мали Жарко?
МАРИНА: Помаже ми око баште и поправља по кући. Ту је из комшилука.
Марина одлази до врата и отвара. Улази Жарко - згодан, једноставан, леп.
МАРИНА: Уђи Жарко. Ово је моја другарица Јована. Сећаш се причала сам ти о њој.
Жарко прилази и пружа руку Јовани. Ништа не говори.
ЈОВАНА: Драго ми је Жарко. Како си?
Жарко и даље ништа не проговара.
ЈОВАНА: А ти радиш овде код Марине?
Жарко и даље ћути.
ЈОВАНА: Шта је било, мача појела језик?
МАРИНА: Жарко је нем. Не говори.
Јована се тргне.
ЈОВАНА: О боже, каква глупа шала с моје стране. Побогу Марина зашто ми одмах ниси рекла?
МАРИНА: Па нисам стигла. А и одвикла сам се од упознавања људи. Код мене овде сви све знају и никога не представљам. Опрости.
ЈОВАНА: Али видим да ти ниси мутава. Згодан је к'о Аполон!
МАРИНА: Он не говори, али чује. Није глуво нем.
Јована се следи. Жарко се само благо осмехне.
ЈОВАНА: Пила сам манастирку. Одлична манастирка.
МАРИНА: Жаре, данас имаш ограду да завршиш. Онај медвед је опет развалио прошле недеље.
ЈОВАНА: Који медвед?
МАРИНА: Ма небитно. Не секирај се ништа. Јел важи Жаре?
Жарко само климне главом потврдно. Из дворишта се чује дозивање.
НИКА: *(споља)* Жаре.... Жаркоооо.... Где си?
Ника упада у кућу као нека фурија. Девојчура. Изгледа јефтино. Тако се и понаша. Има акценат који се труди да

сакрије. Искаче јој на појединим речима.
НИКА: Опет си ми побегао? Убићу те.
МАРИНА: Здраво Ника.
НИКА: Здраво Маки. Ко ти је ово?
МАРИНА: Моја другарица Јована.
НИКА: Откуд теби другарица? Ја сам мислила да ти живиш овде као нека стара вештица. Хахахахаха.
МАРИНА: Пази да те не убацим у рерну, мала.
НИКА: Овај ми је опет збрисао. Стално долази овде код тебе. Шта ли му дајеш да стално долази?
МАРИНА: Органске колачиће.
НИКА: Ајде Жаре. Идемо на језеро данас.
МАРИНА: Договорили смо се Жаре и ја да данас поправи ограду.
НИКА: Ааааа па не може. Жаре данас мора на купање.
МАРИНА: Мора да се поправи ограда. Шуњају се около ови што шверцују дрогу у Босну. Не мора да им буде моје двориште на изволте.
НИКА: Нека поправи онај који је и развалио.
МАРИНА: Жаре, јесмо се договорили?
НИКА: Жаре каже да је заборавио на договор са тобом.
МАРИНА: Добро, на језеро можете и касније. Неће ово цео дан да траје. Јел тако Жаре?
НИКА: Жаре каже да ту има доста посла. Да има можда и за два дана. Овог пута би могла нешто и да му платиш.
МАРИНА: Ника, душо...
НИКА: Жаре каже да стално ради за џабе код тебе.
Жарко приђе Ники и ухвати је за руку, али се она отргне.
НИКА: Каже да би било лепо да понекад нешто и заради да може девојку да изведе у град. Или да јој купи неки поклон.
МАРИНА: Ника, мацо, ти знаш да ја не верујем у новац. Увек вам дам или храну, или нека етерична уља. Или лаванду. Хоћеш можда оне капи које враћају у хармонију? Видим да си нешто нервозна.
НИКА: *(размишља тренутак)* Дај...
Марина одлази до ормана и вади неку флашицу. Узима дрвену кашику и сипа неколико капи и даје Ники. Ника халапљиво попије.
МАРИНА: Ето тако... Биће ти боље.
НИКА: Жаре каже да много пијем ових капи. После ми се спава.
МАРИНА: Ових капи никада не може да буде превише.
ЈОВАНА: Ника, а чија си ти?
НИКА: Јокина и Мајмунова.
ЈОВАНА: Ма стварно? Шта ради Мајмун?
НИКА: 'Бем ли га. Лоче. Не знам.
ЈОВАНА: Знам твог оца. Дружили смо се као клинци. Кад сам долазила у Сведобро на распуст.
НИКА: Ма јебо му пас матер.
МАРИНА: Јесмо се онда договорили?
НИКА: Али да платиш нешто Жарету? Нисам била у граду два месеца.
МАРИНА: Никице душо, рекла сам ти. Хоћеш још капи?
НИКА: Мало бар. За кафу у Адаћу.
ЈОВАНА: Ево даћу вам ја за кафу.
МАРИНА: Јована, нема потребе.
НИКА: Може, може. Царица си! *(Марини)* Е врх ти је ова другарица. Хоћеш ти да живиш сад овде са њом?
ЈОВАНА: Хахаха... Нећу.
НИКА: Штета. Свиђаш ми се. Жарету се исто свиђаш.
ЈОВАНА: Како знаш?
НИКА: Знам, знам.
МАРИНА: Жаре, ручак ће бити око два. Ника дођи и ти.
НИКА: Доћи ћу, али само зато што ти је ова другарица ту. Свиђа ми се.
МАРИНА: Како год.
НИКА: Види се да је риба са стилом. Класа. Матора, али класа.
Јована се насмеје.
МАРИНА: Видимо се.
НИКА: Ајде Жаре, шта стојиш ту. Неће се ограда сама поправити.
Жарко и Ника одлазе.
НИКА: *(при одласку, Жарету)* Онда ћемо сутра до града. Јебеш језеро. Шта ћемо на језеру. Купање, купање, сунчање, коме је до тога. *(блебеће док одлазе)*
ЈОВАНА: Забавни су ти ови другари. Зашто дечак не прича?
МАРИНА: Кад сам га питала, није ми ништа рекао.
Јована покаже Марини средњи прст.
МАРИНА: Не знам. Престао је да прича када је имао 11-12 година. Већина дечака тада мутира, он је изгубио глас. Иначе је јако фин и паметан. Иако нема ништа од школе. Тукли су га сваки дан, па је морао да се испише и да иде ванредно.

ЈОВАНА: Свашта. Чудна прича. Па мора да су му рекли лекари зашто не прича.
МАРИНА: Остави се тога. Шта то тебе сада брига? Ниси дуго спасила ниједно покисло мече или превела бабу преко улице?
ЈОВАНА: У реду. У реду. Разумем поруку. То је твоја зона. Твоја зона. Немам ту шта да се мешам. У праву си. И извини што сам рекла да ћу им дати новац.
МАРИНА: Ма нема везе. Ја им не дајем новац зато што се Ника увек напије у граду и понаша се као мала курва. Што она заправо и јесте. Али не морам ја да плаћам за то. Није педагошки.
ЈОВАНА: Па да им не дам онда?
МАРИНА: Али рекла си... Јел можеш да поднесеш идеју да не урадиш оно што си рекла да хоћеш? Последњи пут кад сам те видела ниси могла.
ЈОВАНА: Нећу им дати новац.
МАРИНА: Видећемо.
ЈОВАНА: Е видећемо.
Тишина. Марина пали редом по соби миришљаве штапиће.
ЈОВАНА: А да јој дам само за кафу?
МАРИНА: Ха! Знала сам.
ЈОВАНА: Нећу јој дати ништа.
МАРИНА: Довољно је да јој даш за кафу. Неко ће јој у кафани понудити да је части пићем. И она ће прихватити. И онда ће је неко попети на сто. И док се окренеш, пушиће курац напаљеном мајмуну у клоњи кафане у предграђу нечега што се једва и рачуна у град. Капираш?
ЈОВАНА: Ма! Претерујеш. Зар јој није овај мали дечко? Где је он за то време?
МАРИНА: Он оде кући чим види да иде у лошем правцу. Нису они у некој правој вези. Него му је жао. Она је једина хтела да се дружи са њим када је остао нем. Сви остали су га избегавали. И тукли. Осећа да јој дугује. А и воли дечко да умочи на редовној основи. Мушко је. Он овде има као алтернативу само козе.
ЈОВАНА: Одвратна си. Одвратна!
МАРИНА: Зато што сам поменула козе?
ЈОВАНА: Не. То „умочи" ми више смета.
МАРИНА: Добро ја разумем да си ти осетљива. Ипак си мајка. Треба да служиш за пример. Мени мој поган језик нису успели да промене ни фенг шуи, ни седам тибетанаца, ни јога, ни капи... Једноставно то сам ја.
ЈОВАНА: Недостајао ми је твој погани језик. Знаш.
МАРИНА: Када сам се вратила у Сведобро пре шест година, мени је све недостајало. Имала сам утисак да сам бродоломник на пустом острву. Побегла сам одавде пре много, много година. И бежала сам бежала, као луда. Ја сам у то време бежања мислила да, да, заправо нешто тражим. Да тражим посао, да тражим нове пријатеље, да тражим љубав, да тражим срећу. Сваки мали успех, свака радост, сваки осмех деловао ми је као нови километар даље одавде. Па сваки следећи... Их као да мењам свет. Као да бацам цео свет под своје ноге. Сећаш се како смо се осећале моћно? Умеле смо да уживамо у тренутку. Да се радујемо. Да волимо. И шта се онда десило? Зашто године тако брзо пролазе? Зашто људи тако брзо пролазе? Зашто људи постану тако одвратни? Зашто сам ја постала тако одвратна?
ЈОВАНА: Могла си и да останеш. Средило би се све некако. Да си остала.
МАРИНА: Земљу која бежи од истине сачека рат. Ћерку која бежи од оца – муж џукела. Девојку која бежи са села – сурови град у коме нема никог свог. Нисам имала више шта да тражим тамо.
ЈОВАНА: Да ли си срећна овде?
МАРИНА: Да ли сам срећна. *(дуга пауза).*Ваљда. Нисам више толико несрећна. Јел се то рачуна у срећу?

ДРУГА СЦЕНА
ГОЛА ИСТИНА

Јована седи за столом. Марина поставља сто и износи гомиле неких чинијица и тањирића са храном. Ника је заваљена у фотељи и дрнда мобилни телефон. Жарко улази у кућу, прљав од посла који је обављао.
МАРИНА: Жаре, иди слободно се окупај пре ручка.
НИКА: Жаре неће да се купа. Каже да је много гладан и да хоће одмах да једе.
МАРИНА: Не сери Ника.
ЈОВАНА: Ја могу да га сачекам.
МАРИНА: Иди Жаре.
НИКА: Јеботе, Марина како немаш телевизор овде?
Жарко пролази ка купатилу.

МАРИНА: Не треба ми.
НИКА: Како ти не треба? Ето рецимо мене ниси могла да гледаш.
МАРИНА: То никад себи нећу опростити.
ЈОВАНА: Ника, ти си била у неком ТВ програму?
НИКА: Неком! У ријалитију драга моја. Још пре три године. Снимила сам и спот.
ЈОВАНА: А јел? Певаш?
НИКА: Да, да. И играм.
МАРИНА: Ника је веома талентована. Само није имала среће. И она је тражила срећу у великом граду. Па завршила у великом срању.
НИКА: Ма није бре, Марина. Немој да трујеш другарицу лажима. Није било неко велико срање. Изашла сам после дан два.
ЈОВАНА: Одакле? Са телевизије?
МАРИНА: Из затвора.
НИКА: Неееe бре! У ријалитију сам била 49 дана.
ЈОВАНА: Што, шта си згрешила?
НИКА: Ма ништа бре. Него нисам имала ко да гласа за мене да шаље СМСове. Мислим имала сам ја своје фанове и све то. Али ето видиш. Марина која ми је најбоља другарица нема ТВ и не гласа. И онда ме избацили.
ЈОВАНА: Мислила сам... Вас две сте најбоље другарице?
МАРИНА: Оптужили су је за проституцију.
НИКА: Јој бре Марина! То је све било измишљено. Напаковали ми.
ЈОВАНА: Црна ти... Па ниси ваљда?
НИКА: Ма нисам никад узела паре. Кунем ти се. Мени су рекли кад сам улазила у ријалити: не мораш стварно оно да радиш, али прави се као да радиш. И за орал добијаш 200 евра, за јебање 300 евра. Показивање сиса 50. Љубљење са другом рибом 25.
МАРИНА: Тако мало за лезбаче?
НИКА: Па тад је већ било исфурано. Све су се већ љубиле међусобно. Љубили се и мушкарци. Ехееej! Није била фора. А и шта је то? Љубиш се са рибом. Ништа. Вас две сте се сигурно некад љубиле? А?
ЈОВАНА: Свашта Ника! Наравно да нисмо.
МАРИНА: Добро јесмо оно једном кад су биле масне фоте.
НИКА: Ето видиш!
ЈОВАНА: То је глупост. Деца. На екскурзији. Није то исто.
НИКА: Ма бре, исто ти је то све. И ово је као масне фоте само гледа милион људи. Нема ту емоција. Чист шоубизнис.
ЈОВАНА: И зашто су те онда ухапсили?
НИКА: Па кад сам изашла почеле су да ми стижу понуде разне. За снимање спота, за ђускање у клубовима, разумеш? Постала сам популарна. Кренуло ми је. И онда су кренуле да ми стижу и те, како ти то Марина зовеш?
МАРИНА: Непристојне понуде.
НИКА: Да. Од разних будала. Оно, дођи да ти лижем тетоваже, хајде да дрндаш мињон, а ја да гледам, шеик неки хтео да му будем 23. жена. Тад су шеици нешто стално долазили у Београд. Наравно нисам хтела. Мени је баба увек говорила: шта год да радиш само немој с муслиманом и црнцем.
МАРИНА: Лепо те је баба учила.
НИКА: И ја сам је послушала. Мада има црнаца православаца, јел знате то? Рекао ми овај млади ђакон кад сам му причала да ја никада са муслиманима и са црнцима.
МАРИНА: Јел се сложио са тобом?
НИКА: За муслимане јесте. За црнце онако. Каже, он би прцнуо црнкињу да има нека у селу.
ЈОВАНА: А зашто си уопште причала са ђаконом о томе?
НИКА: Па убеђивали смо се да ли је ок да се поватамо. Ја сам мислила да није, он је мислио да јесте. Мислим, није он калуђер, не дај боже! *(прекрсти се)*
ЈОВАНА: Боље да те нисам питала. И? Зашто затвор?
НИКА: Паааа, један од тих што су ми се удварали ми се баш допао. Згодан, висок, интелигентан. Школован. Баш је био супер. Није ми нудио паре. Него ми се онако удварао, баш. Баш џентлменски. Купићу ти ташну, водићу те на Малдиве, послаћу возача по тебе... Разумеш? Баш онако са стилом.
МАРИНА: Хоћете влашац у салати?
ЈОВАНА: Може. И? Дечко од стила кажеш?
НИКА: Ма да. Баш оно фини, фини. Све љубазно. Мислим, није баш дечко. Имао је година.
ЈОВАНА: Добро, а зашто си онда ухапшена?
НИКА: Па нисам због њега ухапшена. Мислим, јесам због њега. Наместили су ми. Пошто је он као био нешто, неко мудо, неки политичар...
МАРИНА: Анитин муж.
ЈОВАНА: *(шокирано)* Ма дааааааj! Па није он неки поли-

тичар, он је...
МАРИНА: Анитин муж. И Анита јој напаковала да је ухапсе за проституисање.
НИКА: Курва једна матора.
ЈОВАНА: Лакше мало. Она је студирала са нама.
НИКА: Јесте курва!
ЈОВАНА: Можда је курва, али није матора.
НИКА: И кажи ти мени шта сам ја погрешила? Шта?
МАРИНА: Погрешила си једино што су те ухватили. Што је Анита сазнала. А сазнала је, јер си се похвалила оном неком новинарчићу за 100 евра.
НИКА: Добро зајебала сам се. Млада сам била. Сад не бих тако...
МАРИНА: Сад не можеш да мрднеш из ове вукојебине. Јер ће опет иза решетака да те сместе.
ЈОВАНА: Јел имаш нешто газирано?
МАРИНА: Само бозу коју сама правим. То ти мало рези. Али ја не стављам овај стандардни квасац. Него имам замену за квасац коју сама правим.
ЈОВАНА: Јел има код тебе нешто да је онако регуларно? Нормално?
МАРИНА: Ракија је била нормална.
ЈОВАНА: Тачно.
НИКА: А вас две знате ту његову жену?
ЈОВАНА: Онако, помало.
МАРИНА: Мани се тога девојко. Рекла сам ти још тада, ћорава посла си се ухватила.
НИКА: А што? Шта је она боља од мене?
МАРИНА: Мацо, није она боља од тебе. Само је била прва.
ЈОВАНА: Добро, Марина, Анита је ипак нешто, како да кажем, нешто је урадила. Постигла.
МАРИНА: Мислиш није старлета као Ника?
ЈОВАНА: Добро, нисам то мислила за Нику...
МАРИНА: Не брини, Ника сматра да је то комплимент. Јел тако Ника?
НИКА: Старлета се не постаје. Старлета се рађа.
МАРИНА: Која је разлика, хајде кажи ми? То што је као била нека водитељка, ПР менаџерка?
ЈОВАНА: Добро завршила је факултет.
МАРИНА: Па какве то везе има? Она ти је политичка и бизнис старлета. Шта су разлике? Ника има доста силикона у сисама, Анита има мало мање силикона у сисама. И мало у јагодицама. Као, ставила је умерено, са стилом. Ника се скидала гола у ријалитију, Анита се скидала гола клијентима на бројним вечерама, журкама, коктелима у високом друштву.
ЈОВАНА: Дај... Претерујеш.
МАРИНА: Добро, можда није буквално спуштала хаљину да покаже сисе, али веруј ми то је некад лакше него слушати те импотентне, напаљене, шема бизнисмене и распале шкарт странце. И смејати се целу ноћ њиховим трулим форама. Водио је мене, знаш већ, на неке од тих скупова. Веруј ми пре бих ушла у тај ријалити него у то друштво. Молим лепо, пушење 200, лезбо акција 25! Бог да ме види.
НИКА: Маринкили, ти би развалила у ријалитију! Са тим твојим органским срањима. Сви би мислили да се баш добро зајебаваш. Хахахаха.
МАРИНА: Ајмо даље, Ника се сликала за трач новине и причала ко јој је сексi, а ко није од фрајера са естраде. Јел тако беше Ника?
НИКА: Тако је. Новогодишњи двоброј. Ника и прилика. Тако се звала рубрика.
МАРИНА: А Анита? Она је причала ко је по њеном мишљењу бизнисмен године. Пази молим те! Веруј ми, Анитин блуд је много гори од Никиног. Шта је ова мала могла? Ћале навијач, алкос, кева дегенерик из теле-новеле. Шта је њен грех? Што је посегла за првом и најједноставнијом приликом коју је видела испред себе? Анитин, твој, мој грех је много већи. Ми смо можда могле нешто да променимо.
ЈОВАНА: Причаш глупости. Шта смо могле да променимо? Радиле смо све како треба. Поштено.
МАРИНА: Све те исфолиране жене и сви ти несрећни мушкарци који изигравају неко високо друштво, неку моћ, неку квази интелигенцију, политичку и друштвену елиту... Гаде ми се! А Ника ми је супер! Разумеш? Она није ништа крива.
ЈОВАНА: Она теби није ништа крива?
МАРИНА: Она никоме није ништа крива. Она је исто као и ти и ја само желела неко своје место. Некога ко ће да је воли. Некога ко ће да брине о њој.
НИКА: Маринкили, причаш уместо мене као да сам Жаре. Хахахаха...
ЈОВАНА: Мацо, није ово уопште ни уместо тебе нити о

теби. Не секирај се.
Жарко излази из купатила. Стане у ћошак собе.
МАРИНА: Их сад си ме провалила! Да - ово је о мени.
ЈОВАНА: Да, о теби.
МАРИНА: Па шта ако је о мени? Мене није срамота да признам да сам била део те фарсе. Те будалаштине. Али ја сам бар схватила и напустила све то.
ЈОВАНА: А када си тачно схватила? Пре или након што се оженио?
Марина бесно звекне тањир који држи у руци о под. Жарко се јако узнемири и почне да удара нервозно руком по зиду.
ЈОВАНА: Извини.
МАРИНА: Жаре, све је у реду. Све је у реду. *(прилази му да га смири)*
ЈОВАНА: Извини Жаре. *(Ники)* Шта му је?
НИКА: *(тихо)* Има слабе живце. Много су га тукли.
МАРИНА: Узмимо сви капи. Узмимо сви капи. Узмимо сви капи.
ЈОВАНА: Где су ти капи?
МАРИНА: Ја ћу. Ја ћу.
Марина узима капи из креденца. Жаре и Ника као по команди подижу главе горе и отварају уста. Јована се нећка. Марина јој показује руком да отвори уста. Јована и даље оклева.
МАРИНА: Узми. Биће ми лакше.
Јована отвара уста и Марина јој укапава неколико капи.
МАРИНА: Сад ћу ја да скупим ово што се поломило. И имаћемо један диван породични ручак. Само још ове пљескавице од цвекле да бацим мало на ватру. Хоћете и мало кикирикија да ставим у њих?
НИКА: Јел органски?
ЈОВАНА: *(тихо)* Не постоји органски кикирики.
МАРИНА: Шта кажеш?
ЈОВАНА: Додај кикирики. Биће сигурно укусно.
НИКА: Жаре исто мисли да ће бити супер ако додаш кикирики. Жаре мисли да ће бити супер и ако додаш мало прасетине. Али ти то сигурно нећеш? А?
МАРИНА: Упалићу штапиће. Медитирајмо.

ТРЕЋА СЦЕНА
ЉУБАВ

Марина и Жарко раде јогу у дневној соби. Марина је у хеланкама и мајици на бретеле. Жарко само у кратком шортсу. Они изводе појединачне вежбе, али и заједничке у којима Жарко држи Марину и тако заједно праве занимљиве фигуре и позе.
МАРИНА: 14. март. Малена моја, не могу више да издржим да те не видим. Ништа не мирише као твоја дивна свиленкаста кожа, ништа ме не узбуђује као твој додир, када прођеш руком кроз моју косу.
Промене позу.
МАРИНА: 16. март. Малена моја, зашто ниси ту поред мене? Хоћемо се чути вечерас? Морам да ти чујем глас, требаш ми. Заувек. Само ти. 19. март. Малена, хоћемо на оно наше место? Да једемо сахер торту и да се мазимо цео дан? Данас сам решио пуно тога, причаћу ти. Све иде у добром правцу. 07. април. Не знам зашто ме толико форсираш? Знаш да радим све најбоље што могу. Компликовано је. Знаш и сама. Није ово посао па да затворимо дил за 10 минута. 11. април. Малена, фалиш ми много. Како си? Хоћемо на кафу?
Нова поза. Сада тандем.
МАРИНА: 27. април. Малена моја, не могу више да се будим без тебе. Хоћемо за празник на наше место? Фалиш ми. Стално. Стално. 03. мај. Колико сам био срећан ових дана са тобом. Твој смех, кафа ујутру, да се будимо загрљени. Волим те. 05. мај. Не могу вечерас. Имам неке проблеме овде. Фрка је. Хоћеш да се чујемо на кратко ујутру? 06. мај. Ништа од викенда. Извини. Јел ме мрзиш? Знаш колико сам то желео. Љубим те малена. Много, много. Не љутиш се?
Промене поново позу. Свако сада ради своје.
МАРИНА: 20. мај. Вечерас? Само ми? Мислио сам на тебе цео дан. Враћам се око пет са пута. Рећи ћу да је била гужва. Имамо до осам. Можда и девет. 21. Мај. Жао ми је што смо се свађали синоћ. У праву си, све сам то ја крив. Решићу некако. Само да се не свађамо. Ти си ми све. Моја љубав. Моја стена. 22. Мај. Зашто ми се не јављаш? Полудећу овако. Јави се молим те. Имам нешто баш важно да ти кажем. Молим те. Волим те. 23. Мај. Малена, молим те јави се. Нисам више свој. Мораш да ми

се јавиш. Фалиш ми. 24. Мај. Одлепио сам скроз. Губим разум. Направићу неку глупост. Јави ми се Малена. Јави ми се молим те. 25. Мај. Готов сам скроз. Не знам више где сам. Мораш да ми се јавиш. Извини што сам био на твом послу данас. Мораш да ми се јавиш. Волим те до лудила. 26. Мај. Љубави, Малена, вратила си ме у живот синоћ. Одлепио бих да се нисмо видели. Твој парфем, твоја коса, твоје груди. Обожавам те. Не желим ни дан да проведем без тебе.

У просторију улази Јована, али само стане у ћошак и посматра Марину и Жарка. Марина и Жарко прелазе у нову позу, која је више релаксирање.

МАРИНА: 03. Јун. Не, не, не разумеш малена. Није тако. Само ми треба мало времена. Хајде чућемо се вечерас да ти све објасним. Волим те. 04. Јун. Наравно да те још увек волим. Волим те највише на свету. Зашто то доводиш у питање? Малена обожавам те. 14. Јун. Јављам ти се мало касније. Извини малена. Нека је гужва и фрка. Зовем. Љубим. 16. Јун. Не избегавам те малена. Као луд сам. Не знам куд ударам. Покушавам да решим све и да наставимо даље. Али много се закомпликовало. Трудна је.

Марина се склупча као да је пуж. Жарко седне поред ње и загрли је.

МАРИНА: 07. Јул. Малена, морам да те видим данас. Морам да те видим пре него што ово урадим. Не могу без тебе. Молим те јави ми се. 07. Јул. Малена, ту сам испред твог стана, молим те пусти ме унутра. Једна твоја реч и отказујем венчање. Морам да те видим. Отвори ми молим те. 07. Јул. Молим те, имам само још пола сата. Молим те отвори. Само кажи и све је готово. Морам да знам да ли ме волиш? Малена, отвори ми. 08. Јул. Не знам како ћу без тебе. Волим те. Заувек.

ЈОВАНА: Још увек знаш све поруке напамет?

Марина и даље склупчана. Жарко се тргне. Устане и крене да се облачи.

ЈОВАНА: Добро јутро Жарко.

Жарко се само осмехне.

ЈОВАНА: Мислила сам да је то ипак некако прошло.

МАРИНА: Прошло је наравно. То је сада само једна прича. Глупа, али поучна прича. Жаре воли када му причам приче.

ЈОВАНА: Сигурна сам да је Жарку ово омиљена. Јел тако Жарко?

Жарко само окрене главу у страну. Погледа ка Марини.

МАРИНА: Не дирај Жарета. Можда је и моја омиљена.

ЈОВАНА: Поштени мушкарци оду на курве вече пре венчања. На дан венчања се напију као свиње. Или тако нешто. Не шаљу поруке својој љубавници.

МАРИНА: Ја му нисам била љубавница.

ЈОВАНА: Срела сам га пре пар месеци. Има близанце, бебе. Са неком фином младом женом.

МАРИНА: Увек је имао укуса.

ЈОВАНА: А шта се десило са Тамаром? Она је изгубила то дете због кога су се венчали?

МАРИНА: Пала је са његовог мотора у петом месецу. Развели су се наредне године. Он је затим отишао да осваја Монтеверест. Она је постала модни дизајнер у Лондону.

ЈОВАНА: Превише сам попила јуче. Боли ме глава. Јел имаш кафу?

МАРИНА: Имам само кафу од цикорије.

ЈОВАНА: Дакле немаш кафу?

МАРИНА: Хоћеш капи за главу?

ЈОВАНА: Знаш да ја не верујем у то.

МАРИНА: Ја немам кафетине и бруфене. Тако да ти је боље да почнеш да верујеш.

Напољу се чује грмљавина. Жарко се мало узнемири и као да жели да крене.

МАРИНА: Жаре, дај Јовани капи за главу. Плаве. И да јој једне жуте за расположење. Киша ће. Она не воли кишу.

Жаре одлази до кухиње и припрема капи. Доноси их Јовани у дрвеној кашики.

МАРИНА: Узми, хајде.

Јована и даље само стоји.

МАРИНА: Узми капи. Помоћи ће ти.

Јована и даље не реагује. Марина притрчи Жарку узме од њега кашику и на силу је гурне Јовани у уста. Јована покуша да је одгурне, али не успева. Жарко се у страху одмакне назад и стане у ћошак собе.

ЈОВАНА: Неће ми помоћи! *(крећу јој сузе)*

МАРИНА: Како знаш да ти неће помоћи?

ЈОВАНА: Зато што нема никакве логике да то може да ми помогне. *(плаче)*

МАРИНА: А шта уопште има логике овде и сада?

ЈОВАНА: Не знам *(горко плаче)*

Марина је загрли и покушава да је смири.

МАРИНА: Како је изгледао?
ЈОВАНА: *(покушава да престане да плаче)* Исто.
МАРИНА: Пичка једна.
ЈОВАНА: Као да је прошло 15 дана, а не 15 година.
МАРИНА: Пичкетина.
Споља се чује већ озбиљан пљусак.
ЈОВАНА: Поразговарали смо мало.
МАРИНА: И шта каже? Отварање нове винарије у Тоскани није испунило његова очекивања? Истра није више што је некад била? Њујорк је још увек центар света? Цигаре немају исти укус од кад је Кастро сишао са власти?
ЈОВАНА: Не. Ништа слично. Каже не спава уопште. Близанци плачу наизменично. Устаје по сто пута. Фина млада жена има дискус хернију па не може да их подиже. Имају грчеве.
МАРИНА: Тако млада, а већ кљакава? Можда да почне да вежба јогу?
ЈОВАНА: Онда сам дошла кући. И нисам могла да се смирим сатима.
МАРИНА: Зашто си се толико узнемирила? Зато што он не може мирно да спава?
ЈОВАНА: Не. Питао ме је како си ти и шта радиш.
Марина се тргне и оде до Жарка. Седне поред њега.
МАРИНА: Жаре, пљусак је напољу. Хоћеш да ти нађем неки кишобран?
ЈОВАНА: Ја нисам знала шта да му одговорим. Нико ме није питао за тебе годинама.
МАРИНА: Жарко, мораш да кренеш. Извини знам да је пљусак. Али мораш да кренеш.
ЈОВАНА: И само сам одговорила онако као да се сваки дан чујемо. „Добро је. Супер је. Баш јој добро иде".
МАРИНА: *(прати Жарка до врата, даје му кишобран)* Провери да ли ради.
ЈОВАНА: Ја нисам знала шта да му одговорим. Нисам знала ништа о теби. А ја сам увек знала све о теби. Знала сам о чему мислиш, зашто патиш, зашто се смејеш, које нове феноменалне идеје имаш.
Жарко рашири кишобран. Али не излази напоље. Он и Марина стоје испод кишобрана.
ЈОВАНА: Нас две смо увек биле тим. Како сам могла да дозволим да ме он пита за тебе и да ја не знам шта да кажем?
МАРИНА: Па си дошла да видиш шта радим, за случај да га поново сретнеш?
ЈОВАНА: *(осмехне се)* То је тако погрешно, разумеш. Тако глупо.
МАРИНА: Хоћеш да кажеш да си ти погрешила? Нешто си погрешно урадила?
ЈОВАНА: Наравно да сам ја погрешила.
МАРИНА: И сада си дошла да исправиш грешку. Јер, не можеш да поднесеш да си нешто у животу погрешно урадила?
ЈОВАНА: Дошла сам, јер сам желела да те видим.
МАРИНА: Дошла си, јер је теби потребно да ме видиш.
ЈОВАНА: Јел ти то смета?
МАРИНА: Жаре, нисмо покрили расад лаванде. Киша ће га уништити.
ЈОВАНА: Ако ти смета ја могу да одем.
МАРИНА: Жаре, хоћемо да истрчимо напоље да покријемо? Знам да грми. Јел смеш?
Жарко не реагује. Стоји под кишобраном. Јована прилази и стаје под кишобран.
ЈОВАНА: Могу ја да вам помогнем. Брже ћемо заједно.
Јована узима Жарка за руку.
ЈОВАНА: Не брини, биће све ОК.
МАРИНА: Добро је да није град.

ЧЕТВРТА СЦЕНА
ОЖИЉЦИ

Ноћ. Разбија се стакло на прозору. Рука отвара прозор. Улази Рајко. Изгледа као дрвосеча. Крупан, запуштен, сировина. Одлази до фрижидера и узима ракију. Нагиње из флаше. Из спаваће собе у лепршавом огртачу излази Марина. Сањива, збуњена. Одмах схвата о чему се ради.
МАРИНА: *(тихо, кроз зубе)* Колико пута сам ти рекла да не упадаш у кућу ноћу? Манијаче!
РАЈКО: Био сам у пролазу.
МАРИНА: Заболе ме где си био. *(види стакло)* И опет си разбио прозор? Да ли си ти нормалан? Које глупо питање. Наравно да ниси. Остави ту ракију.
РАЈКО: Што шап'ћеш?
МАРИНА: Шта те брига! Узми ракију и иди. Ајде, узми је слободно.
РАЈКО: Ко ти је ту? Имаш неког јебача, аааааааа?

Марина долази до врата и откључава их. Отвара врата како би Рајко изашао.
РАЈКО: Јесу Ника и Жаре ту?
МАРИНА: Кажем ти изађи.
РАЈКО: Нашла си некога па ти ја сад више нисам добар?
МАРИНА: Молим те изађи. Причаћемо неки други пут.
РАЈКО: *(викне)* Буђење!
МАРИНА: *(одустаје од покушаја да га уразуми)* Будало.
РАЈКО: *(церека се)* Буђење!
На вратима собе се појављује Јована која у руци држи масивни метални свећњак. Спремна је да удари првог на кога налети. Спази Рајка и заледи се.
ЈОВАНА: Марина јеси добро? Да зовем полицију?
МАРИНА: Све је ОК. Смири се.
ЈОВАНА: Ко је овај? Зашто је у кући? Да зовем полицију?
РАЈКО: Госпођо, док полиција дође у ову вукојебину, ја могу већ три пута да вас појебем. Ако 'оћу.
МАРИНА: Ти таман тако и можеш. Три пута за пет минута.
РАЈКО: Али ја сам домаћи. Маринин другар. Нема мјеста паници.
ЈОВАНА: Марина јел то тачно?
МАРИНА: Онако. Делимично. Спусти свећњак. Неће ти ништа.
Јована спушта свећњак и улази у собу.
МАРИНА: Јована, ово је Рајко, Рајко – Јована је моја најбоља пријатељица из младости. Најбоље године смо провеле заједно.
РАЈКО: Љубим руке најбоља пријатељице. Извини што сам те овако препао.
ЈОВАНА: Све ОК. А ви сте Рајко овде шта конкретно?
МАРИНА: Он је овде нешто. Он је свуда нешто, али нико заправо не зна шта тачно. Он је једна појава.
ЈОВАНА: А јел ви живите овде у Сведобру?
РАЈКО: Не, бога ми. *(прекрсти се)* Ја живим у шуми. Са звијерима. Нисам ваљда луд да живим са људима. Ко је још од људи добро видио?
МАРИНА: Видиш, он је и мислилац. Човек је човеку вук и тако даље. Све из тог опуса.
РАЈКО: Покушавао сам ја дуго, али не иде. Људи су зло. И онда сам одлучио да се преселим у шуму. И сад живим у шуми.
ЈОВАНА: Онако баш у шуми? Не у некој кући у шуми?
РАЈКО: Добро имам колибу једну. Али немам струју, воду доносим са извора, спавам на сламарици, једем шта уберем и уватим. И одлично ми је.
МАРИНА: Овде дође углавном по ракију.
РАЈКО: Имам ја и ракију. Печем сам. Него ми потраје негде до краја прољећа. Све што ми треба ја направим сам. И тако су све те глупарије које народ данас купује само зло са запада. Ал' све туђе нам је милије. Купуј, троши, купуј, троши, купуј, троши, пуни џепове разним тајкунима, муљаторима белосветским. Ја овако никоме не дам ништа. Ни динара. Не, вала.
МАРИНА: Зато што немаш ни цвоњка.
ЈОВАНА: Баш ништа не купујете?
РАЈКО: А што ми ти персираш? Па није да си много млађа од мене, ако си Маринина другарица из најбољих година.
ЈОВАНА: Ја то онако, не познајемо се. Из поштовања.
РАЈКО: Батали, леба ти. Марина реци де јој.
МАРИНА: Нема ту основа за поштовање.
РАЈКО: Оооо, Марина. Лајава! *(смеје се)*. Волим тај твој језик неваљали. Знаш, другарице Маринина, ја њу веома цијеним. Само код ње свраћам. Зато што је и она разумела ту подлу превару пржавог запада. Све то чиме желе да нас окупирају. Да нас удаље од наше суштине и традиције. Од наше земље, од наших обичаја, наших ливада, ријека, њива, пашњака. Марина то разумије. Добро, мало маше овим срањима, овим штапићима ал' опраштам јој то. Ваљда женско воли да нешто мирише. Мада је и тамјан леп. Баш лијепо мирише. Можда да запалиш мало тамјана уместо тих твојих штапића и свећица?
МАРИНА: Размислићу.
РАЈКО: А откуд ти, Маринина пријатељице?
ЈОВАНА: Мислим да вам... Да ти питање и није баш на месту. Нисам ја упала овде у сред ноћи. Кроз прозор.
МАРИНА: Моја пријатељица се зове Јована и дошла је код мене у посету. Нисмо се дуго виделе.
РАЈКО: А зашто се нисте дуго видјеле?
МАРИНА: Шта то тебе брига?
РАЈКО: Па занима ме. Ниси је никада помињала. Кад већ овако фино разговарамо.
ЈОВАНА: Посвађале смо се пре шест година. Био је то један глупи неспоразум.
МАРИНА: Јоле, не мораш ништа да му објашњаваш.
РАЈКО: Разумем ја то. Дешава се. Пуно је неспоразума

свуда око нас. Посебно на овим просторима. Тако лијепим, а тако проклетим.
ЈОВАНА: А и као мале смо долазиле у ову кућу. Док је још Маринина бака живела овде. Јеси и ти из ових крајева? Не бих рекла да сам те видела некад раније.
РАЈКО: А нееее. Нисам ти ја одавле. После рата сам дош'о у Србију.
ЈОВАНА: После ког рата?
РАЈКО: Оног првог. После другог сам се настанио у Београду. А када ми је фамилија страдала дошао сам овде.
Тишина.
РАЈКО: Ратовао сам у Крајини. Бранио сам кућу и огњиште. Оца и мајку су ми убили на кућном прагу.
ЈОВАНА: Жао ми је. То је заиста...
РАЈКО: *(прекине је)* Нисам стигао на вријеме. Моја јединица је упала у засједу. Пола нас је изгинуло. Док смо стигли до села усташе су побиле све који су остали. Све који нису утекли. Моји су чекали да ја дођем. Нису хтели да бјеже. Мислили су до последњег тренутка да ће стићи помоћ из Србије. Да то не може тако бити.
МАРИНА: *(Јовани)* Хоћеш ти једну манастирку?
ЈОВАНА: Сипај.
РАЈКО: Било је то већ пред сам крај рата. Ти не знаш да ће ускоро крај рата нормално. Нико не каже рат ће трајати 3 године и 3 мјесеца. 'Оћеш да се заврши, ал' се и навикнеш. Вријеме пролази, ти мораш да живиш.
ЈОВАНА: Колико дуго си био на фронту?
РАЈКО: Колико? Кол'ко је било потребно. На несрећу продали су нас све. Ђубрад. Ја се нисам борио за себе. Ја сам се борио за све Србе. За наш народ, за нашу дјецу, за нашу земљу. Али изгледа да постоје Срби. И постоје Срби. Нисмо сви исто.
МАРИНА: Па си онда одлучио да дођеш мало код ових Срба?
РАЈКО: Нисам ја ништа одлучио. Нисам више имао гдје.
МАРИНА: Рајко много воли да прича о рату. И трезан и пијан. И будан и док спава. Само о рату прича. Као да је то све јуче било.
РАЈКО: Рат и јесте јуче био. За оне којима се избрише сутра, остаје само јуче. А о чему другом да причам?
МАРИНА: Причај мало о шуми. О твојим пријатељима медведима. Откуд знам. Шта си ухватио одмах рат па рат? Као да је Јована из Норвешке па никад није чула за рат. Знамо све те приче одавно. Проживели смо их и преживели. Неко теже, неко лакше.
РАЈКО: Лајавице једна.
МАРИНА: Међеде досадни.
РАЈКО: Показаћу ја теби кад ти оде ова другарица.
ЈОВАНА: Зашто ти он прети?
МАРИНА: Ма пусти га. Зајебава. Безопасан је, кажем ти.
ЈОВАНА: А живео си и у Београду?
РАЈКО: Тамо сам живио после бомбардовања. Опет пакуј кофере и бјежи. Са женом и двоје дјеце. За време другог рата сам оборио авион агресора. Зато сам после кад су нас окупирали морао да побјегнем. Знао сам да ће ме наћи да ми се свете.
ЈОВАНА: Заиста? То тако иде?
РАЈКО: Јесте. Био сам и на телевизији. Знали су како изгледам. Снимили су ме из сателита и оних беспилотних летјелица. Дронова. Прислушкивали су ми телефон, пратили жену и дјецу. Хтели су да ме ликвидирају, јер сам им оборио авион који нико пре није успио да обори! Разумијеш? Ја сам их понизио. Није њима до авиона. Јесте то неколико милијарди долара, али они имају пара. Него сам им повриједио понос.
ЈОВАНА: Ти си значи неки херој?
РАЈКО: Нисам ја херој. Радио сам само оно што би сваки поштен Србин радио. За разлику од ових лопурда, криминалаца, муљатора који само гледа како да изда земљу и узме паре. Једини кога сам цијенио био је патријарх.
МАРИНА: *(Јовани)* Наравно, д – патријарх!
РАЈКО: Он је био светац. Пољубио сам му руку на литургији послије рата. Овог другог. Била је то његова последња литургија на светој српској земљи.
ЈОВАНА: А зашто си сада у шуми?
РАЈКО: Па одатле ваљда нико не може да ме ишћера. Нико неће у планину и у шуму.
ЈОВАНА: Осим медведа.
РАЈКО: Они су моји људи. Као и вукови. Кротим их погледом.
Јована и Марина прасну у смех.
РАЈКО: Смејте се, смејте. Сипај нам још по једну Марина.
Марина свима сипа још по једну ракију.
ЈОВАНА: Занимљив ти је овај другар.
РАЈКО: Видео сам малог Жарка да лута по шуми пре неки дан. Шта ће он тамо?

МАРИНА: Откуд ја знам.
РАЈКО: Да се не ували у какво срање?
МАРИНА: Неће.
РАЈКО: Драг ми је мали. Не бих волио да му се нешто деси. Јес' мутав, али ваљда ми је зато још и милији. Од ових што причају само Марину могу да поднесем.
ЈОВАНА: А мене?
РАЈКО: Ниси лоша. Не лапрдаш пуно. Дјелујеш ми паметно.
ЈОВАНА: А шта се десило твојој породици?
МАРИНА: Пусти...
ЈОВАНА: Рекао си...
МАРИНА: Пусти Јована...
РАЈКО: Погинули су. У саобраћајној несрећи. Турски шлепер их је покосио на путу за Београд.
ЈОВАНА: Извини. Рекао си... Па сам желела да знам. Жао ми је.
РАЈКО: Требало је да иду аутобусом. Али сам ја нашао једног пријатеља, бившег ратног колегу да их повезе. Била је ноћ, киша, пљусак. Њему нису радила добро свјетла. Шлепер их је покупио кад су стали да промени сијалице у фаровима. Рекли су после да је био пијан. Тај мој саборац. Лажу. Турци су извукли свог камионџију. Платили адвокате.
МАРИНА: Касно је.
РАЈКО: Марина, јел ја могу да преспавам овде? Мрско ми да се враћам сад.
МАРИНА: Можеш. Спаваћеш код мене у соби.
ЈОВАНА: Хоћеш да ја пређем код тебе? Рајко може у моју собу.
МАРИНА: Не, одмори се ти лепо. Може он код мене.
РАЈКО: Лаку ноћ, Маринина пријатељице.
ЈОВАНА: Лаку ноћ.

ПЕТА СЦЕНА
МАСКЕ

Марина седи сама у соби. На сред собе је поставила сточић за шминку који помало подсећа на гардеробу неке глумице. Свуда около налази се гомила гардеробе. Марина се шминка. Јована улази споља. Носи кесе пуне хране из продавнице.

ЈОВАНА: Надам се да се нећеш наљутити. Али ја сам била много гладна. Стопирала сам до апотеке и продавнице и купила пар ситница.
МАРИНА: Чуди ме да си и оволико издржала.
ЈОВАНА: Извини. Није да ми се не свиђа ово што ти куваш. Него мало чисто да се опоравим. Па можемо да наставимо онда са свим тим органик, безглутенским, веганским јелима.
МАРИНА: Наравно. Само немој та срања да стављаш близу моје хране. Стави тамо у креденац.
ЈОВАНА: Договорено. Шта то радиш? Шта ти је све ово?
МАРИНА: Спремам се за излазак.
ЈОВАНА: Јел? Где излазиш?
МАРИНА: Излазимо.
ЈОВАНА: Опа! У град?
МАРИНА: Не.
ЈОВАНА: Хоћеш за Београд да идемо?
МАРИНА: Ма јок. Дал си луда?
ЈОВАНА: Па где онда идемо?
МАРИНА: Не идемо нигде. Организоваћемо излазак овде. Вечерас. Лепо ћемо се обући и средити. Види, нашла сам све ствари који сам донела из Београда и већ 6 година их нисам носила. Срећа па ми је кућа пуна лаванде. Мољаца нема у кругу од десет километара. Да те видим? Добро, ти си се мало раскрупњала, али није ништа страшно. Сигурно ћеш моћи да станеш у нешто од овога. Ја сам тад била дебља него сад.
ЈОВАНА: Вау! Колико гардеробе имаш.
МАРИНА: Па шта ћеш кад сам куповала као луда. Први симптом очајне жене. Када се он оженио, ја добро исплакала, дошао је тренутак да спискам све што сам годинама штедела. Ево ту видиш отприлике једну Тојоту рецимо. Ову што је еко френдли.
ЈОВАНА: Види, ово би могло и данас да се носи. Само да смо мало млађе.
МАРИНА: Али тих годину дана сам изгледала тако добро! Сећаш се?
ЈОВАНА: Сећам се. Знам да си била увек дотерана, увек спремна. Али нисам имала појма да си толико пара спискала.
МАРИНА: Знаш оно што кажу да може да се изгледа добро и са мало новца ако имаш укуса.
ЈОВАНА: Да, да. То увек кењају у часописима.

МАРИНА: Е па то важи само за срећне жене. Ми остале морамо мало да инвестирамо.
ЈОВАНА: Ма даааај!
МАРИНА: Добро то не важи за тебе. Ти си увек била срећна и испуњена.
ЈОВАНА: Немој тако. Имам и ја понеку Праду у орману.
МАРИНА: Коју ти је поклонио муж за пет, десет и двадесет година брака?
Јована разгледа гардеробу.
МАРИНА: Хајде кренемо! Спремај се!
Марина почиње да се облачи.
МАРИНА: Јесења ноћ. Отворена је нова клупска сезона мада понека башта још увек ради. Вечерас смо у фазону „лудо се проводимо саме за себе, цео град је наш". Музика је супер! Текила! Па још једна тура, па још једна. Ђускамо, одлично нам је! Фрајери нас гледају. Неки су већ много млађи од нас. Под много мислим много! Они нас желе, јер свако жели добродржећу маторку бар једном у животу. Улазимо у причу са два типа. Један је сасвим пристојан. Јесте млад, али звучи паметно. Не поставља она глупа питања типа: зашто две такве девојке немају друштво вечерас? Каже ради у маркетинг агенцији. Није у вези. Каже. Забаван је, али несигуран, јер га клијенти свакодневно кастрирају. Шеста, седма тура текиле. *(Јовани)* За тебе је време да идеш кући, јер пристојне жене увек иду кући након седме туре пића и пре него што пажња коју добијају од стране мушкараца почне превише да им прија. Млади дизајнер предлаже да идемо негде даље. Његов друг такође мора да иде. Уиграно. Хоћемо код тебе? Питам га. Не, не можемо. Има цимере. Дакле живи са мамом и татом. ОК, не желим да га понижавам. Ипак ми треба бар зрно његове мушкости ноћас. Идемо код мене. Ујутру је био толико љубазан и издизајнирао ми је једну креативну поруку: „Било је супер, видимо се у граду". Није ми до садржаја. Нисам ништа више ни очекивала. Разочарао ме ниво креативности.
ЈОВАНА: А када си ово носила?
МАРИНА: Онда кад си ме испалила за Јанин рођендан.
ЈОВАНА: Теодора је имала богиње.
Марина узима од Јоване хаљину која је веома свечана и шик.
МАРИНА: Од кад смо прешли тридесету не волим да идем на рођендане. Журке су постале седељке по фенси ресторанима. Јанин муж окупља ту језиву екипу победника транзиције. Оних што су приватизовали, саветовали, отварали, затварали, вукли из фондова. Али има и ту финог света. Нису они криви што је искушење било превелико, а одолевање искушењу једноставно глупо. То су интелектуалци. Зато носим мозак са собом. Биће сигурно неких занимљивих дебата. Можда уз суши и темпуру почне и нека револуција? Можда скинемо актуелну власт? Морам бити спремна. Јана ми каже да су двојица од недавно разведена. Додуше, једног је жена оставила, јер је почело да се шушка да ће да падне. Није била спремна да му носи плуге у затвор. То једноставно није кул. Овај други наизглед није заинтересован. Знамо се. Зна да сам соло. Мисли да сам проблем у најави. Након што ми је четврти пут испричао како је управо купио чамац на коме ће да плови црноморским сливом, коначно ме пита да ли хоћу да ми покаже тај чамац. Секс у кабини је веома неудобан. На срећу, тајао је свега неколико минута. Забаве ради, питам га да ли је кабина довољно велика за две особе за ту пловидбу. Почиње да муца.
ЈОВАНА: Нисам знала да си била са њим. Па што бре Марина?
МАРИНА: Ех, што? Би шта би.
ЈОВАНА: Ових ципела се сећам.
МАРИНА: Њих сам купила специјално за дејт са Аустријанцем.
ЈОВАНА: Јао да, био је и Аустријанац.
МАРИНА: Тактика је била да не добије ништа на прва три дејта. На првом ћу изгледати као милион долара. На другом ће схватити и да сам успешна остварена жена, а не нека удавача која јури странце. На трећем ће добити наговештај онога што може да има у наступајућим годинама које ћемо провести заједно. Дивно смо се уклопили. Jugoslawische Völker haben eine Freude des Lebens zu Wien gebracht. Das Genießen, die Unterhaltung, die Entspannung. Das ist warum ich Belgrad liebe. Deswegen bin ich hier gekommen. Ich weiss, dass alles nicht so fabelhaft ist, wie es zu einem Fremden scheinen könnte, aber allerdings gibt es ein fantastisches Potenzial[1]. Био је

[1] Југословенски народи донели су Бечу ту неку радост живота. Уживање, провод, опуштеност. Зато волим и Београд. Зато сам и дошао овде. Знам да није све тако ружичасто као што изгледа једном странцу, али свакако има сјајан потенцијал.

од оних који тачно знају шта хоће. Искусан, али још увек радознао. С добрим смислом за хумор, опуштен, али никада бахат. Нисмо ни стигли до трећег састанка. Љубазно ми је рекао да сам дивна жена и да можемо увек сахер торту када дођем у Беч. Испод моје маске је избијао мој очај. Он је то, наравно, препознао. Покушала сам све да урадим како треба. Да се допаднем западу. Али ме је запад провалио.

ЈОВАНА: Како ја тада нисам видела шта ти се дешава?

МАРИНА: Свако има своје проблеме и своје муке.

ЈОВАНА: Знала сам колико ти је тешко пао крај са Давором. Мислила сам да ти је просто потребно време.

Марина облачи нову комбинацију.

МАРИНА: Ово сам носила у свом последњем изласку у Београду. Спојио нас је мој колега с посла.

ЈОВАНА: А мало сам била и љубоморна.

МАРИНА: Љубоморна? *(осмехне се)* Смешна си.

ЈОВАНА: Човек је проклет.

МАРИНА: Дечко је био сасвим на месту. Паметан, вредан, водио је сопствени посао, поштено, без муљаже. Две дуже пропале везе. Последња се завршила гадно. Отишла је без поздрава у Холандију. Тамо јој је била љубав из средњошколских дана. Питала сам колегу шта није у реду са њим? А он ми је одговорио: „а шта није у реду са тобом"? Боловали смо од исте болести. Разочарани, преварени, изневерени. Одавно бисмо одустали од свега да нам неко није усадио ту проклету идеју да не сме да се одустаје. Зашто не би смело да се одустаје? И то може да буде часно. И наравно да живот и љубав нису математика. Минус и минус не дају плус. Тако смо и ми завршили пре него што смо и почели. Таман негде пред нову годину. Е, и знаш оно што кажу да је баш безвезе кад раскинеш са неким пред нову годину? То није тачно. Проблем је само кад раскинеш са неким пред тридесетосму нову годину.

Јована држи хаљину у руци. Марина је погледа.

ЈОВАНА: А ова? Јел то?

МАРИНА: Да, са нове године у Ровињу.

ЈОВАНА: Тада си можда и најлепше изгледала икада.

МАРИНА: Можда. Било је то последњих хиљаду евра.

ЈОВАНА: Много сам глупа била. Ништа нисам видела. Ништа нисам разумела. Извини. Увек сам могла да осетим шта ти се дешава. Много смо више разговарале. Али у то време била сам тако опседнута неким својим глупостима. Заправо нису биле глупости, али ја нисам могла да се изборим.

МАРИНА: Ма дај, зар стварно мислиш да треба да ми се извињаваш сада због тога? Шест година је прошло. За мене та Марина више не постоји. Тај догађај не постоји.

ЈОВАНА: Али та Јована још увек постоји. Покушавам да је убијем. Давим је, мучим, кољем. Не помаже.

МАРИНА: А зашто желиш да је убијеш? Зашто ти толико смета? Схватам ја донекле у чему је твој проблем. То је један прилично универзалан проблем. Живот пролази. И тебе је страх. Али имаш мужа, финог мужа. Имаш децу. Кажеш да су дивна деца. Не сумњам. Ти ниси могла да одгајиш лошу децу.

ЈОВАНА: Ето видиш! Зашто ја нисам могла да одгајим лошу децу?

МАРИНА: Зато што си и мање важне ствари радила како треба. Могла бих и 26 година да те не видим и да будем потпуно сигурна да си децу одгајила да буду добри људи.

ЈОВАНА: У томе и јесте проблем!

МАРИНА: Проблем је у томе што не умеш да уживаш у ономе што имаш и што си остварила. Мој проблем је што сам увек желела да ме неко други дефинише, употпуни, одреди. А твој проблем је што те све то што те одређује као особу не задовољава.

ЈОВАНА: Зато што ме одређује на погрешан начин.

МАРИНА: Када си ме оптужила да заводим твог мужа те нове године у Ровињу, прво сам мислила да си потпуно луда.

ЈОВАНА: Знам то је било глупо. Али ја сам јако желела да се то деси. Само тако бих направила неку промену. Била ми је потребна нека олуја, нека катастрофа. Моја најбоља другарица и мој муж. Где ћеш горе? После тога мораш ваљда нешто да урадиш?

МАРИНА: Знам, знам. Пар дана касније сам схватила о чему се ради.

ЈОВАНА: Зашто си онда побегла? Ако си разумела зашто ниси прешла преко тога? Зашто нисмо једноставно наставиле даље?

МАРИНА: Али ја јесам прешла преко тога. У мом одласку ти немаш никакву улогу. Не врти се све на овом свету око тебе, знаш!

ЈОВАНА: Нисам никад ни мислила да се врти све око мене.
МАРИНА: Наравно да јеси. Увек си то мислила. Твоји проблеми на факултету, твоји проблеми на послу, твоји проблеми са мужем, твоји проблеми са децом, твоји проблеми са псом! Јел жив Лаки?
Јована одрично климне главом.
МАРИНА: Да си писала књиге о свим својим проблемима, данас би лепо живела од продаје тих књига.
ЈОВАНА: Ниси фер.
МАРИНА: Ех. Стварно? Па шта је било у Ровињу кад си већ сама то поменула? Чијим проблемима смо се бавили?
ЈОВАНА: Рекла сам ти да ми је жао због Ровиња.
МАРИНА: Ја сам пуцала по свим шавовима. Милица је дошла, иако јој је мајка била у болници, ако се сећаш. Жанко је 10. јануара отпутовао у Аустралију. Да се не врати. Срце му је прескакало и сваког дана је мислио да има неку нову болест. Прекинуо се од алкохола те ноћи. Бацку и његовој жени није успела пета, шеста, ко зна која вештачка оплодња. Али, ако их питаш данас чега се сећају са нове године у Ровињу? Шта мислиш, шта ће рећи?
ЈОВАНА: То што се нечија мука не види, не значи да је мања.
МАРИНА: У праву си. Твоју смо ипак морали да видимо. Ја моју нисам желела да приказујем, па сам једноставно отишла. Али, кажем ти, ја нисам отишла због тебе. Нити због те новогодишње лудорије. И ево видиш. Наставиле смо даље. Наставиле смо оног тренутка када си ти била спремна да наставимо.
ЈОВАНА: Ја њега не волим. Не волим га већ годинама. Толико дуго га не волим да се више не сећам ни како изгледа волети га. Или било кога другог.
МАРИНА: Зашто га онда једноставно не напустиш?
ЈОВАНА: Зашто сада да га напустим? Ако га нисам напустила пре 20, пре 10, пре 6 година? Која је сада корист од тога?
МАРИНА: А он? Да ли он тебе воли?
ЈОВАНА: Не знам. И није ми важно. Имао је ту једну аферу пре седам, осам година. Класика, фризерка. Трајало је неколико месеци. Мене је било баш брига. Надала сам се да ће отићи. У исто време био ме је страх да не оде. Не због мене. Због деце.
МАРИНА: Зашто ти ниси отишла? Ако си већ знала да креше фризерку.
ЈОВАНА: Зато што ме није повредило. А и деца су била још увек мала.
МАРИНА: Ниси ми тада ништа рекла.
ЈОВАНА: Ја сам ти завидела. У сред твог највећег пакла са Давором, ја сам гледала како се мучиш и завидела ти.
МАРИНА: Блесава си.
ЈОВАНА: Завидела сам ти што толико патиш, јер некога тако много волиш.
МАРИНА: Данас је јасно да то није била љубав. То је била болест.
ЈОВАНА: Била је љубав. Није се завршило како треба, али је била љубав. Трајало је много година. Ја никада нисам тако дуго волела некога.
МАРИНА: Није се завршило како треба. Није почело како треба. Није било како треба ни у средини. Шта је ту онда љубав? Шта је ту срећа?
ЈОВАНА: Можда баш то. Што ништа није како треба, али то јако, јако желиш и покушаваш да успе. Можда је то срећа. Ја цео живот радим само оно што треба и како треба. Заврши школу. Нађи посао. Нађи мужа. Роди децу. Гаји децу.
МАРИНА: Мало претерујеш. Није твој живот баш тако...
ЈОВАНА: Досадан? Глуп?
МАРИНА: Једноставан. Хтела сам да кажем једноставан. Мада нема ту ништа једноставно.
ЈОВАНА: Ја сам се трудила да све буде једноставно. Да живим тај срећан живот. Који сам сама створила. Знаш шта је мој највећи страх свих ових година?
МАРИНА: Не знам. Нешто око деце. Да се не разболе?
ЈОВАНА: Децу на страну. Мој највећи страх је да ће ми се десити нешто јако лепо. Нешто што ће ме толико избацити из колосека и показати ми шта је то све што би могло да ми се деси у животу. Разумеш ли колико је то сулудо? Није ме страх да ми се деси нешто ружно. Са ружним знам како да се борим. То је мој терен. Рационално посложим све коцкице, дефинишем проблем, нападнем га, растргнем га. Готово. Али шта ако ми се деси нешто неочекивано лепо? Шта ако одем на индијски океан и схватим да није море ко море. И да није само важно да се оде на море. И да ти све буде удобно и згодно.

МАРИНА: Свакако је боље него да никада не одеш на индијски океан.
ЈОВАНА: Видиш! То је твој начин живота. Пробаш, покушаваш, бориш се. Чак и то што си дошла овде у ову вукојебину нашег детињства, да будеш сама, више је него што ћу се ја икада дрзнути да урадим.
МАРИНА: Дрзнула си се да дођеш овде. И то је нешто.
ЈОВАНА: Нисам више могла да издржим. А нисам смела никоме да кажем. Ко би ме разумео осим тебе? Коме да кажем да је мој срећан живот испуњен толиком тугом?
МАРИНА: Жао ми је да то чујем. Мислила сам на тебе често. Надала сам се да се нешто променило и да си заиста срећна. Још у оно време када су од моје драге Јоване могли да се нађу само делићи, тренуци, секунде, надала сам се да ће се то променити. Да ћеш се вратити и бити она ведра, насмејана, духовита, пуна живота, идеја, лудих идеја. А опет тако смирена, јака, стена за све нас у околини.
ЈОВАНА: Нисам могла да се снађем.
МАРИНА: *(прође јој и загрли је)* Па кад нећеш да прихватиш да моје капи помажу. Било би ти много много лакше.
ЈОВАНА: *(смеје се кроз сузе)* За сада ми више помаже твоја манастирка. Ја и не пијем више код куће, да неко не би мислио да пијем, јер ми је тешко.
МАРИНА: Вероватно и не плачеш?
ЈОВАНА: Ретко. Кад сам сама и сигурна да ме нико неће видети.
МАРИНА: И сигурно још увек помажеш свима око себе?
ЈОВАНА: Свима.
МАРИНА: Осим себи.
Јована брише сузе.
МАРИНА: Није нам баш неки излазак?
ЈОВАНА: *(насмеје се)* Мени је један од бољих.
МАРИНА: Штета је да пропадне стајлинг који имамо. Направићемо журку вечерас.
ЈОВАНА: А кога ћемо позвати на журку?
МАРИНА: Како кога? Нику, Жарета, Рајка. Сасвим довољно.
ЈОВАНА: Како ћеш позвати Рајка?
МАРИНА: Јавићу првом медведу или вуку кога сретнем да га позову.

ШЕСТА СЦЕНА
СТРАХ

Соба је преуређена да личи на кафану. Постављено је три стола са столицама около. Намештај је размакнут тако да има места и за подијум за плес. Ника седи заваљена у столици и дрнда мобилни телефон.
МАРИНА: Отворићемо вече манастирком!
ЈОВАНА: Подразумева се!
НИКА: Ја и даље не разумем како ће ово да буде журка? Зашто нисмо отишли у град? У Звонцу наступа...
МАРИНА: Доста бре Ника! Доста. Нећу ти дати ракију ако наставиш да смараш.
НИКА: Немој Марина молим те! Немој Маринкили. Па како још да не пијем ништа? Која ми је то онда тек журка?
МАРИНА: Изгледа да нам момци мало касне. У шта се овај свет претворио. Три женске саме чекају на журци.
НИКА: Звала си и међеда?
МАРИНА: Звала сам га.
НИКА: Иде ми на живце.
МАРИНА: Не брини, неће те смарати.
НИКА: Мислим, јеботе, ко је он да мени нешто кења? Није ми ђале, зар не?
ЈОВАНА: А што те гњави Рајко?
НИКА: Каже да нисам права Српкиња. Да праве Српкиње рађају децу и брину о мужу, а не иду по кафанама као ја.
ЈОВАНА: Али ти немаш мужа.
НИКА: Е па он каже да треба да га нађем. Јебога, јел ми стварно треба муж да би' била права Српкиња?
ЈОВАНА: *(смеје се)* Плашим се да је тако.
МАРИНА: Дај не зезај је.
ЈОВАНА: Ево гледај Марину. Нема мужа, пали ове свећице и штапиће, ради јогу, једе здраво. Ја ту не видим ништа српско.
МАРИНА: *(кроз смех)* Будало!
НИКА: Ја би' и хтела да се удам, али кад наиђе нека добра прилика. Нећу ваљда за Жарета да се удам?
ЈОВАНА: А што не за Жарета?
НИКА: Ма даааааај! Па он ми је ко брат. Јесте да се понекад креснемо, али баш да се удам за њега? Ко се још удаје за буразера?
ЈОВАНА: Добро, мало ко се и креше са буразером. То није прихватљиво у нашој култури.

НИКА: Секс је секс. Ал' удаја је нешто друго.
МАРИНА: Видиш како Ника зна за ред.
НИКА: Уосталом, као да ме баш заболе да будем права Српкиња. Ко још данас хоће да буде из Србије? Сви хоће да су из Немачке. А нећу ни децу да имам.
ЈОВАНА: Зашто сад то?
НИКА: Коме ја да будем мајка?
ЈОВАНА: Добро, млада си још.
НИКА: Деца треба да имају нормалне родитеље. А ја ћу гарант неку будалу да нађем. Биће то добра прилика, али ће свакако бити будала. Погледај ова моја два дебила? Коме они да буду родитељи? Мени? Па ја њима могу да будем мајка. Овог пијаног довлачим кући, перем исповраћаног и упишаног од цирке. Мајци извлачим цигару из руку да се не запали кад се накључука лекова, па заспи док пуши. Дете треба да има бабу и деду. Неке фине људе. Да га науче нешто. Да се поиграју. Шта ће мени то? Да се још неко мучи? Па доста је мени било.
МАРИНА: Ниси ни прва ни последња са тужном породичном причом.
НИКА: А што ти немаш децу онда? Је ли Марина?
МАРИНА: Имам тебе и Жарка. Ника, а где је Жарко? Није ми одговорио на поруку. Јел зна да треба да дође?
НИКА: Ја га нисам видела већ два дана. Немам појма. Ни мени није одговарао на поруке.
МАРИНА: Зашто ми то не кажеш? Како не знаш где је он? Ти увек знаш где је.
НИКА: Па не знам увек. Некад он тако оде, па се не јавља. Али се врати увек.
МАРИНА: Глупости! Никада не оде на дуже од дан. Морам да га потражим. Можда је на великој стени? Или на језеру?
Марина почиње да скида своју свечану хаљину и да облачи фармерке и мајицу.
ЈОВАНА: Хоћеш да ти помогнем да га потражиш?
МАРИНА: Остани овде. Ако се појави позови ме. Видиш да на ову малу не може човек да се ослони.
Отварају се врата и улази Рајко. Рајко се мало дотерао за журку. Обукао је чисту војну кошуљу са подврнутим рукавима. Мало је уредио косу. Није чупав.
РАЈКО: Јел слободно домаћице?
МАРИНА: Рајко, хајде са мном. Жаре се није јављао већ два дана. Морамо да га потражимо. Ти га ниси видео?
РАЈКО: Нисам. Још од прије четири, пет дана. Ал' ја га не виђам често.
МАРИНА: Хајде! Крећемо.
Марина и Рајко излазе из куће. Ника користи прилику да сипа себи још ракије.
ЈОВАНА: Зашто је таква фрка? Жарко се не сналази по околини?
НИКА: Ма откуд знам! Наравно да се сналази. Он је одрастао овде. Зна сваки жбун и дрво. Он практично није ни изашао из ове вукојебине никада у животу. Кад год се нешто посвађамо он мало побегне. Па се врати. Мислим, посвађамо! Колико можеш да се посвађаш са неким ко је мутав?
ЈОВАНА: Јесте се ових дана свађали?
НИКА: Па мало.
ЈОВАНА: Колико мало?
НИКА: Јебога шта знам. Мало, а и мало више.
ЈОВАНА: Око чега?
НИКА: Не могу више да живим овде. Млада сам, хоћу још нешто да видим, да пробам.
ЈОВАНА: Па што не идеш?
НИКА: Немам кинту.
ЈОВАНА: Јеси први пут кад си одлазила имала кинту?
НИКА: Нисам. Али видиш како се завршило.
ЈОВАНА: Ниси имала среће. Можда сад буде боље. Новац не значи много.
НИКА: Не значи теби кад га имаш. Ја немам ни за карту до Београда. А у Београд и онако не смем да идем. О Бечу, Минхену, Франкфурту не могу ни да размишљам. Како тамо да стигнем?
ЈОВАНА: Делујеш ми као сналажљива девојка.
НИКА: Не могу сама! Не могу сама све. Треба ми неко. Макар и да ћути поред мене.
ЈОВАНА: А Жаре неће да иде?
НИКА: Неће. Њему је у Сведобру лепо. Марина је крива за све. Залудела га је. Долази стално да пије њене капи, да пале штапиће, раде јогу. Полудео је за тим глупостима. Марина је једна вештица знаш!
ЈОВАНА: *(насмеје се)* Мислиш?
НИКА: Чак је и оног међеда из шуме омађијала. И он стално долази.
ЈОВАНА: Није Марина вештица. Али је имала увек ту моћ да привуче људе себи. Кад смо биле младе, нисам

се одвајала од ње. Била ми је најбоља другарица, водич кроз живот, најбоља забава, раме за плакање. Добра је Марина. Не знам да ли је овде срећна, али се надам да је пронашла мало мира.
НИКА: Она често плаче. Мисли да то нико не зна, али ја јој препознам по очима. То је ваљда због те велике несрећне љубави коју је имала. Јеси имала ти неку велику љубав?
ЈОВАНА: *(збуни се)* Шта значи велика љубав?
НИКА: Па ваљда знаш. Нећу ја да ти објашњавам.
ЈОВАНА: Мислиш на мушкарца? Деца су увек највећа љубав...
НИКА: Мужа не волиш више?
ЈОВАНА: Откуд ти то?
НИКА: Већ недељу дана си овде, а он није дошао да те потражи. Значи да га не волиш више. Иначе би му рекла да дође. Или би био љубоморан што си овде сама, па би дошао.
ЈОВАНА: Он ради.
НИКА: Па?
ЈОВАНА: Не може да дође.
НИКА: Ти и не желиш да он дође. Разумем ја. Не брини.
Тишина.
НИКА: А шта желиш?
ЈОВАНА: Изненадићеш се. Исто што и ти.
НИКА: Па ти то можеш и да имаш. Имаш кинту. Шта волиш да радиш?
ЈОВАНА: Волим да певам.
НИКА: Па певај! Зашто не будеш певачица? Данас и маторке могу да прођу. Тако су ми рекли.
ЈОВАНА: Волим да седим на обали мора и ћутим.
НИКА: Шта има да ћутиш? Ја тебе уопште не разумем. Тако и Жарко. Ја знам да он може да говори. Само неће. Можда би му лакше било да прича на неком другом језику. Можда да прича са неким другим људима.
ЈОВАНА: Волим да упознајем нове људе. А ево ти си прва коју сам упознала после много, много времена.
НИКА: Ти можеш све, а не радиш ништа. Да сам ја на твом месту, сигурно не би' седела овде и кукала.
ЈОВАНА: Да сам ја на твом месту одавно бих збрисала.
НИКА: Туђе слађе и лакше.
ЈОВАНА: Страх ме је.
НИКА: И мене.
ЈОВАНА: Страх ме је да ако пробам оно што желим и ако то не буде онако како сам замишљала, да она више нећу имати шта да желим.
НИКА: Како си ти чудна.
ЈОВАНА: Овако могу да мислим да је то што заиста желим тамо негде и да ме чека. А да ћу ја кад тад доћи. Само да завршим још једну сезону на послу и да деца крену на факултет. Или да се бар једно осамостали.
НИКА: И Марина тако нешто стално филозофира. Ваљда ви маторци тако волите. Ја кад видим цвет - уберем га. Ако ми неко стане колима да ме повезе - ја уђем. Ако ми је досадно, одем. Ако видим ракију, попијем је. Тако ћу и у Немачку да одем. Пази шта ти кажем.
ЈОВАНА: Могу ја да ти помогнем.
НИКА: Стварно? Како?
ЈОВАНА: Радим у туризму. Имам доста контаката у Немачкој. Могу смештај бесплатан да ти нађем. И превоз. Дугују ми многи.
НИКА: *(грли Јовану)* О хвала ти, хвала ти. Ма јел могуће да се ово дешава?
ЈОВАНА: Немој ништа да кажеш Марини, молим те. За сада.
НИКА: Нећу, не брини. Много ти хвала. Много, много.
Тишина. Јована гледа кроз прозор.
НИКА: Ти сигурно идеш на разна прелепа места. Зар не можеш кад год хоћеш да одеш на неку обалу мора? Па ако ти се ћути, ти ћути тамо.
ЈОВАНА: Ретко путујем. Данас све можеш преко интернета. Не мораш ни да изађеш из канцеларије.
НИКА: Заиста си чудна. Али си добра. Хвала ти. Царица си.
ЈОВАНА: *(осмехне се)* Дуго ми то нико није рекао.
НИКА: Стварно јеси.
ЈОВАНА: Сипај нам.

СЕДМА СЦЕНА
РАНЕ

Марина и Ника су закуњале за столом и у фотељи. Уз тресак врата и буку улазе Рајко и Марина који носе Жарка. Жарко је свестан, али је крвав по лицу и изубијан. Не може сам да стоји. Јована се тргне. Ника исто.

МАРИНА: Дајте му воде!
Смештају га у фотељу на љуљање.
МАРИНА: И дај ми уље оригана. Ника! Пожури!
ЈОВАНА: *(доноси воду)* Шта се десило?
РАЈКО: Шта? Шта? Оно што сам и мислио.
МАРИНА: Узми воде. Биће све ОК.
Жарко с муком узима мало воде. Боли га вилица. Тешко гута.
МАРИНА: Ника, где је то уље?
НИКА: Тражим, тражим! Не знам које је од оригана. Имаш триста уља.
Марина скочи и одгурне је. Сама пронађе уље и газу.
МАРИНА: Уље оригана је природни антисептик и антибиотик. Помоћи ће ти.
ЈОВАНА: Купила сам ја бруфен. Онај од 800.
МАРИНА: Нема потребе.
ЈОВАНА: Марина, не зајебавај. Дечко изгледа као да га је ауто прегазио. Да уме да говори сигурна сам да би рекао да жели лек.
МАРИНА: Жарко климај главом. Јел ме чујеш!
РАЈКО: Проклетници! Свуда су. Човек више нема куд да оде. Нема ђе да се сакрије!
МАРИНА: Хоћеш лек да попијеш?
Жарко не реагује. Гледа наизменично Марину и Јовану.
ЈОВАНА: Ја мислим да би требало и хитну помоћ да позовемо.
РАЈКО: Не може. Биће му добро.
ЈОВАНА: Људи, немојте да се глупирамо. Мора лекар да га погледа.
МАРИНА: Тишина! Не зовемо никога док не схватимо шта се догодило.
ЈОВАНА: Где сте га нашли?
МАРИНА: У шуми. Лежао је онесвешћен. На срећу није било далеко од Рајкове колибе.
РАЈКО: Овом земљом владају лопови, мафијаши, робијаши! Ђубрад!
МАРИНА: Дај му тај лек. Хоћеш лек Жарко?
Жарко и даље збуњено гледа у Марину. Затим климне главом. Направи болну гримасу.
Јована проналази своју торбу и даје му лек.
РАЈКО: Бјежи, бјежи, бјежи... Гдје више да утекнемо? Гдје да се сакријемо?
Ника се ућутала у ћошку собе. Не учествује. Марина узима чинију са водом и газу. Чисти нежно Жарку крв са лица.
ЈОВАНА: Добро да ли знате шта му се догодило?
МАРИНА: Очигледно је да га је неко мучки претукао. Детаље не знам. Пошто Жарко не говори.
ЈОВАНА: Да га није напала нека звер?
РАЈКО: Звијер него шта! Људи су највеће звијери.
МАРИНА: Мислим да није. Жарко да ли те је напала нека животиња?
Жарко одрично клима главом.
МАРИНА: Дакле човек? ОК боли те кад помераш главу унапред. Не мораш то да радиш. Само врти у страну за не. Ако не помераш то је онда да. Договорено? Не померај. Да ли те негде јако боли? Онако да не можеш да издржиш?
Жарко клима одрично.
МАРИНА: Добро је. Надам се да није ништа сломљено. Узми још воде. Колико дуго си лежао тамо? Покажи прстима. Два, три, пет сати?
Жарко слегне раменима. Показује да не зна.
РАЈКО: Није дуго. Ја сам пролазио тим тереном. Видео бих га да од јутрос лежи тамо.
МАРИНА: Да ли си јутрос отишао у шуму?
Жарко клима одрично.
МАРИНА: Да ли си поподне отишао у шуму?
Жарко поново клима одрично.
МАРИНА: Да ли си синоћ отишао у шуму?
Жарко не мрда.
МАРИНА: Значи од синоћ си тамо. Рајко, кажеш ишао си тим тереном, а ?
РАЈКО: Иш'о сам. Ловио зечеве.
МАРИНА: Ника, зашто је отишао у шуму?
НИКА: *(изненађено)* Откуд ја знам.
ЈОВАНА: Марина смири се мало. Биће све у реду са дечком.
МАРИНА: Ника, јесте се свађали?
НИКА: Марина, знаш да се ми стално свађамо. Ја се свађам сама са собом пошто се он не свађа. Знаш колико је то напорно, кад се свађаш сам са собом?
МАРИНА: Око чега сте се свађали?
НИКА: Око кинте.
МАРИНА: Које кинте?
НИКА: Оне које нема.

РАЈКО: Сви се свађају око новаца! Чељадету никад доста. Паре су уништиле толике фамилије. Зато их ја и не користим. Не требају ми. Ђавоља работа.
НИКА: Жарко је мислио да не треба да прихвати тај посао. Ја сам мислила да треба.
МАРИНА: Који посао?
Жарко се тргне и покуша да устане да крене према Ники, али се сруши назад од болова.
МАРИНА: Који посао?
НИКА: Па да води те људе...
РАЈКО: Кријумчаре? Наркомане?
ЈОВАНА: Можда и полицију да зовемо?
Марина креће да претреса Жарка. Он се опире, али му она узима мобилни телефон из џепа. Почиње да чита поруке.
МАРИНА: Непознат број, непознат број, порука... Водио си ове што шверцују дрогу кроз шуму?
Жарко са стрепњом гледа у Марину.
МАРИНА: Зашто си то радио?
РАЈКО: Побићу их све кад их видим следећи пут! Реци ми ко су да их нађем сад одмах!
МАРИНА: Узми капи Рајко.
ЈОВАНА: Остави дечка на миру. Желео је да помогне Ники.
МАРИНА: Јел то тачно?
НИКА: Нисам ја ништа крива. Тај тип нас је нашао у кафани. Питао је да ли је тачно да мутави зна све тајне пролазе ка граници. Он је нас питао.
МАРИНА: А ти си наравно рекла да зна? И узела паре?
НИКА: Нисам узела паре. Рекли су да ће платити кад их спроведе.
МАРИНА: Колико си само глупа!
ЈОВАНА: Престани Марина.
МАРИНА: Не мешај се Јована. Ово се тебе не тиче. Ово су...
ЈОВАНА: Шта?
МАРИНА: Наше ствари.
ЈОВАНА: Боље помози дечку да пређе на кревет него што изиграваш иследника.
МАРИНА: Ника извини што сам ти рекла да си глупа. Али то што си урадила је једноставно глупо! И опасно. Погледај шта се десило. Могло је да буде још горе.
НИКА: Нисам желела, нисам то мислила. Само сам хтела да одемо.
МАРИНА: Где да одете?
НИКА: Било где. У Беч, у Минхен. Време је да одемо.
РАЈКО: Као да вас тамо чека мед и млијеко. Еееееееее…Проклети запад.
МАРИНА: Али Жарко неће да иде! Јел тако Жарко?
Жарко збуњено гледа у Марину не зна како да се понаша.
МАРИНА: Видиш да не мрда главу. То значи да. Значи да се слаже са мном и да не жели да оде.
ЈОВАНА: Хахахаха.... Невероватна си! Жарко да ли желиш да останеш овде, а Ника да иде?
Жарко мрда главу и показује не.
НИКА: У Минхену има и тај неки доктор. Можда би му помогао да проговори.
Марина почиње да љуља нежно столицу у којој седи Жарко.
МАРИНА: Откуд теби то?
НИКА: Гледала сам на телевизији. Био је тај један ријалити где је један доктор чинио разна чуда. Кљакави су ходали, слепи прогледали, болесни оздравили...
МАРИНА: Ооооо Ника моја драга. Драга, драга девојко.
РАЈКО: То може само под Острогом. Нифе друго.
МАРИНА: Драга, драга Ника... Знам да ниси мислила лоше. Али тренутно, тренутно не могу да те гледам овде.
НИКА: Зашто Маринкили? Што тако?
МАРИНА: Рајко, испрати је до куће.
НИКА: Немој Маринкили. Немој молим те. Желим да останем.
МАРИНА: Испрати је Рајко. Ноћ је. Опасно је.
РАЈКО: Хајде Ника. Полази.
НИКА: А хоћу моћи да дођем поново?
МАРИНА: Не знам, видећемо.
НИКА: Молим те Марина. Знам да сам погрешила. Нећу више никад. Кунем ти се.
МАРИНА: Иди сад кући. Одмори се.
Рајко и Ника излазе. Марина љуља и даље Жарка у столици.
ЈОВАНА: Сурова си. Тешко јој је.
МАРИНА: Знам. Али мора да схвати.
ЈОВАНА: Хоћеш да пребацимо Жарета на кревет?
МАРИНА: Нека га овде.
ЈОВАНА: Требало би да скинем ову хаљину. Изгледам као будала.
МАРИНА: Нека, лепо ти стоји. Жао ми је што је пропало вече.

ЈОВАНА: Важно је да је сад све у реду. Биће у реду.
МАРИНА: Сад бих га спремала за школу.
ЈОВАНА: *(збуњено)* Кога?
МАРИНА: Сигурна сам да би био дечак.
Јована збуњено гледа. Скида полако хаљину.
МАРИНА: Имао би шест ипо година, али би био паметан и напредан. Могао би већ да крене у школу. Знао би сва слова и да сабира и одузима до двадесет. Запиткивао би ме разна питања, све би га занимало. Сигурно би био радознао. Обожавао би да долази овде на брдо. Да се игра са животињама, да шетамо шумом. Да радимо те неке обичне ствари. Ситнице. Глупости. Разне дечачке несташлуке. Ја бих то све са осмехом прихватала. И ништа ме не би нервирало. Увече бисмо цртали нешто. Певали песме. Можда би учио да свира неки инструмент. Не знам да ли би имао слуха. Али нема ни везе. Урлали бисмо заједно. *(осмехне се)* Онда бих га ушушкала. Испричала причу. И растерала ружне снове да може лепо да спава и сања о свом срећном животу. Шшшшшш. Спавај! Спавај! Биће све у реду.
Јована приђе Марини и загрли је. Марина и даље љуља столицу лагано.
ЈОВАНА: Нисам никада ни помислила...
МАРИНА: Ја помислим сваког дана.
ЈОВАНА: Јел Давор знао?
Марина негативно одмахне главом.
ЈОВАНА: Зашто му ниси рекла? Можда би било другачије.
МАРИНА: Зато што сам желела да воли мене. Себична будала.

ОСМА СЦЕНА
ДЕМОНИ

Ноћ. Јована је сама у дневној соби, која је поново у нормалном размештају. Кроз још увек разбијени прозор појављује се рука и отвара врата. Јована се пресече, али брзо схвати да је то Рајко.
ЈОВАНА: Лудаку луди! Зашто опет упадаш тако?
РАЈКО: Навика. Извини.
ЈОВАНА: Могао би мало да промениш навике. Умало срчку да доживим. У сред ноћи у овој вукојебини. После свих ових чуда која су нам се десила.
РАЈКО: А јел ти планираш да останеш да живиш овдје са Марином?
ЈОВАНА: Откуд сад то питање?
РАЈКО: Па ако ја треба да мењам своје навике због тебе.
ЈОВАНА: Мислим да ни Марини баш не прија кад тако упадаш.
РАЈКО: Што, јел се жалила?
ЈОВАНА: *(збуњено)* Па јесте... Није директно...
РАЈКО: Мени се није жалила. Гдје је она?
ЈОВАНА: Спава. Потпуно је исцрпљена. И физички и емотивно.
РАЈКО: А ти?
ЈОВАНА: Је не могу да заспим. Често ме муче несанице. И у кућне мало спавам.
РАЈКО: Па си решила да нађеш неке капи да ти помогну?
ЈОВАНА: Ах ма не... Ја само овако разгледам. Марина има толико тих глупости.
РАЈКО: Ја, богами, не мислим да су глупости. Мени увијек помогну.
ЈОВАНА: Ако верујеш у то, онда понекад и помогне.
РАЈКО: Ја Марини вјерујем.
ЈОВАНА: Доста сам размишљала о теби.
РАЈКО: Јел?
ЈОВАНА: Да. Потресла ме је твоја прича. Сви ми имамо неке проблеме и неке животне приче. Муке, жеље, страхове, надања. Али када чујем причу попут твоје као да ме неко удари по глави. Некако све ти постане смешно. Небитно. Није ни чудо да си се повукао у шуму. Како преживети све то и остати међу људима, кад су ти људи нанели толико зла и бола.
Рајко је само посматра.
ЈОВАНА: Тупим мало, знам. Извини, мало сам нервозна. Ваљда од неспавања.
Рајко отвара фрижидер и сипа им манастирку. Јована ексира прву чашу. Он јој доспе још.
ЈОВАНА: Дошла сам овде да се одморим. Да нађем неки мир. Дуго ме већ мучи то са Марином. Ипак смо ми јако блиске. Али некако мира нема.
РАЈКО: Није лако наћи мир. Вјерујеш ли ти у Бога?
ЈОВАНА: Не. Венчала сам се у цркви, тако је ред. Постим пост. Али не могу рећи да баш верујем.
РАЈКО: Можда није требало да дођеш овде код нас. Можда је требало да одеш у манастир.
Јована се усиљено насмеје.

РАЈКО: Дјелујеш ми као жена на мјесту. Ако ти не можеш да нађеш мир ко онда може? Можда би ти мјесто као што је манастир помогло. Светицама је мјесто у манастиру.
ЈОВАНА: Нисам ја никаква светица.
РАЈКО: Трудиш се да будеш.
ЈОВАНА: То није тачно. Шта ти уопште знаш о мени?
РАЈКО: Не знам много, то је истина. Марина те никада није споменула. Али видио сам ових дана тај твој поглед. Видио сам како посматраш нас грешне. Нас што смо направили лоше изборе, нас што нисмо ни имали много избора, нас који смо побјегли, јер нисмо могли да се изборимо.
ЈОВАНА: Није истина. Не знам уопште на шта мислиш.
РАЈКО: Наравно да не знаш. Такви као ти то не раде намерно. То није са предумишљајем. То је просто дио тебе. Ниси ни свјесна да то радиш, али је ту. Из угла твог срећеног живота његованог са много труда и одговорности ми смо само неке случајне појаве које су ту да те подсјете да иако ти је понекад тако тешко у тој твојој бијелој, његованој кожи – заправо ти и није тако лоше.
ЈОВАНА: Такви као ја? Светица? Бела негована кожа? Какве глупости.
Јована одлази у други крај собе. Покушава да прекине разговор са Рајкоом.
РАЈКО: Можда су глупости. Можда ја појма немам. Јер ја сам само један међед из шуме. Али ти дрхтиш. Први пут те видим тако узбуђену. Стално си тако смирена, одговорна. Знаш шта треба да урадиш. Знаш шта је исправно да се уради. За ових недељу дана ниси се ни једном узбудила.
ЈОВАНА: *(шапуће, али напреже се, јер жели да виче)* Престани! Престани!
РАЈКО: Ето видиш!
ЈОВАНА: Био си ми симпатичан овде са свим тим твојим глупостима. Краљ шуме, српски Тарзан, наивни филозоф. Али заправо видим да си ти само једно заједљиво, дрско... *(суздржава се)*
РАЈКО: Реци слободно.
ЈОВАНА: Дрско... Дрска..
РАЈКО: Кажи... Ђубре? Џукела?
ЈОВАНА: Не желим да те вређам.
РАЈКО: Зашто?
ЈОВАНА: Вероватно си већ пијан и желиш неку глупу свађу. Јасно ми је да ти ја сметам овде.
РАЈКО: Напротив. Баш ми прија што си ту.
ЈОВАНА: Мени више не прија што си ти ту. Јел можеш молим те да одеш?
РАЈКО: Могу. Ако стварно то желиш.
ЈОВАНА: Желим.
Рајко сипа себи још једну ракију. Ексира. Затим креће ка вратима.
ЈОВАНА: Ја нисам светица.
Рајко се заустави.
ЈОВАНА: Ја нисам светица.
Рајко јој прилази.
ЈОВАНА: Нисам. Нисам светица.
Рајко јој прилази с леђа и обгрли је једном руком око груди, а другу руку јој стави међу ноге. Јована се тргне, на тренутак као да жели да побегне, али се предомисли.
ЈОВАНА: Ја нисам светица.
Рајко јој стиска међуножје. Јована почиње да ужива у томе.
ЈОВАНА: Ја нисам светица.
Окреће се према Рајку. Почињу да се љубе. Она му откопчава кошуљу и љуби га по грудима, халапљиво, као у неком трансу. Рајко је довлачи до стола и скида јој гаћице и имају кратак и груб секс.
РАЈКО: Јел ти сада боље? Сада кад си грешница?
Јована ћути.
РАЈКО: То си хтела зар не? Да згријешиш? Да направиш неко срање? Неку пиздарију?
ЈОВАНА: Не.
РАЈКО: Ето ја сам ти помогао. Да не кажеш после да те нисам лијепо прихватио. Маринина другарице.
ЈОВАНА: Ђубре једно.
РАЈКО: Сад више не мораш у манастир. Можеш са нама обичним биједницима да се ваљаш у блату. Можеш слободно да наставиш да посрћеш. Само је први пут тешко и мучно. Али и слатко. Послије иде све лакше. Али узбуђење и задовољство је мање. Ја рецимо у овој пиздарији коју смо направили не осјећам готово никакво задовољство. Мило ми је да сам ти помогао. И то је све.
ЈОВАНА: Марина не сме да зна за ово. Јел ти јасно?
РАЈКО: Зашто? Марина ће бити срећна, ако си ти срећна.
ЈОВАНА: О каквој срећи причаш? Зашто мислиш да сам

сада срећна?
РАЈКО: Зато што дрхтиш. Зато што те је страх. Зато што би волеела да се ова ноћ никада није ни десила. Зато што имаш разлог да се кајеш. Кајеш се због онога што си урадила. А не због онога што ниси урадила.
ЈОВАНА: Кајем се што сам дошла овде. Молим те не говори ништа Марини. Молим те.
РАЈКО: Не понижавај се. Не приличи ти.
ЈОВАНА: Обећај ми да нећеш рећи Марини!
РАЈКО: Не секирај се, она је навикла на моја срања.
ЈОВАНА: Али није навикла на моје!
РАЈКО: Одмори мало. Скоро да је свануло.
ЈОВАНА: Иди брзо. Одлази!
Рајко се закопчава и креће напоље.
РАЈКО: Видимо се сутра?
ЈОВАНА: Не желим више никад да те видим. Одлази!
РАЈКО: Добро јутро. Довиђења.
Рајко излази. Јована скамењена стоји и не зна шта да ради. Узима поново Маринине капи и нагиње из једне бочице. Затим узима миришљаве штапиће и пали неколико комада.

ДЕВЕТА СЦЕНА
РАСТАНАК

Јованина торба је спакована на сред собе. Јована пуши за столом. Марина спрема доручак.
ЈОВАНА: Не знам ни зашто сам престајала да пушим. Увек сам волела да пушим. Како су одвратне ове цигарете. Од кад ти стоје ту?
МАРИНА: Ко зна. Пар година.
ЈОВАНА: Купићу нове на аутобуској станици. Звала сам оног таксисту што ме довезао. Спаковала сам све.
МАРИНА: Тако брзо је прошло. Сигурно не желиш још који дан да останеш?
ЈОВАНА: Не могу, морам назад. Деца се враћају са летовања. А не смем ни да мислим какав је свињац у кући после седам дана. Ово је најдуже што нисам била код куће у последњих двадесет година.
МАРИНА: Волела бих да се није десила ова глупост са Жарком. Ниси могла да осетиш тај мир и спокој који овде влада.
ЈОВАНА: Одлазим мирнија и спокојнија знајући коначно да си ти добро. И да си срећна.
МАРИНА: Ех срећна... Не претеруј. Нисам несрећна.
ЈОВАНА: Марина, како ћемо даље? Хоћемо се дружити? Хоћемо се виђати? Хоћеш ти икада више доћи у Београд?
МАРИНА: *(насмеје се)* То не знам да ти кажем. Стварно немам одговоре на та питања. Али можеш да рачунаш да сам ту за тебе кад год ти затребам. Ако ти треба предах, неко да те саслуша, да пустиш сузу... Ако се зажелиш мојих капи или моје манастирке. Ту сам. Капи сам ти и спаковала да понесеш. Требаће ти сигурно.
ЈОВАНА: *(насмеје се)* Хвала ти. Добре су ти капи.
МАРИНА: Мени се не долази у град. Нема тамо више ништа што би мене занимало. Било је лепо сетити се заједно са тобом разних дивних и грозних тренутака. Али ја то више не могу.
ЈОВАНА: Разумем.
МАРИНА: Знам да ти ово све делује чудно, али ја имам Нику, имам Жарета.
ЈОВАНА: Слушај... Марина... Морам да ти кажем...
МАРИНА: Знам, знам. Не секирај се ништа. Лајави медвед ми се већ похвалио.
ЈОВАНА: Молим? Шта ти се похвалио?
МАРИНА: Знам све. Не брини. Он је једна лајава будала. И мене је тако навукао на своју тужну причу. После сам сазнала да ништа од тога није тачно.
ЈОВАНА: Тако је. Није тачно то што ти је рекао. Мислим, тачно је, али није баш све као што...
МАРИНА: *(прекине је)* Његове родитеље нису убиле Усташе, кад је његова јединица била ухваћена у замку. Умрли су у избегличком центру 10 година касније у тешкој беди. Није никада успео да заради довољно да им обезбеди било какву кућу. Ратовао је мимо рата. Урлао против свега и свакога. Нису чак могли ни да оду да посете своју кућу из које су побегли. А жена... Жена му је побегла у Америку. Лепа, прелепа. И млада. Видела сам слику. Било јој је доста њега пијаног, његовог курвања, лењости, бахатости, брбљања, срања... Одвела је и децу. Тамо се удала за неког Јевреја, адвоката. Међед неће више никада прићи деци, осим ако они то не пожеле кад одрасту. Његова религија се своди на то да се прекрсти када пролази поред цркве и да сматра да има

посебну везу са благоупокојеним патријархом. Мрзи зли запад, јер тамо никада није ни био. Воли животиње, јер су људи зло. Али воли и људе. Ја то знам. Срце му је право. Све остало му је погрешно.

ЈОВАНА: Али то је потпуно болесно! Да измишља такве приче!

МАРИНА: То сам и ја помислила кад сам схватила све. Али не оптерећуј се. То није твоја брига. Није више ни моја. Он ме више не занима. Би шта би. Опусти се.

Јована устаје и одлази у други крај собе. Тешко јој је да се избори са изношењем свих ових информација.

ЈОВАНА: Марина, осећам се грозно...

МАРИНА: Нема потребе драга. Стварно нема потребе.

ЈОВАНА: Али ја заправо нисам то хтела да ти кажем.

У кућу улазе Ника и Жарко. Жарко има ранац на леђима. Ника такође делује да се спрема за пут.

МАРИНА: Дошли и они да се поздраве. Хајде упадајте. Јоле нам се спаковала. Креће...

НИКА: *(после краћег оклевања)* Маринкили, и ми идемо.

МАРИНА: Где? До станице? Хајде, не правите сад ту патетику. Доћи ће она још који пут у посету.

НИКА: Не. Идемо са њом у Београд. А онда у Минхен.

МАРИНА: Не зезај Ника. Какав Минхен?

НИКА: Идемо. Јована ће нам помоћи.

Марина погледа зачуђено у Јовану.

ЈОВАНА: То сам хтела да ти кажем.

МАРИНА: Жаре, спусти ранац. То нема никаквог смисла.

НИКА: Жарко каже да има. И да треба да идемо. Да ће нам тамо бити много боље.

МАРИНА: Ника, причали смо сто пута. Вама је најбоље овде. Немате школу, никакво искуство...

НИКА: Жарко каже да је вешт и да може свашта да ради. Да ћемо се снаћи. Ја ћу се смирити, обећавам.

МАРИНА: Ника, то не долази у обзир! Јована, шта си ово направила?

ЈОВАНА: Могу да им помогнем. Знаш да могу.

МАРИНА: А ко ти је тражио помоћ? Ко? Ја се не сећам да сам те питала било шта? Докле више то твоје умишљање да је свима потребна твоја помоћ?

ЈОВАНА: Млади су. Имају шансу. Пусти их.

МАРИНА: Жарко, спусти ранац. Кажем ти, то је глупост! Имамо прозор данас да поправимо, нови пластеник за лаванду да се прави. Знаш колико посла има?

НИКА: Такси нам стиже.

МАРИНА: Имамо и фарбање ограде да завршимо. Јогу нисмо радили већ данима, разумеш? Спусти ранац Жарко.

Жарко спушта ранац на земљу.

НИКА: Жаре!

Жарко стави Ники прст на уста да је утиша. Прође Марини и загрли је чврсто. Падне на колена и држи је обгрљену око струка. Марина почиње да плаче. Затим се Марина мало прибере и престаје да јеца. Такси почиње да труби испред куће. Јована узима своју торбу и креће ка вратима. Жарко пушта Марину и узима поново свој ранац. Јована и Ника излазе.

ЈОВАНА: Звађу те. Хоћеш бити ОК?

НИКА: Маринкили најбоља си. Знаш да те много волим.

ЈОВАНА: Звађу те.

МАРИНА: Чекај!

Сви се зауставе на вратима. Марина одлази до свог креденца. Узима неколико бочица и доноси их Жарку и Ники.

МАРИНА: Капи, да вам се нађу. Ове су са жалфијом. Да не заборавите...

Ника загрли и пољуби Марину. Сво троје изађу. Марина остане сама у кући. Одлази у ћошак собе. Чује се ауто који одлази низ пут. Зајеца још једном тихо. Онда се сабере узме неколико миришљавих штапића и запали их. Простре по поду своју подлогу за јогу и седне на њу. Прави почетну јога позу.

Мрак

КРАЈ

Милош М. Радовић

ДРАМА У ШУМИ

О Стевану Вранешу не знамо много. Оно што знамо јесте да је дипломирао драматургију 2002. године и да се од тада бави послом који с драматургијом и писањем за филм, позориште или радио, нема директне везе. Како је сам у краткој аутобиографској нотици изјавио " последњих петнаест година бавио се идејама и људима, рекламама, издавао магазине, развијао дигиталне медијске пројекте и радио у неколико великих мултинационалних корпорација. .. Драма „Сведобро" је његова повратничка и покајничка драма, Настала као тест и потреба за суочавањем са сопственим демонима и талентом за писање који можда више не постоји. Написана у тренуцима отетим од посла и породице, у Опатији, на Палићу и у Рафаиловићима ."

О каквом је тесту овде реч? Драматург Стеван Вранеш је написао драму са пет лица под насловом *Сведобро*. Од тих пет карактера, три су женска. Од три женска лика, два су вршњакиње, жене у зрелим годинама, у годинама када смо склони да правимо билансе и сводимо рачуне сами са собом. То су увек и свуда најбоље године нашег живота. И свака генерација има своје. Једнима су их појели скакавци, политика небеског народа и ратови деведесетих, други су прерано остарили да би дочекали транзицију и демократизацију друштва, трећи су пожурили да живе по диктату и ритму другог неког света који им стално ствара горушицу. Како год било, црта је подвучена, сагледава се пређени пут не би ли се наставило даље, исто као до сада или новим путем. Питање је и дилема.

Протагонисти драме *Сведобро* своде рачуне сами са собом у девет сцена У првој то чине под насловом Успомене. Наслов друге сцене је Гола истина. Трећа сцена носи име Љубав, док четврта сцена, она која се бави интимом носи наслов Ожиљци. Она логично пада у средину драме. За њом следе сцене: Маске, Страх, Ране, Демони а последња, девета сцена названа је Растанак. Имена кратка, звучна и провокативна каква се дају обично филмовима, и то оним бољим, класичним. Имена која имплицирају основну психолошку тему којом ће се писац бавити, кривудави пут до истине у девет корака, где је свака сцена корак ближе остварењу циља.

А прича је сасвим једноставна. И препознатљива. Уморна од срећног живота у граду, од успешног мужа којег не воли и деце којој више није потребна, четрдесетчетворогодишња Јована долази у завичај свог и Маринног детињства, у недођију под именом Сведобро, тражећи спокојни предах у усамљеној брвнари на граници са Босном, коју обилазе само медведи и крijумчари дроге, кад их пут на њу нанесе. За Марину, која се овде склонила пре шест година и шест месеци, Сведобро је

уточиште, оаза мира, коначно и дефинитивно отелотворење сила природе, хармонија тела и душе, све добро и органско. Природа лечи све ожиљке, на свој, природан начин - кроз време. После шест година и шест месеци ове две вршњакиње, најбоље пријатељице, Јована и Марина, покушаће да санирају конфликт из прошлости. Испоставиће се да тог конфликта заправо и нема али да су обе, притиснуте сопственом тескобом, тада у Ровињу, на дочеку Нове године, пре шест година и шест месеци, начисто „пукле" и кренуле свака својом стазом убрзано се удаљавајући једна од друге, скривајући боли које их разарају изнутра, тајне ране које су у њима крвариле. Бива то у животу некад и код најбољих пријатеља. Догађа се и то не баш ретко.

Разочаране, преварене, изневерене - као да је мото целе драме.

Шумска апотекарка Марина, одгајивачица лаванде и произвођач органских биљних тинктура за лечење тела и душе, својим неоствареним а пробуђеним материнским инстинктом брине о особама које је затекла у оази мира: о младој промискуитетној девојци по имену Ника и о немом младићу по имену Жаре. А ту је такође и дивљи и сирови пастув по имену Рајко.

Како драма буде одмицала, из сцене у сцену, две најбоље пријатељице ће се све више отварати једна другој. У стилу америчке психолошке драме, млади писац Стеван Вранеш води своје две главне јунакиње Марину и Јовану путем разголићавања најинтимнијих осећања, страхова, жеља и фрустрација две зреле жене које живот више не може да изненади.

Између два Маринина јецаја, оног првог на самом почетку драме и оног последњег, на самом крају, протеже се ова драма изневерених животних прегнућа две жене у најбољим годинама живота. Њихова судбина је сасвим одређена и неће се променити у будућности. Оне ће остати такве какве јесу, без правог импулса који би их наново формирао и дефинисао.

Неће се променити ни Рајко, тај пастув из Крајине. На самом крају драме сазнаћемо од Марине да је измислио причу о трагичном страдању своје породице. Истина је само да је избеглица из Крајине. Његови родитељи су умрли у избегличком кампу у Србији не дочекавши да се врате кући. Жена га је напустила и са децом отпутовала у Америку а њега оставила да пијан, лажући и псујући све и свакога, гради лажни патриотски оклоп у који се прерушио бежећи и од себе и од других. Улога жртве се више исплати него улога губитника или грешника. Поготово у очима жена. Његова веза са Марином је насумична, распаљена нагоном, органска веза, неселективног карактера каква постоји у природи међу врстама које се репродукују. Иста таква ће бити и са Јованом када на њу налети. Кратка, насилна, силовита, органска емоција у трајању од неколико минута. Довољно јака да опусти тонус разочаране жене, довољно дуга да подиђе мушкој сујети.

Ако су већ Марина, Јована и Рајко јунаци чија сенка стоји непомично иза њих, то се не може рећи за Жарка и Нику. За њу и њега, има наде. Иако Ника има тек 23 године, већ је упознала дно живота. Као љубавница угледног човека, политичара или бизнисмена, свеједно, наивна учесница ријалити програма, постала је жртва сопствене грамзивости и глупости. Пала је од освете љубоморне и понижене супруге моћника. Допала је затвора, завршила овде у Сведобром, у добровољном изгнанству, у овој дивљини на граници са Босном. Њен „младић" такорећи „брат" Жаре, годину дана млађи од ње, остао је без моћи говора. У старту је то драмски потентан лик – изазов за сваког амбициозног глумца, да игром тела, мимиком лица, гестом надомести и надмаши моћ изговорене драмске речи. Губитак говора код њега изазван је траумом из детињства. Он се смртно плаши батина, толико да и сама помисао на батине, мути његову свест. Интрига са његовим нестанком у шуми и „спасавањем" додатни је трилер елемент у овој психолошкој драми.

Као што смо из Маринииних уста чули биографију Рајка, тако ћемо од ње сазнати и за биографије Жарка и Нике. Једноставно решење. Не захтева компликовану радњу која би анимирала све ликове у јединствену игру. Фокус са главних протагониста се не помера. Но писац се није у потпуности лишио драмских догађаја. Има их у довољној мери овде. Рајково насилничко понашање или нестанак Жарета као и његово спасавање, изненадна олуја итд., убризгаће мало адреналина у дуге, дијалошке сцене реминисценција и исповедања главних јунакиња, Марине и Јоване. Публика воли кад се на сце-

ни одвијају бар на час драматичне ствари - када светле муње и пуцају громови, кад се јунаци гребу и ударају. Кад се љубав на силу отима и на силу враћа. Када се јеца и сузе роне. Свега тог има по мало у драми *Сведобро*, у мери која не нарушава камерни карактер интимистичке приче о суочавању две зреле жене, са собом и међу собом. Шта су желеле а шта постигле, где су данас стигле? Одговори на ова питања су оно по чему се писци разликују једни од других.

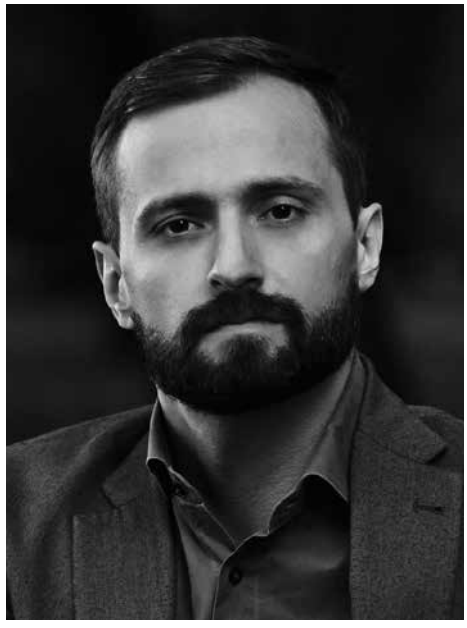
Финале драме, суочиће Марину са највећим изазовом до тада.

Јована, после недељу дана боравка у дивљини, растерећена и освешћена, враћа се тамо одакле је и дошла. Сасвим очекивано. Оно што ће бити неочекивано је да Јовани праве друштво Маринина „усвојена шумска деца" - Жарко и Ника, који су одлучили да напусте Србију и срећу потраже у Немачкој. Тамо где иду многи. Снаћи ће се већ некако јер, како каже Ника: „ жилави смо ми ‚млади". И треба јој веровати. Јована јој је поверовала и обећала помоћ и подршку на путу до Немачке. Живот се отвара пред њом и Жаретом. Живот без батина и лицемерја, како оног друштвеног тако и оног личног.

У дубокој контемплацији, у тишини своје брвнаре, у јога позицији, Марина ће се поново сусрести са својим органским Ја преиспитујући и поново вреднујући циљеве и смисао свог живота. По други пут у протеклих шест година и шест месеци. Овог пута заиста сама. Као и први пут, пре много година, и сада је окидач преиспитивања Јована. Дошла је да залечи сопствене ране а испоставило се да ће њен задатак бити да помогне људима за које до тада није знала ни да постоје - Жарку и Ники, водећи их из те бесперспективне дивљине у уређени и цивилизовани свет.

Друштвено лицемерје, страх од промене, неостварена љубав, материнство и женственост, патриотизам и родољубље, моралност и каријеризам, имати и немати, бити свој и не бити свој, све су то теме које је у мањој или већој мери тематизовао млади писац Стеван Вранеш. Понегде духовито, понегде оштроумно, најчешће сасвим прихватљиво за добро укројену камерну драму са пет лица, од којих су три женска. Шта има лепше и лакше од тога, за будуће сценске реализаторе драме *Сведобро* Стевана Вранеша.

И још једна ствар за крај. Не морате да проверавате дар за писање тако што ћете написати драму у својој тридесетседмој години, после паузе од петнаест година. Писање није дар, писање је потреба. Док год је имате и докле год вас она мотивише, имате и разлог да се тиме бавите. А таленат и дар?- ко смо ми да о томе данас судимо.



БИОГРАФИЈА СТЕВАНА ВРАНЕША

Стеван Вранеш рођен је у Београду 1979. где је и одрастао и провео највећи део свог живота. Почео да пише још у средњој школи за аматерске трупе и позоришта. Дипломирао је драматургију на Факултету драмских уметности у Београду, 2002. и за време факултета написао сценарије за неколико кратких филмова. Након дипломског сценарија и драме, није више написао ништа за позориште и филм. Све до ове године.

Последњих петнаест година бавио се идејама и људима, рекламама, издавао магазине, развијао дигиталне медијске пројекте и радио у неколико великих мултионационалних корпорација. У једној још увек ради. Написао много више пословних планова него било чега другог. Пише блог о личном развоју и развоју каријере под насловом Mission 45.

Драма *Сведобро* је његова повратничка и покајничка драма. Настала као тест и потреба за суочавањем са сопственим демонима и талентом за писање који можда више не постоји. Написана у тренуцима отетим од посла и породице, у Опатији, на Палићу и у Рафаиловићима.

Зорица Бечановић Николић

НА ЈЕЗИЦИМА ТАД ЈОШ НЕПОЗНАТИМ ИЛИ КАКО ШЕКСПИР ЖИВИ 400 ГОДИНА ПОСЛЕ СМРТИ (1616-2016)

Током последње две године, од 2014. до 2016, било је, на свим континентима, више говора о Вилијаму Шекспиру него што је уопште могло бити у време кад су његове драме с немалим успехом извођене на сцени елизабетанског позоришта Глоб. Ауторски фантазам и слутња да ће дејство песничке и драмске уметности трајати дуже од живота глумаца који су изводили тек написане драме и да ће се разумети даље од тадашњег домета енглеског језика, нису, код Шекспира, остали неисказани. У трагедији *Јулије Цезар*, у сцени која претходи убиству, Касије изговара метатеатралне стихове:

Касије: Приклонимо се, руке замочимо!
Кроз кол'ко ли ће, кол'ко векова,
Узвишен овај призор што га сад
Глумимо ми да буде извођен
У државама још и нерођеним,
На језицима сад још непознатим.[1]

Cassius: Stoop then, and wash.
How many ages hence
Shall this our lofty scene be acted over,
In states unborn, and accents yet unknown.
(III, 1, 111-114)

[1] Вилијам Шекспир, *Јулије Цезар*, превели Боривоје Недић и Велимир Живојиновић, Сабрана дела, Завод за уџбенике, Досије студио, 2011, 1340; William Shakespeare, *Julius Caesar*, ed. by T. S. Dorsch, The Arden Shakespeare, Routledge, London and New York, 1995 (11955), 69.

И доиста, диљем глобализованог света, Шекспир је најпре поводом 450 година од рођења (1564-2014), а онда и 400 година од смрти (1616-2016) биран за саговорника у позориштима, у медијима, на позоришним, филмским, књижевним фестивалима и конференцијама још чешће него што је уобичајено. Како се објашњава потреба да се са елизабетинским драмским писцем воде дијалози на позорницама и екранима постмодерног доба, у сфери дигиталних медија и сајбер културе, у популарној култури, али и у области филозофије, књижевне и друштвене теорије, религије и трагања за новим видовима духовности? Како разумети постојану потребу да се премосте векови и разлике међу културама, те да се по ко зна који пут Шекспир доживи и прикаже као „наш савременик"? Да ли иза свега стоји „непроменљива људска природа", што постхуманистичко доба заправо, барем декларативно, већма пориче него што подржава? Да ли је пак реч о ненадмашном драматуршком умећу које нам је обезбедило толико добре и провокативне приче да су се оне, заправо, преобразиле у митове модерног доба, те се, попут митова, могу преобликовати, преображавати до непрепознатљивости, а ипак остајати „Шекспирове", и у форми стрипова „манга" и у компјутерским игрицама? Да ли, можда, као што би рекао цинични Теренс Хокс, у времену глобалног либералног капитализма иза свега стоји „Бардбиз" – бизнис уновчавања Барда:

„Знате га добро. Улази Вилијам Шекспир. Међународна суперзвезда: непорециво „модеран", променљивог облика и садржаја. Бард брише границе, све будући стратешки смештен у своме родном граду; спремно кида те везе да би отпловио у даљине, попут силе што ствара неомеђену и неодређену слободу, да би налик гламурозној поп звезди ширио добру вољу, мир, толеранцију и љубав, које се онда претварају у заслуге оних што сами себи аплаудирају."[2]

На ова и на многа друга питања одговарали су познаваоци и поштоваоци Шекспировог дела окупљени на светском конгресу у Стратфорду на Ејвону и Лондону од 31. јула до 6. августа 2016. (*World Shakespeare Congress 2016* http://www.wsc2016.info/), у организацији Међународне шекспировске асоцијације (*International Shakespeare Association*), Шекспировог института (*Shakespeare Institute*) и Краљевског Шекспировог позоришта (*Royal Shakespeare Company*) из Стратфорда, као и Кингс колеџа (*King's College*) и Шекспировог Глоба (*Shakespeare's Globe*) из Лондона. Једном се у сто година угоди да сви они који су се професионално везали за Шекспирово стваралаштво у позоришту, филму, књижевности, медијима или на било који други начин, могу да уприличе раскошну свечаност с великим поводом, а организатори су то заиста и учинили, настојећи да одрже равнотежу позоришних и академских аспеката, не најмање и тиме што су се многи догађаји одигравали у позоришним просторима.

У складу са интернационалним, транскултурним присуством Шекспирове уметности на „језицима [тад] још непознатим", на отварању је, у изведби Краљевске позоришне дружине (*Royal Shakespeare Company*), приказан колаж сцена из *Ромеа и Јулије* на разним језицима, с неколико Ромеа и неколико Јулија, с моментима комичких забуна, неразумевања, укрштања парова и разрешујућих препознавања. Лирски и разиграни тон колажа потиснуо је, у свечарској атмосфери, трагедију митске младалачке љубави, да би се и зналци и широка публика забавили лаганим изазовима пародије. Поступак је, у складу с духом времена, искључио патос, а задржао, такође у складу с духом времена, извесни карневалски дух, који се у *Ромеу и Јулији*, као и у *Хамлету* и *Краљу Лиру*, може препознати.

Ретку прилику да се сагледа историјат трансмедијалних прелаза позоришне изведбе у филмски запис приказао је Грегори Доран, уметнички директор Краљевског Шекспировог позоришта, ослањајући се на богати архив тог позоришта, почев од *Ричарда Трећег* из 1911. до њихових савремених продукција које су понекад специјално рађене за филмски медиј. Премда непоновљивост и пролазна природа позоришне представе сценски догађај чине у извесном смислу драгоценијим од филмског записа, било је узбудљиво на великом платну видети млада лица Лоренса Оливијеа, Пола Скофилда, Сајмона Расела Била, Пеги Ешкрофт, Дерека Џекобија, Бена Кингслија, Џуди Денч и других глумаца у шекспировским улогама. Доран је своје излагање на-

[2] Terence Hawkes, „Band of Brothers", Presentist Shakespeares, ed. Hugh Grady and Terence Hawkes, London and New Yourk: Routledge 2007, 1

словио стихом из метатеатралног Пролога за историјску драму *Хенри Пети* „Кад је о коњима реч, ви замислите..." ("*Think when we talk of horses*..."), који говори о значају гледалачке маште за рецепцију позоришне представе, а у његовом тумачењу, о значају рецептивне визуре филмске камере, која у низу „текст – позоришна изведба – филмски запис" постаје трећи креативни посредник имагинације драмског писца.

За разлику од позоришних и филмских фестивала, академске скупове, бар засад, не прате формалне анкете популарности, нити награде гледалаца, али кад би се тако нешто уприличило, судећи по утисцима и учесника и шире публике, морала би бити овенчана три позоришна догађаја. Најпре, разговор вишеструко награђиваног глумца Адријана Лестера (*Adrian Lester*) са професорком Ајаном Томпсон (*Ayanna Thompson*) на сцени Краљевског Шекспировог позоришта у Стратфорду, потом међународна трибина редитеља на сцени позоришта Глоб у Лондону, на којој је велике симпатије публике побрао Никита Миливојевић, и најзад промоција затворене сцене позоришта Глоб, која носи име Сема Венамејкера (Sam Wanamaker), обновитеља гласовитог Шекспировог позоришта на јужној обали Темзе, а која се од главне велике сцене разликује по томе што није реплика елизабетинског позоришта отвореног крова, већ мањих, затворених позоришта из доба краља Џејмса, намењених елитној публици и њиховом барокном укусу.

Адријан Лестер је позван као глумац који је остварио неколико значајних шекспировских улога: играо је 1991. легендарну Розалинду у мушкој поставци комедије *Како вам драго*, у продукцији међународне позоришне трупе *Cheek by Jowl*; Хамлета је тумачио 2000. године у поставци Питера Брука, у париском позоришту *Bouffes du Nord*; а у Националном театру у Лондону је 2003. играо Хенрија Петог у истоименој историјској драми и 2013. године Јага у *Отелу*. Поред других филмских улога, познат је и по улози Димена у *Ненагађеном љубавном труду* у режији Кенета Бране (2000). У присуству најпознатијих проучавалаца Шекспира, Лестер, разуме се, није ни покушавао да се упушта у тумачење смисла Шекспирових драма, нити је своје одговоре сводио на објашњавање глумачког заната. Адријан Лестер је целокупним својим људским и глумачким хабитусом, израженом у крајње једноставним, непретенциозним одговорима на постављена питања, као и коментарима, без даха оставио гледалиште препуно људи који и сами целог живота пишу и говоре о Шекспиру. Академски говор о Шекспиру често је, чак и у својим најбољим манифестацијама, преоптерећен теоријом, историјом, филозофијом, исконструисаним тумачењима, док је пуни глас Адријана Лестера сведочио о дубоко интегрисаном искуству ликова које је играо, о споју егзистенцијалне пуноће и наизглед ефемерне природе драмске уметности. Будући да је син имиграната са Јамајке, нису изостала ни друштвена и политичка питања која су дотицала његову боју коже и расу, а он је с лакоћом одбацио конвенције отрцаног жаргона „политичке коректности" и „људских права" и ефектним одговорима публици великодушно демонстрирао – *људскост*. Иако многе посвећенике уметности и хуманистичких наука у јеку постмодерне декаденције неретко разједа сумња у смисао онога чиме се баве, личности попут Адријана Лестера својим речима и својим аутентичним и непретенциозним бивствовањем, упркос успеху и слави, ту сумњу, срећом, могу да одагнају.

Други позоришни разговор, овога пута пред пуним гледалиштем лондонског Шекспировог Глоба, као саговорнике Тома Берда, извршног продуцента Глоба, окупио је, поред Никите Миливојевића, ирску редитељку Каролин Бирн (Caroline Byrne), чија се *Укроћена горопадница*, смештена у ирски контекст и замишљена као протест против мизогиније, игра у Глобу у јубиларној 2016. години, и нигеријског уметника Олуволеа Огунтокуна (Oluwole Oguntokun), редитеља *Зимске бајке*, која је – пренета у контекст брачног односа афричког бога мује Сангоа, као аналогона Шекспировог краља Леонта и Оје, ратничког духа ветра, у својству Леонтове неправедно оптужене супруге Хермионе – играна у Глобу 2012, када и Миливојевићев Први део *Хенрија Шестог*. Саговорници су живим примерима илустровали домете Шекспирове провокативности у прелажењу временских и културалних разлика, а као крунске театарске куриозуме у савременом свету Никита Миливојевић је навео сопствени рад на режији *Сна летње ноћи* 1999. године, за време НАТО бомбардовања, и гру-

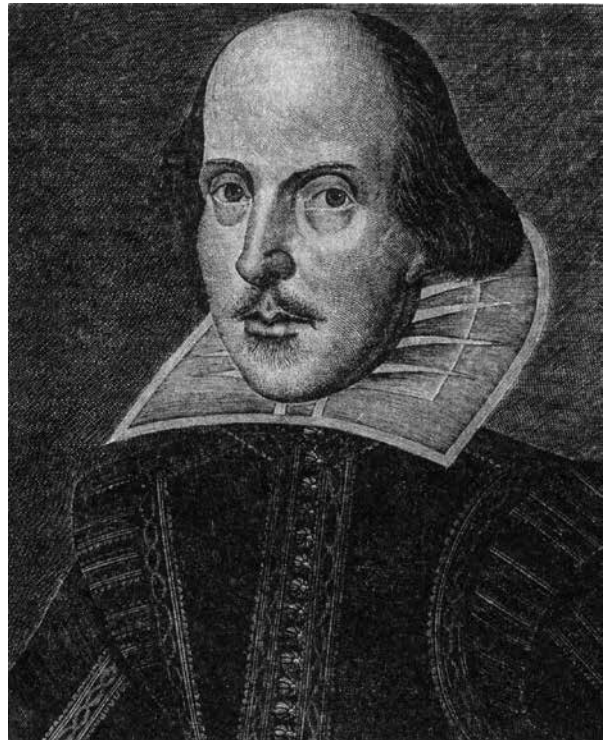
пу сеоских жена из Турске, о којима је редитељ Ахмет Онмаз 2013. године снимио документарни филм *Цветови чежње*, приказан на првом Шекспир фестивалу у Чортановцима 2014. У свом аматерском препознавању значаја позоришног израза, оне су иако необразоване, попут занатлија-дилетаната из *Сна летње ноћи*, стигле до Шекспира. Као и дијалог Адријана Лестера и Ајане Томпсон, и овај разговор је водио ка егзистенцијалном значају сусрета са Шекспиром, и „истином бића" – хајдегеровски речено – коју глумац, шекспировски речено, саопштава, доживљава и омогућава другима да доживе in a fiction, in a dream of passion.

Откривање тајни затворених позоришта из доба краља Џејмса, наследника престола Елизабете I, било је поверено краљевом имењаку глумцу и редитељу Џејмсу Валасу (James Wallace), који је у сали за стотинак гледалаца, обложеној дрвеним интарзијама попут оних из шеснаестог и седамнаестог века и осветљеној вештаницама изливеним према рецептури из седамнаестог века, представио пројекат *Read not Dead*. Да *Прочитано живи*, узбудљиво је показало духовито сценско читање митолошког игроказа Џона Лилија, у којем су млади глумци уприличили јединствену прилику да се у данашњем времену сагледају распони језика, геста и сценске емоције енглеског барокног позоришта, сходно реконструктивним знањима до којих су дошли театролози и историчари позоришта раног модерног доба. Алиса је, у земљи позоришта, склизнула низ тунел који ју је спустио до светлуцаве аристократске привилегије, недоступне публици што је стајала под ведрим небом у зградама које Шекспир у прологу за *Хенрија Петог* назива „дрвеним О", а све захваљујући америчком глумцу Сему Венамејкеру, оснивачу Шекспировог Глоба, по коме ова мала затворена сцена носи име.

У свечарској тежњи ка свеобухватном представљању својих позоришта, Краљевска Шекспирова трупа у Стратфорду је за учеснике конгреса отворила сале за пробе, а Шекспиров Глоб је у Лондону организовао радионицу о својој перформативној пракси. Тематика позоришне праксе употпуњена је и семинаром „Шекспир и идеја глумца 1580-1660", као и другим семинаром посвећеном мушким поставкама из Шекспировог доба и појединим данашњим поставкама у којима све улоге играју жене. Посебан практички куриозум било је и демонстрирање такозваног „оригиналног изговора" Шекспировог језика, који је необичан и за Енглезе, и који се примењује само у ретким посебним продукцијама Глоба.

У Стратфорду-на-Ејвону су, у Краљевском Шекспировом театру, за време конгреса одржане четири представе из летње сезоне 2016: *Хамлет* Сајмона Годвина (Simon Godwin), са Папа Есиедуом у главној улози (Paapa Essiedu), ретко постављани *Симбелин*, у режији Мели Стил (Melly Still), Марлоов *Доктор Фауст*, у режији Марије Аберг (Maria Aberg) и комедија *Алхемичар* Бена Џонсона у режији Поли Финдли (Polly Findlay). Текст *Хамлета* је највећим делом задржан, али су конотације, не само због доминантно црног ансамбла – афричке, америчке и постмодерне. Универзитет у Витембергу је у Охају, а Хамлетова несуђена краљевина, највероватније у Гани, у којој стриц Клаудије влада као западна марионета и афрички тиранин. Папа Есиеду игра Хамлета као младог човека брзе памети, чије се лудило изражава провокативним графитима. Мајкл Билингтон из *Гардијана* описује га као мешавину Банксија и Џексона Полока.

Шекспирова позна драма, трагикомедија *Симбелин* обојена је политичим конотацијама које се тичу постбрегзитовске Британије – Рим се види као аналогон Европске уније, а Симбелинов изолационизам представљен је у виду јалове и пусте земље у којој владају сукоби. Друга кључна редитељска интервенција тиче се промене пола неколико ликова: Симбелин више није краљ-отац, већ краљица и мајка – глуми је Џилијан Беван (Gillian Bevan) – па је тиме и фигура Шекспирове „зле маћехе" претворена у краљичиног супруга-војводу; слуга Писанио је постао Писанија, а један од браће главне јунакиње Имогене постао је сестра. Критичари различито тумаче редитељкину одлуку да нагласи питање националног идентитета и политичког суверенитета, али се слажу да је подвукла неразрешиве противречности с којима се Британија суочава од Брегзита, као и да је Барду још једном приписана нека врста профетског гласа из далеке прошлости. Марлоов *Доктор Фауст* у режији Марије Аберг на све начине подвлачи двоструког и унутрашњу подвојеност људског и демонског у Фаусту као митској фигури модерног индивидуализма, инсис-



тирајући на психолошкој, а не на теолошкој димензији проблема. На самом почетку представе, глумци Оливер Рајан (Oliver Ryan) и Сенди Гриерсон (Sandy Grierson), уз помоћ две шибице, „извлаче" своју улогу за то вече: обојица, наиме, играју и Фауста и Мефистофела, а то зависи од брзине којом дате вечери изгори која шибица. Фауст и Мефисто су, дакле, једно, што се наглашава на више начина: истоветном одећом, али и претварањем чувеног Фаустовог обраћања Јелени Тројанској у Мефистову реплику. Минималистички стилизовану сцену повремено испуни панк иконографија која у себи има и мешавине ироније, хумора и готичке морбидности налик сликовности филмова Тима Бартона. „Ако је", пише критичарка *Телеграфа* Клер Олфри (Claire Alfree), „Доктор Фауст о цени људске душе, онда је *Алхемичар* о цени готово свега осталог", и сматра да је стратфордско позориште начинило добар избор пружајући публици могућност да две драме сагледа током исте сезоне. За разлику од визуелног минимализма *Доктора Фауста* Марије Аберг, *Алхемичар* у режији Поли Финдли (Polly Findlay) обилује бојама и призорима што подсећају на ентеријере и мртве природе холандског сликарства из седамнаестог века. Данас је, како су приметили многи, храбро посегнути за иконографијом времена у којем је текст настао, и то, парадоксално, делује као редитељско онеобичавање. Подједнако парадоксално произлази и ефекат паралела с данашњим временом моралне анархије у катаклизмичном контексту, што је једна од тема Џонсонове комедије. Донекле налик Фаусту, Џонсонови ликови сањају о трансформацијама које далеко превазилазе њихове људске домете, с тим што је у *Алхемичару* могућност људске трансгресије третирана као комички апсурд, и то у овој представи резултира глумачким бравурама Ијана Редфорда (Ian Redford) и Шаван МекСвини (Siobhán McSweeney), као и Марка Локиера (Mark Lockyer) и Кена Нвосуа (Ken Nwosu).

Позоришни догађаји су, све у свему, осликали актуелне тенденције у оној врсти британске шекспировске продукције која је окренута широкој публици и већма стреми комуникативности, а мање захтевној естетици позоришних (постдрамских) експеримената. За разлику од постдрамских остварења, која се одаљавају од текста,

ово позориште текст укључује често и интегрално, или готово-интегрално, али, бојати се – често „поравњава" и пренебрегава најпровокативније потенцијале смисла, у политичким, онтолошком, естетичком смислу, као што је био случај са *Хамлетом* у режији Доминика Дромгула (Dominic Dromgoole) и Била Бакхерста (Bill Buckhurst), с којим је путујућа трупа Шекспировог Глоба обишла свет од 2014. до 2016, и којег смо видели у Београду 2014. Летња сезона Краљевског Шекспировог позоришта је, рекло би се, „негде између" праве, узнемирујуће уметности, и „Бардбиз"- политике, која се више негује у Глобу, на јужној обали Темзе, а срећом, сразмерно мање, на обали Ејвона.

ТРАНСКУЛТУРНИ, ТРАНСМЕДИЈАЛНИ, ТРАНСИСТОРИЈСКИ ПРЕОБРАЖАЈИ

Академски садржаји покрили су велики распон тема и хуманистичких дисциплина у чијем се фокусу данас налази Шекспирово стваралаштво. Доминантна проблематика којом се баве шекспиролози тиче се транскултурних кретања Шекспировог текста и његових симболичких елемената, попут заплета, ликова, тема и мотива, али и симболичких деривата: метатеатралних импликација, театарских техника, све до формирања модерних митова и готово архетипских фигура модерног доба, које потичу из Шекспировог света. Тако се расправљало о „глобалном Шекспиру", о „транскултуралном Шекспиру" у вези са превођењем и адаптацијама, о шекспировским продукцијама путујућих позоришта у Азији у време Британске империје, о Шекспиру на глобалном Југу. Посебну пажњу привукли су преводи и адаптације у арапском свету, о чему је говорио Грејам Холдернес (Graham Holderness), осветљавајући сложене и контроверзне аспекте преношења Шекспирових политичких конотација у арапски контекст. Кетрин Хенеси (Catherine Hennesy) је пак спојила транскултурну и трансмедијалну проблематику анализирајући оманску верзију *Отела* Ахмада Ал-Изкија под насловом *Тамна ноћ*, која је истовремено играна и преношена на сајту Дигиталног театра. У оквиру семинара о Шекспиру у централној и источној Европи такође су дотакнута сложена политичка питања, између осталих и дијалог Лазе Костића са Шекспиром у песми *О Шекспировој тристагодишњици*, написаној 1864. године[3], у којој је Костић Шекспира пожелео као саговорника у вези са питањем мањинског културног идентитета у односу према доминантним светским културама. Било је речи и о рекреирању Шекспира на великим екранима Латинске Америке, те о „Шекспиру сагледаном кроз не-англосаксонске призме". Поред традиционалних питања у вези с превођењем Шекспира на друге језике, а посебно његовог чувеног јампског пентаметра, као и старе енглеске лексике, коју је понекад потребно преводити и на савремени енглески језик, расправе су се водиле око адаптација; актуелизовања аналогних заплета, тема, мотива, митова из других култура; политике културних идентитета; колонијалне и постколонијалне рецепције и свих пратећих политичких импликација. Велика тема савремених компаративних проучавања културе тиче се односâ „центра" – то јест глобалних центара културних утицаја/моћи – и „периферије". Шекспир је, разуме се, присутан на оба краја и додељене су му многоструке улоге: Шекспиров опус је коришћен и још увек се користи за суптилно, имплицитно, неосетно остваривање утицаја доминантних западних, примарно англофоних култура, али се исто тако указује и као медијум за повратну комуникацију и саопштавање Западу много тога што се на периферији види и доживљава, а о чему званични политички дискурси с периферије нису увек у прилици да проговоре, док уметност ипак јесте. То је била Шекспирова судбина од првих романтичарских апропријација на периферији Европе, у коју се тада убрајала чак и немачка култура – а нарочито су преко Шекспира своје идентитете градиле и преиспитивале словенске културе, укључујући и поменути дијалог Лазе Костића – све до савремених постколонијалних адапта-

[3] О овој песми: Зорица Бечановић Николић, „Шекспир у песми Лазе Костића: европска културна баштина и српска култура", у: Србија између истока и запада, трећи том тематског зборника у четири књиге, приредиле Александра Вранеш и Љиљана Марковић, Београд: Филолошки факултет, 2014, стр. 131-144; Зорица Бечановић Николић и „Песнички експеримент Лазе Костића на српском и на енглеском: два аутографа концепта песме О Шекспировој тристагодишњици", у: Компаративна књижевност: теорија, тумачења, перспективе, приредиле Адријана Марчетић, Зорица Бечановић Николић, Весна Елез, Београд: Филолошки факултет 2016, 281-297.

ција и апропријација у Азији и Африци.

Друга велика тема је Шекспир као трансмедијални феномен. Расправљало се о улози дигиталних медија у проучавању текста, анализи језика, стилских поступака, вокабулара, а онда и могућих колаборативних ауторских решења, о чему се последњих година много говори, и то не само у вези са драмама као што су *Тит Андроник*, *Перикле*, *Симбелин* или *Хенри VIII*, у којима су и раније препознавани трагови других писаца, Шекспирових савременика и сарадника. Друга улога дигиталних медија која се ставља под лупу налази се у интерактивној настави књижевности и драме на свим нивоима образовног процеса. Трећа улога дигиталних медија тиче се „преноса" представа из три велика шекспировска позоришта као што су британски Национални театар, Шекспиров Глоб и Позориште краљевске Шекспирове трупе из Стратфорда-на-Ејвону, који се емитују диљем света у локалним биоскопима и позориштима, попут чувених преноса из њујоршке опере Метрополитен. Испитана је и улога телевизије у тој врсти преноса. Када је о телевизији реч, пажљиви аналитичари, међу којима и докторанткиња Београдског универзитета Зорица Јелић, у оквиру посебне сесије указали су на многе видове Шекспировог присуства у савременој англо-америчкој телевизијској продукцији и на склоност ауторâ сценарија тв серија да посежу за шекспировским алузијама и асоцијацијама, и када је то у драматуршком, наративном или симболичком смислу сврсисходно, а често и када није. Можда за ту врсту интертекстуалних поигравања и највише важи оно што је Владимир Набоков хтео да саопшти насловом романа *Бледа ватра*, који је преузео из Шекспировог *Тимона Атињанина*. Тај наслов иронично указује на могућу (не нужну) јаловост уметности која се ослања на позајмице од других аутора. „Бледом ватром" је, наиме, код Шекспира, назван Месец, који попут лопова, „своју бледу ватру краде од Сунца". Било је панела посвећених судбини Шекспирових дела у сфери играних и анимираних филмова, и у стрипу, где се као посебан савремени феномен издваја „манга-Шекспир" у јапанским и корејским варијацијама. Неколико панела је било посвећено Шекспиру и светској кинематографији, англофоној и не-англофоној, а посебно филмској судбини *Краља Лира*.

Прелажење Шекспирових дела из медија у медиј сродно је и преплитању различитих уметности унутар перформативних аспеката Шекспировог и шекспировског позоришта. У оквиру панела „Шекспир и музика" било је речи о значају музике за елизабетинско позориште, али и о Шекспиру као подстицају за бројне музичаре, од његовог времена до данас, који су компоновали на основу Шекспирових мотива, некада специјално за позоришне, филмске, телевизијске продукције, а некада само са циљем стварања сопственог дела класичног, џез, рок, поп, реп... израза. Слично је и са питањем плеса у представама из елизабетинског доба, с једне стране, и кореографијама које су настајале за потребе извођења, али и кореографијама које су само подстакнуте шекспировским наслеђем. Разговори о Шекспиру и архивима костима тицали су се историографске костимографије.

Када је о извођачким темама реч, било је семинара и панела посвећених позоришној пракси у отвореним – елизабетинским – позориштима, потом на самом краљевском двору или у холовима властелинских имања, али и у затвореним позориштима из доба краља Џејмса. Иако су доминирале расправе о позоришним изведбама из раног модерног доба, дотакнуто је и савремено питање „Шекспира с маргине", „Шекспира из провинције", Шекспира изван великих културних институција, као и Шекспира у непозоришним просторима – попут цркава, напуштених индустријских постројења – и препознати су токови креативности и иновативности који званичној критици главних енглеских медија промичу, будући да су ти медији углавном усредсређени на позоришта чији се рад традиционално везује за Бардово стваралаштво.

Транскултурална и трансмедијална кретања нужно су у вези и са трансисторијским преображајима, који су се такође нашли у фокусу испитивања, и не само поводом реконструктивних претпоставки историчара позоришних техника, већ и у вези са историјски условљеним тумачењем смисла текстова. Исто колико су важни одговори на питања „где?" и „како?" се Шекспир игра, адаптира, поставља, тумачи и разуме, важан је и одговор на питање „када?" јер се преображаји, најзад, увек одигравају под утицајем времена и њиме условљених друштвених, моралних, културних вредности.

ШЕКСПИР И ПОЛИТИКА

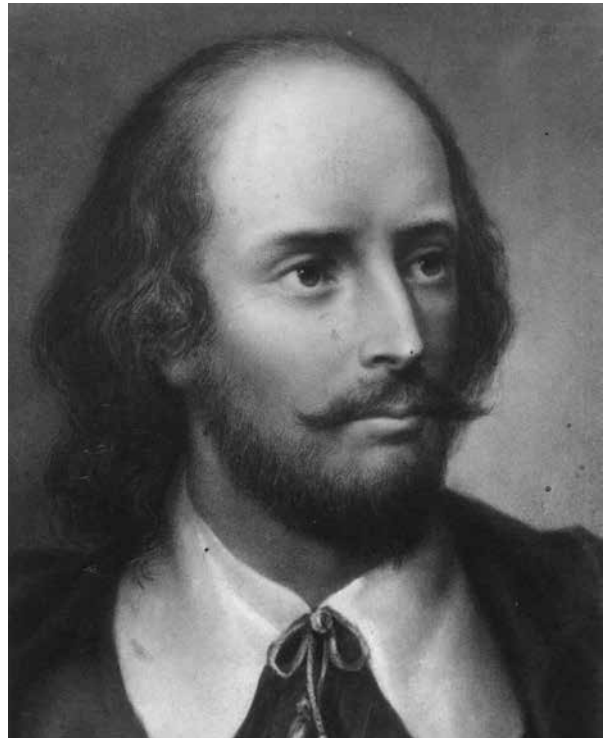
Последње три деценије у проучавању Шекспира биле су у великој мери обележене посредним и непосредним испитивањем политичке проблематике. Политичке импликације садрже, разуме се, и претходно разматрани преображаји првобитног текста настали прелажењем у другу културу, друго време и други медиј, али било је и непосредније политички усмерених панела и семинара. Уз америчког шекспиролога Хјуа Грејдија (Hugh Grady), познатог по текстовима који у анализу Шекспирових дела укључују марксизам и филозофију Франкфуртске школе, нашли су се истраживачи који су расправљали о теми „Социјалистички Шекспир: теорија, пракса и политика". Колонијална и постколонијална политика сагледна је из перспективе постколонијалне теорије у оквиру панела „Шекспир и глобални Југ". Интердисциплинарни панел „Шекспир и Дарвин" имао је своје политичке аспекте. Феминистички приступи Шекспиру сада већ имају своју дугу историју и различита усмерења. Кетрин Белзи (Catherine Belsey) је једна од најзначајнијих критичарки које се баве Шекспиром из феминистичке перспективе још од почетка осамдесетих и њено излагање је било средишњи догађај феминистичког сегмента конгреса које је нужно имао и своје психоаналитичке аспекте, јер се о питањима женске аутономије, родне флуидности, сексуалности, мизогиније, разних врста родних анксиозности не може говорити без психоанализе, која је и сама обележила тумачења Шекспира у двадесетом веку, али јој на овом конгресу, зачудо, нису били посвећени посебни панели нити семинари. Политичка питања расних и верских напетости у срцу Европе разматрана су под насловом „*Млетачки трговац*: старе и нове ре-креације у петстотој години венецијанског гета (1516-2016)".

ИМА НА НЕБУ И ЗЕМЉИ ВИШЕ СТВАРИ...

....*него што наша филозофија сања, о Хорацио*, каже, као што је познато, Хамлет после сусрета са Духом. Једна од области која се на почетку двадесет првог века профилише као нови/стари приступ у тумачењима Шекспиру – а као одјек филозофског постмодерног промишљања теолошких питања у списима Емануела Левинаса, или пак у позним Дериданим текстовима, као и у текстовима Алена Бадјуа и Славоја Жижека – јесте испитивање духовности и религије. Премда се могло очекивати и више садржаја посвећених овој теми, одржан је један семинар у оквиру којег се расправљало о језичким аспектима трагова религије и религиозности раног модерног доба код Шекспира и то више у вези са историјском социолингвистиком, него са метафизичким питањима. Метафизика је, међутим, осветљена у расправи о платонизму и неоплатонизму на округлом столу који је под насловом „Шекспир и страсти" привукао можда и највише публике. Било је речи о душевним распонима, осећањима и осећајности, што измичу и Хамлетовој и Хорацијевој, али и нашој „филозофији" – знањима, психологији, теологији, али које поезија, драма, уметност – одговарајући на изазов исказивања неисказивог – дотичу боље и потпуније него дискурзивно мишљење. Враћање тог феномена у теоријски дискурс, разуме се, није избегло замке којима поезија измиче, али присутне јесте вратило енигми лавиринта људске осећајности, људске душе и њених распона, због чега је Шекспир, можебити, и највише – Шекспир.

А САДА НЕШТО САСВИМ ДРУГАЧИЈЕ...

Насупрот изучавању (не-нужно-религиозне) духовности као вида доживљавања песничке и драмске уметности, област која се појављује као подједнако присутна, а рекло би можда и доминантнија у најсавременијим проучавањима Шекспира, бави се Шекспировим обликовањем материјалних видова свакодневице. Тај ток проучавања један је од деривата деценијама доминантног *новог историзма*, који је пак, код зачетника Стивена Гринблата, и критичара његове генерације Луиса Монтроуза, Џонатана Голдберга, Ленарда Тененхауса, имао своје политичке и филозофско-антрополошке слојеве, док се у овим најновијим манифестацијама углавном своди на уочавање и подробно описивање уско материјалних аспеката живота приказаног у драмама Шекспира и његових савременика. Такав приступ



био је очигледан у сесијама посвећеним свакодневици – у којој је запажено излагање Горана Станивуковића, угледног шекспиролога са Универзитета Сент Мери у Канади – потом у сесијама о времену, географији, забавама за народ, начину исхране, као и „ланцу исхране" и његовим еколошким аспектима – *kvant la lettre* – у делима Шекспира и његових савременика; те на семинару „Шекспир у боји", посвећеном бојама, кодовима ренесансне симболике боја и њихове употребе у козметици и одевању. Истини за вољу, чак и ова усмереност на материјалне аспекте морала је, услед ренесансних холистичких погледа на човека и на свет да укључи не само физичко рачунање и испуњавање времена, на сцени и у приказаној фикцији, као и у гледалачком искуству времена, већ и метафизичко разматрање темпоралности, или пак, када је о исхрани реч – везу између алимената и елемената, те неоплатонистичка учења о спиритуалним потенцијалима боја у оквиру семинара о бојама. Сесије и семинари о ренесансној географији, искуству времена и ренесансној космологији, у којој је учествовала наша англисткиња Наташа Шофранац, могу се видети и као сведочанство о интердисциплинарном приближавању и преплитању природних и хуманистичких дисциплина које оставља значајног трага у проучавању Шекспира.

НЕЗАОБИЛАЗНЕ ТЕМЕ

Има неколико незаобилазних тема о којима постоји непрегледна библиографија, али које не престају да интригирају проучаваоце Шекспира, њихову, и његову, публику. То су свакако биографска питања и све што њих прати, то јест контроверза о идентитету аутора опуса који називамо Шекспировим. Сви релевантни шекспиролози заступају, разуме се, Шекспира из Стратфорда-на-Ејвону, а не ерла од Оксфорда, Франсиса Бејкона, Кристофера Марлоуа или којег другог „кандидата", а овом приликом су своја гледишта у оквиру округлог стола излагали најпознатији међу њима: Стенли Велс,

Џејмс Шапиро, Маргарета де Грација и Пол Едмондсон. Међу незаобилазне теме спадају и Шекспирови енигматични *Сонети*, а ново је што се сада покушава утврдити да међу сонетима нема, можебити, и неких у којима би се открила и друга ауторска рука, осим Шекспирове, као у појединим драмама. Разматрано је и старо питање наративне природе Шекспировог сонетног циклуса, наспрам лирској, то јест, да ли се у њима може пратити „прича" и „развој догађаја" или је пак свака песма независна лирска сензација? Међу старим питањима, која су увек актуелна, свакако је филолошка проблематика самог текста, већег броја издања и алтернативних верзија. Везу са данашњицом успоставио је семинар посвећен коришћењу алтернативних верзија на сцени. Уобичајено је да се као поуздан текст сматра такозвани Први фолио, издање које су 1623. године објавили Шекспирови пријатељи и колеге Хеминг и Кондел, али англофони позоришни ствараоци воле да се позабаве и такозваним кварто издањима, која су објављивана за Шекспировог живота, тако што би позоришна дружина издавачима давала право да објаве драму која се више не игра на сцени, не зна се да ли с његовим знањем, и највероватније без посебне припреме текста за штампу. Усмереност на текст, али не само филолошку већ и интерпретативну, заступали су и проучаваоци окупљени око старе идеје „помног читања" на панелу „Зумирани Шекспир".

У ЖИЖИ ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ

Познато је да се Шекспир може сматрати двоструком интертекстуалном жижом. С једне стране, сам је користио многа туђа дела да би конструисао своја, тако да се у његовим текстовима сустичу утицаји античких писаца Сенеке, Плутарха, Овидија, Вергилија, Плаута, потом италијанских, француских и шпанских ренесансних приповедача, енглеских историчара, као и од њега мало старијих или њему савремених драмских писаца. С друге стране, његова дела представљају трајну инспирацију и непресушни извор заплета, ликова, мотива и тема за многе потоње писце, прозаисте, песнике, драматурге, међу којима су се нашли Гете и Шилер, Стендал и Иго, Лаза Костић, Фокнер, Стајнбек, Хаксли, Џојс, Вирџинија Вулф, Набоков, Апдајк, Пастернак, Ахматова, Цветајева... Томас Ман...Том Стопард, Тони Морисон...низ аутора који су на овај или онај начин остварили креативне дијалоге са Шекспиром је непрегледан. Жижа интертекстуалности чинила је и једну од кључних жижа светског конгреса под насловима: „Шекспир и цитатност", „Појмови утицаја у Шекспировом делу",„Шекспиров утицај на друге писце", а двојици великих писаца – Милтону и Сервантесу – те паралелама које се могу испитивати између њих и Шекспира посвећена је посебна пажња.

ШЕКСПИР И СЕРВАНТЕС (1616-2016)

Исте ове 2016. године, навршило се и 400 година од смрти Мигела де Сервантеса, који је за историју европског и светског романа значајан колико и Шекспир за историју светске драме. Ако је судити по датумима, умрли су истог 23. априла, с тим што то, изгледа, ипак није био исти дан, јер је у то време Шпанија већ користила грегоријански календар, а Енглеска још увек јулијански. Како било да било, на многим местима у свету и у многим приликама, јубилеј два велика духа који се налазе на самим вратима модернога доба често је обележаван и истовремено. Иако је сасвим искључено да су се њих двојица у животу могли срести, панел о могућим интертекстуалним везама и културно-историјским паралелама био је насловљен: „Кад је Шекспир срео Сервантеса: *Карденио* и понад њега". Зна се да је постојала Шекспирова драма под насловом *Карденио*, која, међутим, није сачувана. На основу једне верзије из 18. века, из пера Луиса Теобалда, закључује се да је то морала бити драматизована прича о Карденију и Доротеји из Првог дела *Дон Кихота*. Један од најзначајнијих светских шекспиролога написао је у пародијском кључу своју верзију *Карденија*, која је у новембру 2011. изведена и у београдском Дому омладине, о чему је за *Театрон* својевремено писала Дуња Душанић (бр. 156-157, стр. 93-96). Зборник текстова о Шекспировом *Карденију* приредили су Гери Тејлор и Дејвид Карнеги (*The Quest for Cardenio: Shakespeare, Fletcher, Cervantes, and the Lost Play*. Oxford University Press, 2012), а француски шекспиролог Роже Шартије посветио је мистерији зва-

ној *Карденио* читаву студију (*Cardenio between Cervantes and Shakespeare: The story of a lost play, Polity: 2012)*. Иако најављен, Роже Шартије није учествовао на конгресу. О Сервантесу је говорио мексички хиспаниста Хосе Мануел Гонзалес, а Стивен Гринблат је публици приредио велико задовољство прочитавши духовито замишљено писмо које је Шекспир могао написати Сервантесу, а које је, стицајем околности, у себи нужно садржало и постбрегзитовске тонове: „Драги Мајкл," пише Гринблатов Шекспир, „ово је редак тренутак мира између наша два краљевства. Наши владари наговестили су узајамну жељу да један другог пригрле, а преко понора. Па ипак не знам да ли ће ово писмо икада стићи до тебе. Канал нам служи као одбрамбени зид или јарак, и премда понекад жудимо да будемо заједно са европским народима, ми смо највећим делом задовољни својом издвојеношћу. Увек ћу изазвати смех код публике шегачећи се на рачун Француза или Шпанца."

Много је забавних детаља у Шекспировом писму Сервантесу, у којем Вилијам признаје Мигелу да је посегнуо за његовом уметнутом причом о Карденију јер је то чинио много пута и јер му, као што је познато, смишљање оригиналних заплета баш и није ишло од руке, већ је углавном прерађивао туђе приче. Чини се да у даљој судбини Шекспирових дела, која су безброј пута прерађивана, има извесне поетске правде: како је он прерађивао дела других писаца, тако и потоњи писци прерађују његова. На иницијативу издавачке куће Хогарт прес, неколико савремених писаца је прихватило изазов да напишу романе који би за основу, или пак интертекстуалну референцу, на неки начин, имали Шекспирове драме. Већ су изашли романи Жанете Винтерсон *Временски јаз* (наспрам Шекспирове *Зимске бајке*), *Кисела девојка* ауторке (по *Укроћеној горопадници*) и *Зовем се Шајлок* Хауарда Џејкобсона, који је о свом прозном остварењу говорио на конгресу, у разговору са Адријаном Пулом. Очекују се и одговори на *Отела*, *Буру* и *Магбета* које у виду романа треба да дају Трејси Шевалије, Маргарет Атвуд и Џо Незбо. По писму које је Сервантесу написао Гринблатов Шекспир преображаји су суштинско својство уметности, и Бард се, ако је веровати Гринблату, надао да ће његове драме остајати свеже и нове ако потоњи уметници буду успевали да из њих извуку увек нови и другачији „осећајни регистар", а Сервантесу је пожелео да његова књига увек буде читана као изненађење.

Четири века после Бардове смрти, чини се, има много оних који желе да истраже „осећајне регистре" у сусрету са Шекспировим делима и да му својим позоришним, књижевним, музичким, плесним, кинематографским, ликовним, дигиталним и иним остварењима, или пак читалачком, гледалачком, слушалачком активно-узвратном пажњом прићу и омогуће преображаје. И не само у позоришту, на филму, на универзитетима и на конгресима. Најбоље је када Шекспир, *in a fiction, in a dream of passion*, шапуће на ухо, свакоме од њих, свакоме од нас, *400 years after*.

Рашко В. Јовановић

Четири века од смрти писца „Дон Кихота“

СНАГА СЕРВАНТЕСОВОГ ГЕНИЈА

Један од највећих шпанских књижевних стваралаца - песник, романсијер, приповедач и драматичар, Мигуел де Сервантес Сааведра (1547-1616), још у раној младости испољио је велико занимање за драму и позориште исто као и за поезију. Син сиромашног лекара, као војник упознаће више земаља, а особито Италију, где је ступио у војну службу. У битки код Лепанта 1571. године био је рањен тако да му је лева рука остала трајно одузета. Приликом повратка у Шпанију, 1575, заробили су га турски гусари, те је више од пет година, све до 1580, провео у затвору, у Алжиру. Када се из ропства вратио у Шпанију, срећа му током живота није била особито наклоњена: не баш успео брак, сиромаштво и бројна пресељења - Валенсија, Мадрид, Севиља, Ваљадолид, - где је морао обављати различите послове. Приликом реквизиције жита заступао је државу и дошао у сукоб са црквом, због чега је био анатемисан и затваран. Како му је одбијена молба за исељење у Америку, живео је скромно, изван свих помодних књижевних и културних догађања, скоро у анонимности, обављајући различите послове. Године 1594. утеривао је порез по Гранади, али га је стечај једнога банкара код кога је положио новац довео до затвора. У затворској ћелији почео је да пише прва поглавља свог бесмртног романа *Ингениозни витез Дон Кихот од Манче,* чији ће први део објавити 1605. године. Као члан свите Филипа III, боравећи у Ваљадолиду, инспирисао се за неке од чувених *Узорних прича* (1613). Две године потом објавиће *Осам комедија и осам међуигара* и други део *Дон Кихота,* а пред смрт чудан енциклопедијски роман *Радови Персилеса и Сигисмонде* који се може сматрати његовим књижевним завештањем. Ово дело инспирисало је Гетеа за *Године учења Вилхелма Мајстера* (1796). Преминуо је у Мадриду 23. априла 1616. Хајнрих Хајне убројао га, заједно са Шекспиром,„у два највећа песника што су их произвела модерна времена“.

Незадовољан стањем у тадашњем шпанском позоришту, Сервантес је сматрао да је једини излаз из те незавидне ситуације у угледању на италијанско позориште, што је првенствено значило упознавање са делима класика, мада се дела писаца као што су били Сенека, Теренције и Плаут, како је сматрао, не морају пасивно следити, већ се само делимично могу опонашати. Он је желео да путујући глумци и њихови уп-

равници служе образованом писцу – ствараоцу праве уметности. Његов став, дакле, није школски односно формалистички, већ је био у основи естетички, с тим што је истицао чињеницу да време мења схватања о уметности, па и на том подручју, уз непрестане бројне промене, долази до усавршавања и напредовања.

Сматра се да је за позоришну сцену Сервантес написао око шездесет комада од којих је сачувано само осамнаест. Две своје ране драме написао је архаичним стиховима и у њих је увео алегоријске ликове. Прва, *Поступање у Алжиру,* има аутобиографску тему, док је друга, *Опсада Нумансије,* класицистичка историјска трагедија, која велича шпанско јунаштво и отпор римској инвазији. Потом је писао различите духовне и световне комедије и трагедије за које је са поносом говорио да приликом њихових представљања публика није бацала „ни краставце нити друге метке". Под утицајем драмских назора Лопе де Веге написао је више драма у стиховима, поред осталих - *Дични Шпанац, Кућа љубоморе, Алжирско робијање, Срећни развратник, Велика султанија госпа Каталина де Овиедо, Љубавни лавиринт* и др., док је у духу Лопе де Руеде и његових пасоса написао и осам међуигара, које нису ништа друго до кратки комади у једном чину, тзв. интермеца: *Развратни удовац* (слика једног подводача), *Избор судија у Доганзу* (карикатурални приказ тамошњих адвоката), *Бракоразводни судија* (низ комичних призора у којима несрећни брачни парови образлажу захтеве за раставу), *Будна стража* (међусобно супротстављање војника и црквењака, супарника у љубави), *Лажни Бискајац* (шала на рачун двеју куртизана), *Слика чуда* (фарсично изругивање људској лаковерности и наивности), *Пећина код Саламанке* (подсмех и поруга блесавом мужу) и *Љубоморни старац* (шала слична претходној). Управо те међуигре, што их је Сервантес писао на брзину, али не и без амбиција, у основи хумористички скечеви, који су се обично приказивали између чинова дужих позоришних комада, биле су драмска врста која је у то доба уживала необичну популарност у Шпанији. Сам Сервантес хвалио се како је као комедиограф „изнео на видело мисли и маштања скривене на дну душе, изображавајући на сцени карактере, на опште одобравање и велико задовољство слушалаца." Ван сумње је да осам његових интермеца, која су у суштини фарсичне скице нарави, на духовит начин доносе слику карактеристичних животних појава на Пиринејском полуострву 14. и 15. столећа. У сваком случају, интермеца нису само занимљиво штиво, него и ефектна сценска дела, која све више обузимају пажњу и данашњих позоришних стваралаца.

Јован Путник је 25. априла 1963. на теразијској сцени тадашњег Савременог позоришта у оквиру представе *Између две игре* поставио три Сервантесове међуигре: *Љубоморног старца, Будну стражу* и *Бракоразводног судију*. Представа је имала успеха код публике, а код критике стекла је поред похвала и извесне резерве. Тако је Ели Финци поводом ове представе написао и следеће: „ ...Треба ипак рећи да је неколико популарних комичара, и међу њима Миодраг Петровић Чкаља и Љубомир Дидић у првом реду, настојало да се потчини мађијској сугестивности једног изванредно подмазаног фарсичног механизма. Из тог аспекта посматрана, ова представа је јасно показала колико је и за позориште и за саме глумце опасан пут стварање комичарских звезда, које увек и свуда, с неугасивом неуморношћу, стављају своју особену приватну личност испред ликова које би имали да и тумаче."

Сервантесово животно дело свакако је *Ингениозни витез Дон Кихот од Манче* (I део – 1605, II део 1615), монументални витешки роман у исти мах и његова пародија, који се хронолошки, према естетској концепцији основне идеје и особеностима књижевне технике, сматра за први модерни роман светске књижевности. Садржај тога дела био је за оно време поприлично бизаран, будући да су радња и заплет романа били тесно повезани са тадашњом књижевности. Због прекомерног читања витешких романа, сеоски племић Алонзо Кихано изгуби разум и прогласи се лутајућим витезом, узме име Дон Кихот од Манче и у потрази за пустоловинама напусти своје село. Међутим, први његов излазак неславно ће се завршити, па ће се за други боље припремити: одабраће себи штитоношу и поново поћи у свет. После низа неуспелих подухвата, повући ће се у планину, али ће га пријатељи, преваром, вратити у село. У другом делу романа Дон Кихот остварiће неколико успешнијих јуначких подухвата и стећи чак и књижевну славу. Побеђен у двобоју, Дон Кихот се одлучује на по-

вратак кући и повлачење у миран пастирски живот. Ускоро ће оболети и вратити се здравом разуму, тако да ће умрети одрекавши се витешких књига. Сервантесов роман у први мах прихваћен је као дело витешке прозе, заправо као њена више или мање успела хумористичка пародија створена да би задала коначни удар том преживелом књижевноме роду. Наиме, то дело најпре је схватано као површна и забавна књижевност и зато често објављивано у скраћеним верзијама намењеним младим читаоцима. Рецепција овог дела, као и ставови о њему од 18. века почели су се мењати. Романтичари су у Сервантесовом делу видели борбу човека који се, понесен великим идеалима, болно сусреће са стварношћу примајући ударце разних противника. Временом ће се откривати друга значења а тако и вредности овог дела. Поред тога што је по теми и основном стваралачком поступку генијална пародија читавог једног света у виду карактеристичног књижевнога жанра, то дело има изузетну естетску вредност како у приступу тако и у свеукупној обради теме. У роману писац слика и мноштво епизодних ликова - поред осталих и екстравагантне, нетипичне типове, који нису ништа друго до својеврсни „антијунаци". Карактеристичан је сапутник Дон Кихота, постарији сељак Санчо Панса, који је у суштини и његова противтежа. Он, као „млађани" витезов штитоноша више припада ликовима тзв. пикарског романа, литерарнога жанра који је у време када Сервантес пише своје дело тек у успону. Њих двојица, сваки на свој начин, саопштавају шта су све видели у својим маштама, често говорећи и о својим жељама. Путујући заједно, наилазе на бројне људске животне различитости, апсурде, па и глупости. Треба истаћи да је управо таква жанровска само привидно противречна комбинација витешког и пикарског романа између реалистичких описа и идеалистички бајковитих маштовитих визија Сервантесу омогућила широку основу да у овом свом делу буде вишестран, што ће рећи да се у роману наизменично смењују лирски, трагични, комични и епски призори. Ликови романа, изузимајући двојицу главних јунака, нису симболи, већ су животно рељефни и уверљиви. На тај начин роман *Дон Кихот* обухвата два основна смера шпанске културе – вредновање света идеала и осећај реалности. Зато у Сервантесовом делу идеализам и реализам нису непомирљиве супротности, него се непрестано преплићу као у стварном животу. Витез тужнога лика, који истерује своју имагинарну правду, другује са разборитим и реалним сељаком, који свога безумнога господара стално настоји привести здравом разуму подсећајући га да његове приче немају никаквог основа. Упркос томе, и један и други остаће при своме, а каткад ће и Санчо, посумњавши у исправност свога става, изненадно поверовати у витезове и друге небулозне маштарије. Роман има и широке, општељудске димензије, јер афирмише најузвишеније људске тежње – љубав, великодушност и јунаштво. Аутор се надахнуо многим изворима, преузео и прерадио их у ново и оригинално дело. Ваља рећи да је он једноставним низањем пустоловина остварио сажетак целокупне претходне и савремене шпанске књижевне праксе, тако да свеукупна Сервантесова нарација, заснована на мноштву уметака и низању бројних епизодних дигресија, пружа узорке готово свих књижевних врста и родова као што су пучка и уметничка лирска поезија, те пасторална, сентиментална, психолошка, пикарска и друга проза. При том, Сервантес настоји да размотри и многобројна морална питања. Тада долази до израза поуздани рационализам и суздржана уравнотеженост његових ставова насупрот свим радикалним поларизацијама. Његов роман је у основи оптимистичко дело, саздано уз фини хумор и одмереност, али ипак има и песимистичких тонова. Карактеристично за Сервантесов поступак је да посебну живост приповедања постиже увођењем многобројних дијалошких делова. Свакако ремек дело када је реч о слојевитости и разрађеном језичком изразу и уметности речи, роман *Дон Кихот* одражава право богатство и разноликост стила и у том смислу представља књижевну савршеност, која ништа није изгубила ни током протеклих векова од свога настанка.

Није случајно Сервантесов роман *Дон Кихот* био инспирација за многобројне позоришне и музичке обраде. Легендарни витез и његов штитоноша имали су на многим светским и нашим позорницама своја глумачка отелотворења. На сцени Југословенског драмског позоришта у Београду, 17. априла 1970, приказан је мјузикл *Човек од Ла Манче,* чији су аутори: Дејл Васерман (текст),

Мич Ли (музика) и Џо Дарион (либрето). Представу је режирао Јошко Јуванчић, а главне улоге тумачили су Душан Јакшић као Дон Кихот и Сервантес и Раде Шпицмилер као Санчо Панса. Креација Душана Јакшића била је веома упечатљива, јер је његова интерпретација била и певачки и глумачки савршена. Кореографију је поставио Димитрије Парлић, дириговао је Војислав Симић После двадесет година исто дело извело је Позориште на Теразијама у режији Желимира Орешковића и кореографији Миљенка Штамбука. Дириговао је Љубиша Лазаревић. У улози Дон Кихота и Сервантеса наступио је Драган Лаковић, док је Санчо Панса био Иван Бекјарев.

Обележавајући четиристогодишњицу првог издања *Дон Кихота* театар „Мадленианум" 28. децембра 2005. извео је премијеру истоимене драме Михаила Булгакова, у преводу Милана Чолића, а у режији Драгана Јовановића, који је тумачио и насловну улогу. Обављати режију и у исти мах тумачити главну улогу био је одиста одвећ ризичан и претерано смели потез. Да је то било рискантно потврдила је сама премијера, на којој је Драгану Јовановићу, на жалост, „пукао" глас, те је, уз крајње залагање и велике напоре одиграо представу до краја. Али, није то био пресудни и једини проблем када је реч о овој представи. Пред Драганом Јовановићем, коме је ово прва самостална режија, поставило се решење неколико проблема. Најпре, требало је разрешити редитељске проблеме, који нису мали када се представља ова Булгаковљева драма. Пре свега, велики број улога, затим знатан број сценских промена, више масовних призора, бројне сцене са мачевањем и различитим сукобима... – да наведемо само најмаркантније проблеме. Режирајући представу, Драган Јовановић је све те проблеме покушао да реши изискујући од ансамбла што бржи темпо извођења. Наравно да је највећи проблем био интерпретација главне улоге Дон Кихота. Тај легендарни лик донео је Драган Јовановић без довољно страственог заноса и истинске витешке харизматске опсесивности, која тај лик удаљује од реалнога света. Петар Краљ као Санчо Панса изградио је са пажљиво дозираним комичним акцентима, али и изразима зачуђености, леп однос штитоноше према витезу, тако да су њихове дуосцене биле и најлепши тренуци ове неуједначене представе.



Највећи интерпретативни успех постигла је Опера Народног позоришта изводећи оперу *Дон Кихот* Жила Маснеа. Први пут је та опера-херојска комедија на београдској сцени изведена 17. маја 1935. године, у режији др Ериха Хецела и под музичким вођством Предрага Милошевића, са Милорадом Јовановићем као Дон Кихотом, Жарком Цвејићем као Пансом и Меланијом Бугариновић, која је наступила као Дулчинеја. Већ на седмој представи тога дела, 2. новембра 1935, као Дон Кихот наступио је славни Фјодор Шаљапин, што је била посебна сензација за београдску публику. „Оно што он на сцени чини пре залази у област чуда и пред том појавом се заборавља на све овоземаљске слабости овога јединственога уметника, а и он их има. Г. Шаљапин је стар човек, али он још увек може и уме лепо да пева, врло изразито, врло осећајно и врло гипко, иако не више и увек свеже, али он свежину надокнађује невероватном културом, и још невероватнијим инстинктом. Он, међутим, пева само у извесним етапама, а врло често рецитује текст на један изванредан и само њему својствен начин

претварајући драмски accompagnato-речитатив, у неку врсту изванредно сугестивног говора, продубљеним речитативним музичким динамизмом, тако да ми остајемо запањени пред истинитошћу коју нам пружа, пред животом на сцени, који као да је реалан. Тако је креирао Дон Кихота и својом зрелошћу, својим ставом, снагом свога генија, и нас је задобио. Изашао је пред нас у врло коренито измењеној режији, чиме је та веома успела креација наше Опере добила ново обличје. Да ли и боље, ми у овом тренутку то нећемо да расправљамо пред генијалном глумачком и певачком креацијом Дон Кихота Шаљапиновог. Ми хоћемо данас само да се поклонимо великом и бесмртном оперском уметнику г. Шаљапину, дубоко до земље." – писао је музички критичар Милоје Милојевић у *Политици*.

Друга поставка овога дела, приказана 9. марта 1957, у режији Младена Сабљића и под диригованьем Оскара Данона, са Мирославом Чангаловићем у насловној улози, постигла је велики међународни успех. Ова представа отворила је крајем марта исте године фестивал Театра нација у париском позоришту „Сара Бернар": поред Мирослава Чангаловића наступили су Бисерка Цвејић као Дулчинеја и Латко Корошец као Санчо Панса. У појединим наредним представама у тим улогама успешно ће наступати Бреда Калеф и Жарко Цвејић. Успех је био сензационалан. Чувени париски критичар *Кларендон* написао је у листу *Фигаро:* „Живео Масне на београдски начин!" Извођење опере *Дон Кихот* било је у знаку велике креације Мирослава Чангаловића у насловној улози. „...Окрећући се према светлу, а у складу са музиком, приказујем у ствари две стране своје личности: Кихота, мудрог и лудог, свесног и изгубљеног, лирског и витешког. Назвао сам тај лик више за себе 'лирска визија заноса и доброте'. Кихот, ма како то неком изгледало, није занесењак, будала, онај ко нема у себи бар мало тог донкихотства лишен је елементарних сокова живота..." истакао је једном приликом Чангаловић о чијем тумачењу тога лика је критичар *Концертног водича* у Монте Карлу написао и ово: „...Од сада ће постојати два датума у историји Маснеовог дела – 24. 02. 1910, креација на сцени Монте Карла са славним Шаљапином, и 13. 03. 1960. – обележавање педесетогодишњице са Мирославом Чангаловићем. Тако су у размаку од пет деценија два највећа светска баса позајмила свој огромни таленат певача и глумца 'Витезу тужног лика'. Највећи светски бас Мирослав Чангаловић је вокално и сценски био узбудљив Дон Кихот. Његова неупоредива техника допушта му да свој величанствен глас 'шета' од дубина до висина са складном лакоћом. Све је код њега савршенство..." Београдска опера гостовала је изводећи *Дон Кихота* на Фестивалу у Лозани (1958), у Варшави (1960), Каиру (1961. и 1962), Фестивалу у Визбадену (1961), на Светској изложби рада у Торину (1961), на Фестивалу у Единбургу (1962), у Бечкој државној опери (1964), на Интернационалном фестивалу у Мадриду (1965), у Источном Берлину и Лајпцигу (1965), у Фалконер центру у Копенхагену (1968) и другде. Оперу *Дон Кихот* снимила је и објавила на лонг-плеј грамофонским плочама Продукције РТБ.

Снага Сервантесовог генија имала је доличан израз и на београдским сценама. Мирослав Чангаловић најбољи је интерпрет Дон Кихота који је прешао преко београдске сцене, када имамо у виду наше уметнике. У тој категорији за њим непосредно следе Милорад Јовановић (на сцени Опере Народног позоришта) Душан Јакшић (у Југословенском драмском позоришту) и Драган Лаковић (у Позоришту на Теразијама).

У години када обележавамо четиристогодишњицу Сервантесове смрти на репертоарима београдских позоришта (а такав је случај и са осталим српским позориштима), колико нам је познато, нема ни једног Сервантесовог дела. Ако досад нигде није на нашим сценама изведено неко његово дело, сада, на измаку сезоне, не може се ништа учинити. Али, преостаје почетак наредне сезоне када би се могао овај немаран однос према Сервантесовој годишњици изменити. Како досад на драмском репертоару Народног позоришта није било ни једног Сервантесовог комада, требало би неко његово дело извести било на *Великој с*цени или на сцени *Раша Плаовић*. На тај начин наш национални театар на најлепши начин одужио би се успомени на великог књижевног ствараоца, „песника који руши законе хладног разума бацајући нас у хаос наше сопствене природе" – како је Сервантеса окарактерисао немачки романтичар Аугуст Вилхелм Шлегел.

Ана Тасић

СВЕТОВИ НА РУБУ СЛОМА

50. Битеф

50. Битеф је одржан од 24. септембра до 2. октобра под слоганом „На леђима махнитог бика". Главни програм је био географски, жанровски и тематски разнолик, и њиме ћемо се детаљно позабавити у овом тексту, али ћемо на почетку напоменути да су пратећи програми били врло садржајни, амбициозни и разнолики. Од низа изложби посвећених Битефу, преко традиционалне Полифоније и Битефа на филму, до три интернационалне конференције: Битеф и Културна дипломатија, Аутобиографија као перформанс, и на крају, али никако најмање важно, у оквиру 50. Битефа је одржан и 28. конгрес Међународног удружења позоришних критичара.

У дану пролога, 24. септембра, након отварања изложби и уличне процесије, на сцени Битеф театра је играна прва представа из главног програма, *Kantor Downtown*, Театра Полски Бидгошч из Пољске, аутора Јоланте Јаничак, Јоане Краковске, Магдалене Мошијевић и Виктора Рубина. То је мултимедијално остварење које базично чине елементи документарног видеа и перформанс уметности. На сцену су постављени редови дрвених клупа, као у представи *Мртви разред* Тадеуша Кантора која је полазиште сценског истраживања аутора. За ове клупе је прикачено девет екрана који приказују разговоре са уметницима, актерима њујоршке авангардне сцене, између осталих са Барбаром Хамер, Пени Аркејд, Ли Брејером. Аутори су кренули од испитивања утицаја рада авангардног пољског уметника Кантора, па се тако на почетку ове представе, или сценског есеја, емитују фрагменти интервјуа са поменутим америчким авангардистима, њихова сећања о представи *Мртви разред*. Касније се ток разговора окреће у правцу општијих питања функција уметности, односа између уметности и тржишта, граница авангарде, независности уметника, природи глуме, класног и друштвеног статуса уметника, али и друштвених околности развоја авангарде, сексуалних и других слобода, експеримената са наркотицима итд. Аутори кроз ове теме покрећу и питања смисла позоришта, има ли оно данас још увек нешто да



Kantor Downtown (фото: Моника Столарска)

нам каже? Кроз разговоре са овим уметницима се третира проблематика сећања и чувања успомена, кључна у Канторовом опусу, о којем је Ханс-Тис Леман писао да "кружи око властитих успомена из детињства и већ стога открива временску структуру сећања, понављања и суочавања са губитком и смрћу".

Два извођача на сцени, Грегорж Артман и Марта Маликовска, паралелно са емитованим видео интервјуима који имају документаристички значај, уживо изводе личне перформансе. Артман, на пример, извикује пароле о смрти тела и филозофије, док Маликовска, између осталог, пева песму из мјузикла "Коса", улази у директну комуникацију са гледаоцима, тражећи од појединаца да на њеном телу испишу колико зарађују за живот итд. Ови "живи" делови представе су њени слабији сегменти, помало трапаво остварени, због чега нам она у целини није уметнички оправдана. Но, имајући у виду њен важан едукативно-информативни аспекат који се односи на истраживање утицаја Кантора и наслеђе авангарде, можемо рећи да је представа оправдано укључена у програм 50. Битефа, јубиларног издања које је прослављало и сопствену историју.

Дводелна плесна представа *6 & 7* кинеског кореографа Тао Јеа наредно вече је на сцени Народног позоришта свечано и упечатљиво отворила фестивал, након такође веома упечатљивог говора америчког редитеља Боба Вилсона. Први део "6" изводи шест играча, обучени у црно, праћени драматичном музиком која постаје све нападнија са њиховим постепеним излажењем из симболичке дубине сцене, из таме, можда из света мртвих (музика Хиао Хе). Они плешу као да су једно тело, крећу се са одмереном прецизношћу, хипнотички, минималистички. У овом делу, суптилна употреба светла ствара маркантне драмске ефекте, заводљиви визуални спој плешућих тела и њихових сенки. Светло је симболички интензивније са изласком овог колективног тела на предњи део сцене, са напуштањем симболичког простора смрти, на поље живота, просветљења. "7" затим плеше седам играча обучених у бело, на белој сцени, под светлом које је овде статично, јарко, симболичка



Урнебесна тама (фото: Георг Хохмут)

ознака изласка из таме несигурности, страхова, демона, утиснутих у претходни део представе. Овде плесачи наступају у снажној, густој тишини, без додатне музике. Све звуке производе они сами, стварају медитативну звучну завесу зујања, дахтања, певања. Гласови управљају њиховим покретима, и обрнуто, у исплетеној коегзистенцији звукова и телесних покрета. Ова два контрастна дела представе разумемо у контексту кинеске традиционалне филозофије таоизма, система јина и јанга, комплементарног споја црног и белог, судара различитости које одређују суштину људског постојања.

Треће вече 50. Битефа је на сцени Југословенског драмског позоришта играна представа *Урнебесна тама* Бургтеатра из Беча, настала према драми савременог немачког писца Волфрама Лоца, у режији чешког аутора Душана Давида Паржижека. Лоцов текст има густо значењско ткиво, изграђено на референцама на Конрадово *Срце таме*, као и на Кополин филм *Апокалипса данас*. Одатле гради савремену, помало наивну, врло иронич-ну и политички некоректну авантуристичку приповест која одражава нагомилане тензије постколонијалног света. А представа је упадљив случај редитељског театра, кључно је карактерише маркантан редитељски рукопис, те није нимало изненађујуће да је она добитник и Гран Прија интернационалног жирија и Награде Политике за најбољу режију на овом Битефу.

Игру започиње монолог сомалијског пирата коме суде у Хамбургу, радња се затим сели у дубоку прашуму Авганистана, где су немачки војници послати на специјалну мисију. У том окружењу се срећу различити чудаци и избеглице, откривајући сложену друштвено-политичку ситуацију у савременом свету, од масивног конформизма западњака, њихових предрасуда према незападњачком свету, до питања могућности промене структуре друштвених односа.

Избор да четири глумице играју различите мушке ликове редитељски је луцидан, појачава театралност и успоставља јачу гледалачку дистанцу према догађајима. То је нарочито иронијски разорно када глумице



Саосећање. Историја митраљеза (фото: Георг Хохмут)

представљају мушке особености ликова, на пример у уводном монологу крупније плаве глумице која игра тог Сомалијца, пирата, у грубим, мушким покретима. Њен наступ је ироничан и физички изражајан, нарочито на почетку када она стоји на сцени у мраку, не видимо њено лице, али је тело врло експресивно. Јаз између њене физичке појаве и лика који представља је веома стилизован, комичан и типичан за Паржижекову режију, изграђену на шароликим и непредвидивим решењима.

Сцена која је репрезентативна за, са једне стране наивну, али истовремено и гротескну режију, на крају је првог дела, а укључује и „паузу" пред коју нас глумице обавештавају да можемо да изађемо из сале ако то желимо, мада се радња наставља. Тај изузетно узбудљиви призор почиње хорским певањем распеване инфантилне песме „The Lion Sleeps Tonight" која се пробија кроз гротескни пакао ратних стварности, носећи иронична значења, због контраста, њене идиличности и стварности која није нимало идилична. У једном тренутку певање уживо бива замењено понављајућим аудио снимцима те песме, што разумемо као симболички знак губитка њихових гласова, идентитета.

Звуке који прате догађаје у дубокој прашуми Авганистана, у представи најчешће праве саме глумице, у позадини, од шумова из дивљине, сабласног крештања птичурина, до сирена за звучну опасност које дочаравају потресну приповест Бојана, Србина који је изгубио породицу у НАТО бомбардовању 1999. године. У тој сцени преовлађујуће наивни, гротескни тон представе замењују опипљиво трагични тонови, посебно нашој публици која и даље са нелагодом реагује на такве сирене.

Представа *Саосећање. Историја митраљеза* аутора и редитеља Мило Раua тематски се у одређеној мери преклапа са *Урнебесном тамом*, у питањима постколонијализма и лицемерја западног света, а њен фокус је на теми ширих политичких значења геноцида (продукција Saubine am Leniner Plac, Берлин). Сценски језик је овде знатно сведенији, драматургија је псеудодокументаристичка, што подразумева крајњу сведеност режије. Са друге стране, идејни план представе је сложен, деликат-



Јашући облак (фото: Џо Нами)

но промишљен, аутоироничан и ауторефлексиван, што је чини врло вредном, у комбинацији са супериорном игром две глумице, Конзолат Сиперијус, афричког порекла, и Урсине Ларди, швајцарско-немачког порекла. Сцена је прекривена отпадом, симболичким ђубретом савременог света, а глумице у монолозима откривају своје (псеудо)аутобиографије, глумица које су искусиле хорор геноцида, прва током одрастања у Бурунди, друга као радница невладине организације која је боравила у Конгу и Руанди. У функцији наглашавања документаризма, њихове исповести се путем директног видео преноса пројектују на огромно платно у позадини. Видео пренос истовремено битно појачава драмске ефекте, јер се у крупном плану на екрану јасније и директније прати њихова детаљна експресивност. Сиперијус игра на француском језику, откривајући ужасе које је преживела као дете, али и данашњи живот у Белгији. Необично је застрашујућа ведрина са којом она говори о паклу деструкције, оптимизам садржан у њеном нежном осмеху, што тумачимо као вид механизма одбране, средство преживљавања пакла стварности. А Урсина Ларди игра изразито хладно, што је вероватно њен вид одбрамбеног механизма, борбе са хорором животног искуства, кроз лечење емоција, траума, њихову блокаду.

Амбасадор: немачко-афрички комад са певањем, музичко-плесни-перформанс настао у сарадњи уметника из Немачке и Обале Слоноваче, у продукцији Гинтерсдорфер/Класен из Берлина и режији Моника Гинтерсдорфер, тематски је такође близак претходним представама у погледу бављења (пост)колонијализмом и политичким системима у афричким државама. Сцена изгледа као да је у питању концерт, извођачи играју у окружењу бубњева, гитара, ди-џеј пулта, док хаотично мењају перспективе посматрања, документаризам и фикцију, плесне и музичке стилове, различите језике. Либеријски политичар Чарлс Тејлор један је од „студија случаја" аутора представе који су за њене потребе истраживали политику и дипломатију у афричким земљама. Стварни, документаристички апсурди политичке стварности су преведени у још апсурднију сцен-

ску стварност. На пример, крећући од језивог слогана коришћеног у Тејлоровој изборној кампањи 1997. године, „Убио ми је маму, убио ми је тату, али ћу гласати за њега", извођачи развијају кич сонг у маниру диска седамдесетих. Полазећи од критичког преиспитивања постколонијалних механизама освајања власти и стварних значења друштвених побуна, аутори су саградили анархични спектакл, средствима друштва које је предмет критике. Како поентирају деца амбасадора на крају, након захвалнице родитељима за све што су учинили: „Хоћемо да се бавимо шоу бизнисом". Нема заиста изгледа бизниса као што је шоу бизнис.

А присуство елемената документаризма је скромно место преклапања Гинтерсдорферове представе и дела која је наредно вече приказано у главном програму 50. Битефа - *Soft Machine: Rianto + Sijao Ke x Cihan* редитеља Чоја Кафаија**.** Ову немачко-сингапурску копродукцију чине два одвојена мултимедијална дела, у сваком се представља по један уметник. У првом пратимо презентацију кинеске плесачице и кореографкиње Сијао Ке, сачињену од документарних филмова, поетских плесних сцена, као и њених дијалога на сцени са мушкарцем који је испитује о њеном раду и животу. Други део открива лик и дело плесача и кореографа Ријанта са Јаве, уметника који комбинује јаванске извођачке традиције са савременим плесом. Фокус његовог представљања је родни идентитет, обзиром на то да се он специјализовао у женским плесовима, кроз трансвестију. На сцени се и овде нижу документарни филмови и његове плесне минијатуре током којих он и комуницира са гледаоцима. Оба дела представе доносе интересантне детаље друштвеног статуса уметника у азијским земљама, али они у целини нису промишљеније постављени, мултимедијални фрагменти су повезани без уметнички вреднијег осећања за целину.

Сличан је случај и са представом *Јашући облак* либанског уметника Рабија Мруеа, и она је донела не много сценски осмишљен спој живог присуства извођача, Јасера Мруеа, и документарно-експерименталних филмова о њему који се емитују у позадини. Рабијев брат Јасер је рањен у либанском рату, изгубио је моћ говора и почео да снима документарне и експерименталне филмове који се у фрагментима приказују. Неоспорно је његова животна прича изазов за грађење документарне драме, она наравно садржи изузетну дирљивост, али то нажалост није обезбедило довољно истинског сценског узбуђења, због одсуства снажнијег сценског присуства извођача, односно уметнички размаштаног сценског језика.

Представу *Свита бр.2* француског композитора и редитеља Жориса Лакоста чини извођење збира комадића документаристичких текстова, изговорених у различитим приликама, од извештаја са такмичења боксера, преко фитнес тренинга, до геј сексуалних односа (продукција колектив „Енциклопедија речи", Париз). Пет извођача, Владимир Кудрјавцев, Еманеул Лафон, Нуно Лукас, Барбара Матијевић и Оливије Норман, наступају војнички прецизно, заиста фасцинантно увежбани, уз задивљујућу савладаност различитих језика, од јапанског, преко француског, енглеског, хрватског, до америчког са јаким јужњачким акцентом. Динамика њихових рецитала, или перформанса речи, врло је разграната. Они мењају јачину и тоналитет говора, као и своје физичке позе, од стајања за говорницом или ван ње, преко ходања, до седења. У највећем броју прилика говоре, понекада и певају, допуњујући повремено ту провалу речи и музичком пратњом, на пример, гитаром.

Лакостова представа нас је због њеног јаког формалистичког приступа подсетила на Гебелсово дело приказано на 45. Битефу, *Дошао сам до куће али нисам ушао*, делимично и на Фричов *Мурмел, Мурмел* који је отворио 49. Битеф. Можемо се надати да је намера аутора, и тамо и овде, била да у гледаоцу на другом нивоу изазову неку врсту трансценденталног, поетског осећања, као што је случај са музичким концертима или плесним театром. Први слој, неоспорна виртуозност игре, јесте за поштовање, али је недовољна за изазивање дубљег естетског доживљаја, који очекујемо од уметности. Тај слој, ако је сам, значи самодовољност форме, што не сматрамо квалитетом једног дела које претендује на то да буде уметничко. У рецепцији ове представе, тај површински слој је био наш једини битнији доживљај, као у случају поменуте Гебелсове и Фричове представе. Никакав поетски трансфер нисмо осетили, дубљи естетски осећај је изостао, због чега нам *Свита бр.2* није значила много више од самодовољности форме, а то нам



Родољупци (фото: Виценцио Жакнић)

је, консеквентно, брзо угасило интересовање за њено праћење. Остављамо, наравно, простор и за другачије утиске (интернационални жири је овој представи доделио Специјалну награду „Јован Ћирилов").

Поред *Родољубаца* редитеља Андраша Урбана и ансамбла Народног позоришта из Београда, о којима смо писали раније у Театрону, у склопу прегледа последњег Стеријиног позорја, на главном програму 50. Битефа су се нашле још две домаће представе, *Само моје* аутора и извођача Ане Дубљевић и Игора Коруге, продукција Станице - Сервиса за савремени плес и *Слобода је најскупља капиталистичка реч* ауторки и извођачица Маје Пелевић и Олге Димитријевић, продукција Битеф театра.

Само моје су интимна, концептуална плесна представа вредна због аутентичности и искрености, које прате изражавање борбе са безнађем. Ово дело је сведен, а врло експресиван простор одраза беспућа, рата са депресијама, личним, али извесним рефлексијама друштвених околности, неповољних за уметнички (и било који други) рад. Скоро да се читава радња одвија унутар једне кутије, симболичког простора ограниченог кретања, стешњеног, затвореног (сценски простор Синише Илић). Схватамо га као израз сабијеног простора животног деловања, свакодневне осуђености на мучно копрцање унутар наметнутих граница. Извођачи су исто обучени, у фармерке и тамне дуксеве са заштитном капуљачом, што можемо тумачити да су они сценски израз једне особе, у времену разорних дилема, борбе са собом. Док се минималистички крећу, ударају главом у зид, или пужу по поду, актери изговарају речи и реченице које одражавају узроке и последице опште друштвене апатије, од незапослености до презапослености, од немаштине до богатства, од друштвених неправди, свеприсутних корупција до личних емотивних проблема. А та њихова симболичка затворена кутија ипак није херметично затворена, излаз постоји, зидове је могуће развалити. Тако се *Само моје* завршавају са јасном поруком, ослобађајуће, оптимистично, на излазу, под бљеском светлости.

И представу *Слобода је најскупља капиталистичка*

реч изводе њене ауторке, Маја Пелевић и Олга Димитријевић, драматуршкиње и перформерке које су ишле на истраживачки пут у Северну Кореју, чија је политика полазиште и оквир извођења. У основи је ово предавање-перформанс, али један од најбољих које смо имали прилике да видимо, због наглашене (само)пародичности, комички упакованог критицизма према свакој власти и друштвеним стереотипима генерисаним у медијима. Игра је базирана на треш приступу, врло огољеном и нимало естетизованом. Комуникација извођачица са гледаоцима је врло развијена, највише се изражава у продаји сувенира наводно прикупљеним у Северној Кореји, за новац који ће наводно отићи народу те земље. Ово решење смо разумели као пародирање сродних решења у раду „друштвено ангажованих" позоришних аутора, на пример Оливера Фрљића. Полазећи од мултимедијалног представљања географских, историјских, политичких, културних, гастрономских особености Северне Кореје, ауторке су доследно и свеобухватно представиле сложену проблематику неолибералних друштава. Кроз ироничну анализу предности и мана живота у том последњем комунистичком рају или паклу, ауторке су се радикално позабавиле глобалним светом, нашим нараслим кризама и напетостима.

Последња представа, приказана на главном програму 50. Битефа, на сцени земунског позоришта Мадленијанум, била је *Над гробом глупе Европе* у извођењу ансамбла ХНК Ивана Пл. Зајца из Ријеке. Инспирисани *Хрватском рапсодијом* Мирослава Крлеже (1917), формално апартном лирско-прозном делу у драмској техници, чија се радња одвија током Првог светског рата, у вагону треће класе мађарске железнице, у Хрватској измученој ратом и болестима, Себастијан Хорват и Милан Марковић Матис су написали савремени сценски текст. Основне околности материјално и духовно девастиране Хрватске су блиске Крлежи, али је у тексту представе друштвена проблематика продорно актуелизована. Фокус је на темама незапослености у савременој Хрватској, масовном одласку младих и талентованих људи из земље, узаврелим проблемима са емигрантима. У представу су уведени архетипски ликови, чланови једне породице, налик Глембајевима, а они носе имена глумаца, што је у складу са редитељским приступом, театрализованим, повремено експресионистичким, зачудним, условним.

Хорватова успешна представа, препуна знакова, садржајна и изражајна, почиње призорима из грађанског салона, у припреми за обед. Радња се одвија око великог стола, деца около безбрижно трчкарају, у позадини се чује блага клавирска музика и звуци пуцкања плоче са грамофона који буде осећања умирујуће носталгије. Зид трпезарије украшава огромна слика митског призора Европе на леђима бика (сценографија Јирген Кирнер). Овако постављен призор дискретно наслућује да је реч о затишју пред буру, са рефлексијом на ону Шекспирову. То ће бити све очигледније, како се радња расплиће. Прве трагове немира уноси нервозни Муж (Јасмин Мекић) који објављује свој одлазак на фронт, на ужас његове Жене (Марија Тадић).

У структури представе су важне сцене „позоришта у позоришту", вишезначни метатеатарски призори, постојано уткани у радњу, од првог играног призора, када деца коју изврсно играју одрасли глумци, Кћи (Јелена Лопатић) и Син (Деан Кривачић), изводе лирски почетак Крлежине *Хрватске рапсодије*. Бројни играни призори у призорима имају улогу едукације, припрема друштва за будућност, затим мета-друштвених коментара, одраза друштвених апсурда, што театар све јесте, у различитим ситуацијама. Претапање стварности у театар се доследно уклапа у експресионистички стил који често преклапа реализам, на пример, у сцени колективне молитве, када сви актери као мантру хорски понављају речи наде да ће све испасти добро, након сцене колективног емотивног распада, плача, дерњаве и кукања. Такође је упечатљив експресионистички призор у којем ликови постају зомбији, вукући се сабласно у мраку, метафорички, као зомбији данашње цивилизације, нестајуће у тами. Хорватова сцена постаје гробље Европе преплављене избеглицама и насиљем терориста. Ова експресивна, продорна, значењски врло директна и јасна представа је адекватно затворила 50. Битеф, питањима која су у већини представа била различито третирана. Јубиларни Битеф је тематски чврсто био постављен, релевантан у нашем времену и довољно инспиративан за позоришне сладокусце.

Марија Петровић

ЛУТКЕ 2016

ЛУТКЕ 2016. бијенални међународни фестивал савремене луткарске уметности у Љубљани

У Љубљани се, од 9-13. септембра, одржао 13. бијенални међународни фестивал савремене луткарске уметности *ЛУТКЕ 2016.* у оквиру кога је изведено 25 представа из 16 држава. Ово је била трећа ауторска концепција уметничке директорке фестивала, Ajde Roos, која обилазећи међународне фестивале, процењује виђено и врши одабир за свој осмишљени програм. Било је представа за све узрасте, за стручњаке као и за обичне љубитеље луткарске уметности. Само здање Лутковног гледалишча Љубљана понудило је велики број својих простора за извођење: Велику и Малу сцену, Сцену под звездама, Шентјакобску, Тунел, Поткровље, Фоаје... а коришћени су и други простори ван Лутковног гледалишча, од којих је најатрактивнији Стара градска електрана.

Од јутра до вечери су се смењивале представе, уличне инсталације *Простор у глави* (модели великих глава, које када их ставимо на своју главу као кацигу, нуде тренутке за концентрацију и интимност - своје мале животне приче/сцене) холандског Electric Circusa и *Азил*, холандског Бабока, који креативно употребљава одбачене кућне апарате/белу технику, претварајући их у механичка бића, дарујући им тако други живот. Радионице, предавања, концерти, обиласци (Лутковног гледалишча Љубљана - *У краљевству маште*, Музеја лутака), изложбе по галеријама (*У 3 - Лутке 2016. ван наше планете, Пионири европског луткарства, У фокусу: Милан Клеменчич*)... учинили су ово догађање још богатијим.

Неколике представе намењене најмлађем узрасту (које су у репертоарима дечијих позоришта најређе заступљене, јер захтевају од креатора и извођача много више маште, али и предзнања из области развојне психологије) су пример како и са колико пажње треба приступати њиховој реализацији. *Лампица, грашак и перо* (Лутковно гледалишче Љубљана) је високо естетизована, поетична представа без речи, за децу од годину и по дана, коју је по мотивима бајке *Принцеза на зрну грашка*, Х. К. Андерсена, режирала Катја Повше. Уопште није неопходно знати да је ова сценска поставка била инспирисана том познатом бајком. Треба само да се неоптерећено препустите свету маште ликовне креаторке Шпеле Тробец и њеним асоцијацијама на планете, између којих путује принц тражећи своју принцезу. У ту илузију се изванредно уклапају костими глумаца, различите промене у облицима једноставне сценографије, архетипна, нежна музика (уживо) Звездане Новаковић, коју производе металофон, звончићи, харфа, људски глас... Све је изгледало као ведри сан у мехуру од сапунице.



Лампица, грашак и перо

Већ представа *Медвед и мали* (Лутковно гледалишче Љубљана) Katje Gehrmann, у режији Иване Ђилас, је била намењена старијој деци - од две и по године. Лутке, костими и сценографија су израђени од трикотаже, плетеног материјала - вуне, да је све на сцени изгледало топло, обучено у џемпере. Прича нам може изгледати познато: једнога дана из јајета се излеже гусан и првог кога угледа (а то је медвед) убеђено назове - мама. Мали гусан је уверен да је медвед, а да ли је медведу лако да буде његова мама? Ова љупка представа говори о различитости, сличности, љубави и усвајању. Колико год медвед објашњавао гусану разлике међу њима, ми уочавамо да се они одлично слажу и разумеју, тако да нема разлога због кога не би остали заједно. У једном тренутку, током веселе игре, медвед себи ставља кљун, а малом гусану уши, на радост и смех најмлађе публике.

Наредне две представе су намењене деци од пет година па навише, а обе су инспирисане сликовницама. У представи инспирисаној сликовницом Wolfa Erlbrucha, *Патка, Смрт и лала* (Лутковно гледалишче Љубљана), у режији Fabrizia Montecchia, се једноставно и јасно третира тема смрти (са којом се треба спријатељити) у свим елементима представе, на поетичан, топао и хумористичан начин. Гледаоци су на сцени, близу сценског дешавања. Богат језик позоришта сенки, које су мост између живота и смрти, преламање одбљесака кроз титраје воде по своду сцене, бело платно час затегнуто, час лелујаво, док су лутке ближе или даље од извора светла, које у овој представи подржава интимну атмосферу и у пуној је хармонији с филозофском поруком приче. Fabrizio Montecchi је један од најзначајнијих стваралаца - истраживача, позоришта сенки, у представама чувеног Teatra Gioco Vita. Музика Митје Врховника Смрекара утапа се у визуелни слој представе, стварајући и доприносећи интимности и топлини атмосфере. Последњих годину дана, ово је вероватно најнаграђиванија представа у Европи.

Мали плави и мали жути (Лутковно гледалишче Марибор), је представа по оригинално оживљеној сликовници Леа Лионија, тако што је редитељ, Миха Голоб



У радионици

осмислио ефектан начин анимирања предмета и боја, посредно, магнетима. Играјући се бојама, пратимо причу од белог платна, до раскошне слике. Редитељ је пронашао необичан и изазован начин да честим сценским изненађењима провоцира гледаоце на стално решавање загонетки како, шта и зашто се догађа. Уочљив је и његов таленат да извуче максимум стваралачких могућности глумаца, чије су минималистичке реакције моћно допирале до публике. Ова представа на оригиналан, духовит, једноставан и деци разумљив начин, проблематизује различитости и њихово прихватање, показујући да када се две различите ствари споје, долази до рађања нечег новог и квалитетнијег.

Две невербалне представе су оставиле најјачи утисак на ауторку овог приказа: *У радионици*, за узраст од 8 година па навише и *Одлазак* намењена одраслима. Прецизно осмишљене, изведене, јасне, захваљујући концентрацији извођача - енергетски снажне. За 18 минута две изванредне глумице аниматорке (белгијског Tof Théâtre, Angela Malvasi и Yannick Duret) пред нама су реализовале сулуди (прави луткарски) концепт, причу, лутке, које је смислио Alain Moreau за представу *У радионици*. Лик, који је "не биће", има у почетку само очи и позајмљене руке аниматорке, којима самог себе ствара пред публиком, облачи, дорађује, страсно прерађује (асоцијација на пластичне хируршке интервенције), те тако за гледаоце постаје живљи од нескриваних лица аниматорки, које све то омогућавају. Уверљивост погледа лика, његове радње са алатима, електричним уређајима, покрети тражења, осликавања, лепљења, изазивали су салве смеха. Ово је била лекција уметности анимације, а уметност анимације не значи покретати материју, то је (лако савладива) техника, већ дати материји смисао и оправдати га.

У представи финског визуелног-циркуског позоришта WHS, *Одлазак*, извођачи су редитељ и кореограф Kalle Nio и кореографкиња Vera Selene Tegelman. Представа покрета и магије или можда чаробне анимације материјала и простора. Отуђени пар живи и лута светом снова у инсценацији инспирисаној сценском илузијом

мађионичара из 19 в. Тачније, ово је мистерија у којој се преплићу апсурдни хумор и трагедија. Занимљиво, јединствено позоришно искуство кроз које гледалац осећа да је увучен у свет ликова. Он и Она свечано обучени. Животне ситуације, раскид и одлазак који се понављају више пута до последњег детаља: покрета, радње, звука, од стола постављеног за вечеру, до заустављеног изласка са сцене. Одједном, део по део, са Ње се "сама" скида хаљина, са Њега одело, са стола столњак. Чаше, тањире, вазу у којој је цвеће "прогута" завеса, као да ничег није било. Лако ломљиви, транспарентни, међуљудски односи. Анимација капута на Њему, борба са кошуљом коју Он пегла. Комбинација са видеом - допуњује радњу глумца, док је звук у складу са акцијом. Несаница. Да ли Она пати негде изнад нашег простора? Стаклени зидови се расклапају и нестају... Гледалац остаје без даха од толиких чудеса, која остају неоткривена до краја.

У представи о пироману *Пепео* (Plexus Polaire из Француске и Норвешке, без речи), анимирају се реалистичне лутке величине човека: стоје, седе, леже, пуше, па се поставља питање: а зашто је ова представа рађена са луткама, кад је било много једноставније, упечатљивије, да све то одглуме глумци? Одговор је једноставан: ликова је много, само три аниматора, а њима се допао баш тај предложак страшне приче. За разлику од овог примера, у представи *Кућа* (Sofie Krog Teater из Данске, без речи), комично сабласном трилеру о кући или о погребном заводу, погребница на самрти мења свој тестамент. Мрачне радње више ликова, скривене иза затворених (многих) врата, одлични глумци аниматори (на изненађење публике, само) Sofie Krog и David Faraco су перфектно, прецизно, захваљујући темељно овладаној техници, својој жонглерској увежбаности, одрадили са луткама. Њихова уметност анимације је оформила и јасно диференцирала појединачне карактере и чак нијансе душа ликова.

Поменула бих још представе *Пластични јунаци* (Ariela Dorona из Израела) и *Моја срница и мој зека* (мени омиљене трупе АЇЕ АЇЕ АЇЕ из Француске, због њихове минуциозности, шарма и склоности ка апсурду у извођењу). Занимљиво, и ово су представе без речи, тако да можемо да увидимо, на колико начина и колико тога важног може да се каже без и једне речи. *Пластични јунаци* је антиратна представа која је у целини изведена играчкама, које се могу купити у кинеским радњама. Тако је написано и у програму представе: design People of China. Плишани тигар анимиран као да је кућна мачка, фигурице војника, војна возила и оружје којим се глумац игра, као што би и сваки дечак, све време жвакући жваку или одвијајући и једући лењо, једну по једну бомбону. Ту су неизоставни паметни телефони, скајп. Витке плавокосе пластичне лутке које негде далеко чекају те своје младиће - фигурице, да им се врате кад им истекне ра(д)тно време... Те обичне дечје играчке приказаће оживљену мржњу, насиље, секс, страх. Наивна дечја игра насупрот реалности рата. У једном тренутку глумац се телефоном обраћа некоме, и фиксирајући публику извештава да је пуна дворана цивила, вероватно терориста, чиме су гледаоци директно увучени у паранопју. *Моја срница и мој зека* је луткарска минијатура. Све се дешава на површини стола уз музику. Пратимо причу љубавног пара који се спаја, свађа и разилази плешући манипулисаним кич предметима из кућних витрина (порцуланске фигуре, хеклани подметачи...).

На репертоару су биле заступљене и тешке теме. Издвојићу две представе без речи, намењене одраслој публици и везане за холокауст: *Један кофер по особи* (Nordic Puppet Ambassadors из Финске) и *Логор* (Hotel Modern из Холандије). То нису луткарске, већ представе у којима лутке имају одређену функцију. Прва представа је инспирисана судбином Ане Франк и намењена игрању искључиво за једног гледаоца. Дочекује ме костимирана глумица (Linda Lemmetty, која је и ликовни дизајнер) са топлином у очима и показује на отворен кофер, у коме је сценографија цртеж великог трга у граду, по коме су папирне лутке (ликови), које саме стоје. Она пријатним гласом изговара кратке дијалоге које ти ликови размењују између себе. Све (њена интерпретација "текста") одаје пријатну, веселу атмосферу, до момента када мењајући свој лик мења и говор, у агресивни, налик на нацистичке претње. Појављује се возило, у које убацује људе, који су до тада били у друштву ближњих, отимајући их од њих. Од тог тренутка све што гледам одвија се без речи. Морам да клечим, како бих кроз рупице на гомили кофера завирила у скривени свет тишине њихове унутрашњости, вођена глумичиним на-



Одлазак

мерама. Удобност нечије собе пуне књига, са фотељом и плишаним медом, отворена, затворена врата, препуно ликова са старих фотографија, изгубљени плишани меда на подним плочицама, простор је све мањи, прамен дима, нестајање. На крају нам глумица пружа руку, као нему захвалност за одвојених 15 минута сећању на све страдале у логорима. Заиста је свака реч и сувишна.

Представа *Логор*, реконструкција историјске стварности после 60 година, била је изведена на 43. БИТЕФУ, 2009. и приказује сав ужас II светског рата у нацистичком логору Аушвиц. На сцени је пространа макета логора: бараке, воз којим се довозе логораши, осматрачнице, жице, гасне коморе, крематоријум, улазна капија са натписом "Рад ослобађа". Три аниматора покрећу 2000 ручно направљених лутака висине 7,5 цм. Све то снимају, као (у односу на размере човека) огромни ратни извештачи, малом камером, док се увећана слика истовремено пројектује на рикванд сцене. Публици се тако додељује улога сведока овог страшног злочина, истовремено је и провокација осећања гриже савести гледалаца, може ли се то гледати и не реаговати? Тешке теме, које се не смеју заборавити.

У оквиру програма фестивала био је предвиђен обилазак Музеја луткарства, што нико од гостију фестивала није пропустио. Министарство културе Словеније и градска општина Љубљана су подржали пројекат Лутковног гледалишча Љубљана и љубљанске тврђаве, да се у оквиру њеног бајковитог простора отвори Музеј луткарства, значајан како за луткарску струку, тако и за културни туризам. Стари град у Љубљани је најпосећенија туристичка тачка, коју успињача повезује са пространим Крековим тргом, на коме се налази Лутковно гледалишче. Идеје о томе су постојале још осамдесетих година прошлог века, а отварањем музеја у мају 2015. званично је обележено сто година словеначког луткарства, што доказује традицију, достојну поштовања и чувања.

Све што је пронађено и колико-толико сачувано од лутака, сценографија, скица, фотографија, текстова... смештено је у витрине и депое опремљене у складу са

важећим стандардима за чување историјске грађе. Из амбијента тврђаве улази се у модеран ентеријер Музеја луткарства: црна боја, стакло, равне линије, два нивоа, у коме је видљива прилагођеност савременом посетиоцу, уједињењем концепта класичног и савременог музеја. Изложено иза стакла се може само посматрати, али је понуђено и више објеката који се могу додирнути. Из зида се могу извући дрвене плочице на којима је исписано објашњење из које представе је изложена сцена или лутка. Може се притиснути дугме за одређену представу, сцену, луткарског уметника, потом сести испред мањег екрана и сам одгледати одабрано. Змај, према идеји Силвана Омерзуа, словеначког луткарског редитеља и ликовног креатора, чека да га неко покрене. Мале луткарске сцене за ручне лутке или позориште сенки, доступне су свима. Изволите, стварајте, одиграјте своју представу!

Први део изложбе обрађује период од 1910 године, када се у кући Милана Клеменчича, сликара, редитеља, одиграла прва словеначка марионетска представа и сазнајемо колико је било распрострањено соколско луткарство. Потом се упознајемо са партизанским позориштем и ручним луткама др Ника Курета, са оснивањем првог професионалног луткарског позоришта и податком да се 1968. са одласком Јожета Пенгова, редитеља и првог директора и уметничког руководиоца, завршава период признавања луткарства као уметности. Други део изложбе нам представља значајне словеначке ствараоце из различитих области уметности, који су кроз своје луткарско стваралаштво покушали да досегну појам тоталног уметничког дела.

Разгледање музеја је осмишљено за различите циљне групе, а могуће га је комбиновати са гледањем представе у позоришту. Најмлађи са водичем траже "украдене" лутке, препознају различите врсте лутака... могу да откривају рад са основним луткарским техникама и како се лутке стављају у кесе за чување, како се намотавају конци око контролника... нешто старији откривају кроз "Друштво младих љубитеља музеја" како музеј функционише и које су то музејске професије: кустос, архивар, рестауратор, конзерватор... те да се сами опробају у радионици као рестауратори. Суботом су уобичајене породичне радионице у оквиру којих деца са својим ближњима праве лутке. Све ово су начини на које се кроз забаву, истиче важност спознавања појма културне баштине.

За време трајања фестивала сваки дан је био испуњен интересантним понуђеним програмом, тако да за оне који су желели током једног дана да стигну на све представе и изложбе, није остајало времена и за нпр. учешће у различитим креативним радионицама (чак и рестаураторска) или предавања. Бијенални међународни фестивал савремене луткарске уметности *ЛУТКЕ 2016.* још једном је доказао да својом понудом, разноврсношћу спада у најквалитетније фестивале у Европи.

Рашко В. Јовановић

„СУТОН“ СТЕВАНА К. ХРИСТИЋА НА СЦЕНИ ОПЕРЕ И ТЕАТРА „МАДЛЕНИАНУМ“ У ЗЕМУНУ

Сутон,
Музичка драма у три слике по Иву Војновићу
Композитор:
Стеван К. Христић
Диригент:
Весна Шоуц
Редитељ и сценограф:
Небојша Брадић
Костимограф:
Марина Меденица
Кореограф:
Марија Јанковић Шеховић
Опера&театар Мадленианум
Велика сцена
Премијера 22. октобар 2016.

За разлику од Станислава Биничког, аутора прве српске изведене опере *На уранку* (на текст Бранислава Нушића), приказане 1903. године, дакле пре оснивања сталног оперског ансамбла у Краљевско-српском народном позоришту у Београду, за разлику од Јована Урбана који је у својој опери *Мајка*, изведеној 1910. на сцени Опере Жарка Савића у дворани „На булевару“ у Београду (данас познатој као биоскоп „Балкан“) користио српске и турске мотиве, као и за разлику од Исидора Бајића, који је компоновао оперу *Кнез Иво од Семберије* (на текст Бранислава Нушића) приказану 1911. такође на сцени Опере Жарка Савића, те за разлику и од Петра Крстића, композитора опере *Зулумћар* (према драми Светозара Ћоровића) први пут изведене 1927. на сцени Опере Народног позоришта у Београду, дакле остварења композитора који су, компоновали ослањајући се на фолклорне мотиве у тежњи да створе национални оперски стил, такође и за разлику од Петра Коњовића, који је изузимајући једно дело, његов првенац, оперу *Вилин вео,* довршене 1916, први пут приказане у Загребу, 1917, која је, како је уочено, компонована у неоромантичном стилу са извесним веберовским призвуком на бази једног богато инструментираног и динамичног оркестра, створио све остале своје опере обилато користећи фолклорне мотиве – *Кнез од Зете, Коштана, Сељаци* и *Отаџбина,* Стеван К. Христић, како истиче Бранко М. Драгутиновић, некадашњи драматург Опере Народног позоришта у Београду и дугогодишњи музички критичар листа *Политика,* својом опером *Сутон* уноси у наше музичко-сценско стваралаштво јако подвучене западно-европске утицаје на стилској линији Масне – Пучини – Дебиси. „Инспирисан другим делом Војно-

виђеве *Дубровачке трилогије*, Стеван Христић у опери *Сутон* остварује, опробаним музичким средствима, у традиционалној форми, потресне, али интимно пригушене трагедије личности, чије се реалне контуре губе у перспективи сутона, и даје једно музичко-сценско дело које има своје место у нашој музичкој литератури." – закључио је Драгутиновић.

Сутон, музичка драма у два дела, по драми Ива Војновића, текст и музика Стевана К. Христића, први пут је приказан на сцени Опере Народног позоришта у Београду, 26. новембра 1925, у режији Теофана Павловског и под музичким вођством композитора. То је, према тексту *Нова поставка националне опере,* објављеном у програму представе *Сутона* у *Мадлениануму,* друга изведена српска опера, што није тачно. Према истраживањима Слободана Турлакова, саопштеним у најпре у *Годишњаку Града Београда* (књ. XXXI, 1984), потом и у његовој књизи *Из музичке прошлости Београда* (2002), друга изведена српска опера је *Мајка* Јована Урбана, компонована према либрету капетана Рад. Космајца, правим именом Михаила Степановића, написаном по приповеци *Рајко од Расине* Чеде Мијатовића, иначе сличне теме као и опера *На уранку,* приказана први пут на сцени Опере „На булевару" Жарка Савића, у Београду, 4. децембра 1910, док је трећа изведена српска опера Кнез *Иво од Семберије* Исидора Бајића, базирана на синтези романтичарских и веристичких оперских принципа, према либрету Бранислава Нушића, приказана први пут 6. јануара 1911, такође у Опери „На булевару" Жарка Савића. Четврта изведена српска опера била је *Вилин вео* Петра Коњовића, први пут приказана, како смо већ навели, 1917. године у Загребу, на сцени Хрватског народног казалишта, а када се има на уму и опера *Зулумћар* Петра Крстића, за коју смо већ навели да је приказана на сцени Опере Народног позоришта у Београду 1927. године, једино се може рећи да је *Сутон* Стевана Христића шеста, а не друга изведена српска опера.

Дакле, критика је после праизведбе шесте изведене српске опере са изразима добродошлице и одобравања дочекала Христићевог оперског првенца, мада је, било и опаски да је композитор био роб речи и реченица, „тако да је реч старија од реченице, реченица од става, став од ситуације, чиме је нарушена и уништена атмосфера, штимунг, сутонско ткање, јер чим се појави јака реч, г. Христић целим оркестром подвлачи снагу те речи губећи из вида релативност њену..." (С. Винавер). Превлађивали су супротни ставови попут оцене Петра Крстића: „Музика г. Христића пуна је живота, покрета, градација и драмских акцената. Ритмички и хармонски интересантна, врло отмена инструментација." Анонимни критичар *Трговинског гласника* имао је децентно и јасно изречен став: „Г. Христић, мора се признати, са потпуним темпераментом драматичара, пригушено јецање у дому Никше Бенеше у Дубровнику, претворио је у крик. И добро је што је тако учинио."

„Г. Стеван Христић као композитор има своју одређену естетику. Њени принципи су идентични са естетиком принципа латинске импресионистичке и експресионистичке школе. Мајстори којима се клања су: Дебиси, Пучини, Масне. (...) У том стилу рађено је и последње Христићево дело, *Сутон* написано са потпуним осећањем сцене." – писао је Милоје Милојевић у *Српском књижевном гласнику.*

Тодор Манојловић, познати песник и драматичар, овако је оценио оперу *Сутон* у *Летопису Матице српске:* „Довољно је позната та тиха, суморна, сва као у неким златно-љубичастим сенкама утопљеним, трагедија нашег великог драматичара. Музика *Сутона* је свежа, особена, потекла из једног дубоког и пре свега модерног надахнућа; хармонизација интересантна, смела, никада банална. Г. Христић је зналачки и елегантан оркестратор, који својим, често врло срећним, мелодичким инвенцијама (да напоменемо, примера ради, само онај одиста лепи менует) уме да да чаробног блеска и боје."

Са делимично измењеном певачком поделом представа је обновљена 1930. године, да би након једне репризе нестала са репертоара. Тек 1954. године на сцени Опере Народног позоришта у Београду дошло је до поновног извођења овог Христићевог дела и то као „музичке драме у три слике по Иви Војновићу": између две драмске, уметнута је балетска слика у стилу и маниру француске опере. У тој верзији припремљена је и ова премијера приказана на Великој сцени *Мадленианума.*

После темељне студије, под диригованьем Весне Шоуц и у режији Небојше Брадића, *Сутон* је изведен тако да смо, сагледано и одслушано у целини, стекли по-



Сутон (фото: Милан Ђаков)

зитивне утиске, мада морамо поставити и нека питања и упутити више примедаба. Не сматрамо умесним промену времена догађања радње, која се и у Христићевој опери *Сутон,* као и у Војновићевом другом делу *Дубровачке трилогије,* догађа у салону владике (племкиње) дубровачке Бенеше, у пролеће 1832. године, дакле, после нешто више од четврт столећа откако се Дубровник предао Французима. Као што се зна, у првом делу *Дубровачке трилогије* пропада држава, у другом економски пропадају последњи припадници госпарскога сталежа са јасним наговештајем дефинитивног одласка са животне сцене, док у трећем долази до потпуне декаденције негдашњег племства и његовог генетског ишчезавања. Дакле, нису припаднице породице Бенеша могле таворити у 20. веку, у другој или у трећој његовој деценији, како то желе, судећи по костимима, приказати на представи *Мадленианума.* За разлику од властеле, пучани, који су у њиховој служби, понашају се и делују руковођени здравим разумом. То је видљиво у *Сутону* у сцени када трговац Васо, враћа дуг госпођа Мари, или у трећем делу *На тараци,* када Вуко, незаконити племићки син изјави да би ако наследи, госпарску вилу продао са свом баштином и отишао у Америку, са намером да се, пошто радећи стекне неки иметак, врати у завичај, где би узгајао винограде у Конавлима.

У *Сутону* Војновић слика убоги живот у дому Маре Никшине Бенеше и њених кћери у доба када, како бележи Лујо Војновић у својој *Краткој историји Дубровачке републике* „Град паде у дубоко мртвило, које је потрајало преко по вијека." Иако су потпуно осиромашене, оне се и даље понашају као да им то не смета да живе како су дотад живеле, јер госпар ваља да је увек госпар! Зато Павле свесно одбија капетана Луја Ласића иако га воли и одлучује да оде у манастир. На тај начин, желећи да породицу спасе срамоте што је волела пучанина и са њим била у љубавној вези, она следи пример Марије Орсоле, тетке свога оца, што ће и саопштити мајци, која још увек не верује у то, јер мисли да она тако тражи дозволу да оде са вољеним Лујом. Због тога ће, очајна и резигнирана, одсећи косу пред мајком, не би ли јој,

запрепашћеној тим чином, доказала да ће заиста поћи у манастир.

Небојша Брадић, редитељ и сценограф представе, остварио је аутентично, стилски децентно сценографско решење представе, које је омогућило да се несметано изведе балетски дивертисман. Редитељски, кретао се стазама уобичајених оперских шаблона, који се обично примењују приликом извођења Пучинијевих опера. Било је и извесних исклизнућа из тога манира, нарочито у сцени растанка Павле и Луја Ласића, када је овај, пошто је његова вољена Павле зато што је син кмета одбила да пође са њим, насрнуо на њу и на груб начин, који се данас примењује у реалити-шоуима на телевизији, свукавши јој хаљину повалио је на под. Потом је Павле ходала током неколико сцена одевена само у комбинезону. Такође, сцена са госпарима Сабом и Луцом остала је затурена, будући да је већим делом била смештена у дну позорнице и да стари госпари нису били архаично одевени, већ су носили одећу 20. века.

Извођење *Сутона* било је у знаку темељне музичке студије. Оркестар је музицирао на начин какав се ретко може чути у нас приликом извођења оперских представа. Диригујући сходно партитури, Весна Шоуц остварила је симфонијски звук кроз који су се вокалне партије солиста како-тако пробијале. Иако је била сувише суздржана, Наташа Јовић Тривић као Мара Никшина Бенеша, властелинка дубровачка, само донекле је успевала да изгледа ауторитативно, достојанствено и отмено, док је певачки солидно интерпретирала своју партију. Три Марине кћери – Драгана Поповић - Маде, Бранислава Подрумац - Оре и Душица Бијелић - Павле певале су коректно. Све три спонтано су испољавале младалачку раздрaганост и ведрину. Најсложенији глумачки и певачки задатак имала је Душица Бијелић као Павле и може се рећи да га је у потпуности решила. Посебно треба истаћи да је она у великој сцени у трећој слици, оној на коју вероватно мисли Винавер када указује како оркестар сувише гласно подвлачи сваку реч, успела да буде разумљива и довољно чујна. И глумачки, особито у сцени растанка од вољеног Луја, умела је суздржавати емоције и понашати се, упркос осећањима, отмено и деликатно зарад очувања достојанствене властеоске позе. Била је то и певачки и глумачки једна целовита сценска креација. Ненад Чича као Лујо Ласић певачки је задовољио, док је глумачки пренагласио грубост у опроштајној сцени, што нипошто, као пучанин, не би смео. Васо, четрдесетогодишњи трговац у интерпретацији Алексе Васића, највише због костима (није имао херцеговачку капу!) више је личио на каквог незнаног трговачкога путника, него на трговца у Херцеговини или Конавлима. Промашено су приказани стари госпари дубровачки, јер су били сасвим далеко од призивања дубровачке прошлости Љубомир Поповић као Сабо Шишков Прокуло личио је на уличнога комедијанта, док је Миодраг Д. Јовановић, појавом и певањем, подсећао на излизаног кафанског клуподера, који тек што је изишао из неког убогог угоститељскога локала. Александра Ангелов као Марина слушкиња имала је прикладно понашање. Балетски интермецо играли су исувише накинђурени плесачи, како на каквој великој оперској сцени, у кореографији Марије Јанковић Шеховић. Заборављено је да је то забава у осиромашеном госпарском дому. Костимографија Марине Меденице, сагледана у целини, била је одговарајућа кад је реч о Мари, њеним кћерима и њеној слушкињи. Такође, и Лујо Ласић имао је прикладну униформу, док смо о осталима већ изрекли негативне судове. Без обзира што су вокални солисти углавном имали добру дикцију, добро је што је Драган Стевовић пројектовао певани текст на дисплеју изнад саме позорнице.

Ако би се тражио највећи уметнички домет ове представе, онда је то, напоредо са појединим вокалним креацијама, музицирање Оркестра Опере&театра *Мадленианум*. Пожелели смо да овај оркестарски састав, са концертном мајсторицом Весном Јансенс и под палицом Весне Шоуц, приреди и неки симфонијски концерт. Верујемо да успех не би изостао!

Јелица Стевановић

ПОВОДОМ ПРЕМИЈЕРЕ У НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ У БЕОГРАДУ

Један век Ростановог Сирана *на сцени нашег националног театра*

Ремек-дело драмског стваралаштва у стиху Едмона Ростана *Сирано де Бержерак* настало је 1897. и убрзо угледало светла позорнице у Théâtre de la Porte Saint-Martin. Пишући комад, Ростан је желео да овај лик креиран по узору на историјску личност, књижевника из XVII века Сирана од Бержерака, тумачи велики француски глумац Констан Коклен (Constant Coquelin; Коклен старији, 1841–1909). Жеља му се остварила и комад се одмах винуо у највише сфере књижевне, сценске и глумачке уметности. Упркос неумитној чињеници да се незахвалност превођења поезије можда понајвише осећа у драмској књижевности, у чему је Ростанов *Сирано* изразити пример, комад се одржао на репертоару готово свих театара до данас, увек и свуда остварујући велики сценски успех – чак и кад су преводи били неквалитетни или штрихови неадекватни. Коклен је овај лик играо у невероватних 500 узастопних представа, а наставио све до смрти у разним театрима и на бројним гостовањима. Са Саром Бернар у улози Роксане је 1900. био на великој турнеји у Америци, где је снимио двоминутни филм – сцену двобоја, са накнадно дослikаним детаљима у боји и наснимљеним тоном помоћу фонографа (то је прва појава боје и тона на филму).

Неколико година касније, новембра 1904, Коклен старији доноси Ростанове стихове и у Београд: „Овај романтични комад, проткан поезијом, или боље рећи поетичношћу, коју је свако могао да разуме и да осети, дошао је тако и до малог а предратнога Београда. Дошао је – и то са сјајем. Донео га је нико други до сам Коклен тај први и ненадмашни Сирано, уметник коме је Ростан посветио своје дело овим речима:

'Хтео сам да посветим овај спев души Сирановој / Али како је прешла у вас, Коклене, то га посвећујем вама'. Ни један уметник до тада није био код нас тако искрено и одушевљено примљен као Коклен. Готово цела публика чекала га је после представе. Када је Коклен изишао из позоришта дохватили су га високошколци и уз лудо клицање пренели у кола, испрегли коње и сами га одвезли до Хотела 'Империјал'"[1], присећа се овог гостовања Милан Дединац две и по деценије касније. Мимо тадашњих обичаја, штампа је догађај најављивала данима раније: подвлачила се величина госта и значај овог гостовања, објављене су веће цене улазница које су се продавале знатно раније него иначе, саопштено да је овај чувени француски глумац два дана пре Београда наступао у Бечу, а да турнеју наставља у Немачкој, „где је позван од немачког цара да приреди неколико представа"... Прве вечери, 21. новембра, требало је да игра Молијеровог *Тартифа* и једночинку *Смешне прециозе*, а следеће вечери два чина (III и V) из *Сирана* и комад Теодора Банвила *Гренгоар*. Будући да Ростанов комад дотле није био познат београдској публици, „Политика" дан раније објављује садржај драме на половини насловне стране. Милан Грол нам оставља приказ целог гостовања: као Маскари у *Прециозама* Коклен је „савршен"; као Тартиф он је маестралан али превише својих особина даје лику; као Гренгоар је беспрекоран али недостаје му младост. Овај наш одличан познавалац театра, француски ђак, и комад и улогу оцењује као „занимљиве". Он истиче: „У Сирану добија Коклен прилике у сваком тренутку да покаже виртуозно изговарање стихова, тираду пуну полета и ритма, течну и интелигентну дикцију, и ону беспримерену вештину да говором, мимиком и гестом дâ духа и живота фрази или једној речи поред које би безброј глумаца годинама пролазило а да не наслуте ефекте, као што ће безброј гледалаца прећи преко тог бисера у игри Кокленовој не опажајући или не осећајући га довољно", али налази да је трећи чин „(изјава под балконом и прича о паду с месеца)... један од најбољих у Кокленовој игри", али да пети чин „то није" и да је „поред тога још, како изгледа, Коклену овог пута оскудевала свежина и добро расположење"[2]. Строги Грол чак констатује да Коклена, да није било бравурозног Маскарија, велики део београдске публике не би имао по чему да памти...

Новим Законом о Народном позоришту и посебном Уредбом који су коначно били усвојени 27. маја и 15. јуна 1911, наводи се да је уметнички рад на сцени поверен редитељу, чиме је режија подигнута „на висок степен самосталне уметности", за разлику од дотадашње праксе да први глумац режира (мање-више заправо „аранжира" представу). Захваљујући томе, тадашњи управник, Милан Грол, 1. октобра 1911. именује за главног редитеља и директора позорнице Народног позоришта школованог редитеља, члана Уметничког позоришта из Москве, Александра Ивановича Андрејева. Већ следећег месеца је била премијера његове поставке *Буре* Островског, а после петнаестак иностраних комада који су уследили, међу којима су били и Шекспиров *Макбет*, Толстојеви *Живи леш* и *Смрт Ивана Грозног*, Чеховљеви *Просидба*, *Ујка Вања* и три једночинке, драматизација *Браће Карамазових* Достојевског, те два домаћа – *Госпођа са сунцокретом* Ива Војновића и *Косовска* Жарка Лазаревића, Андрејев се хвата у коштац са херојском комедијом у пет чинова (у стиху) Едмона Ростана, *Сирано од Бержерака* у преводу Милана Димовића и сценографији В. В. Балузека.

Премијера је била 21. марта 1914. Импозантан број од 55 ликова и многих безимених актера („светина, грађани, маркизи, мускетари, кесароши, колачари, лакеји, песници, гаскоњски кадети, глумци, свирачи, пажеви, деца, шпански војници, гледаоци – људи и жене – прециозе, глумице, грађанке, калуђерице, и тако даље"), захтевао је учешће читавог ансамбла (неки глумци су тумачили по две улоге), који је свакако био потпомогнут статистима и другима из Позоришта и ван њега. Најстарији сачувани плакат, од треће представе, 23. марта, сведочи о очигледно изузетно великом интересовању публике: у то време су биле ретке представе које су могле да пуне Кућу три вечери узастопно. У прилог овоме говори и истраживање др Живојина Петровића, према

[1] Д. (Милан Дединац), *Реприза „Сирана од Бержерака"*, Политика, 9. фебруар 1928.

[2] Милан Грол, *Позоришне критике*, Српска књижевна задруга, Београд 1931, стр. 181-183.

којем је представа до скорог почетка Великог рата одиграна укупно чак 12 пута – последња представа *Сирана* је била 25. маја 1914. Насловну улогу је на премијери тумачио Добрица Милутиновић, Роксану је играла Мара Таборска, а међу осталим глумцима се издвајају: Александар Златковић (Христијан од Невилета[3]), Милорад Гавриловић (Граф од Гиша), Чича Илија Станојевић (Рагно), Љубомир Станојевић (Капетан Карбон од Кастел-Жалу), Сава Тодоровић (Лињиер), Војин Туриски (Виконт од Валвера), Петар Добриновић (Један наметљивац, Један калуђер из реда капуцина), Теодора Арсеновић (Дружбеница Роксанина), Жанка Стокић (Лиза)… Расположиви подаци говоре да је током два месеца сценског трајања ове поставке насловни лик, с успехом, тумачио и Витомир Богић. „Добрица Милутиновић и Богић, бујни и свежи, унеколико супарници за прво место међу младим позоришним снагама, појавише се наизменично у улози Сирана. И читав Београд подели се због тога у два табора: једни су тврдили да је Добрица бољи, други су опет били на страни Богићевој. Само се о томе говорило. Свуда: у кафани, у школи, на улици. А позориште је било стално препуно. И док су Добрица или Богић са жаром и патетично изговарали: 'То су, ето, Гаскоњски кадети / Капетан им Карбов Кастел, Жалу...' гимназисти и гимназисткиње, трговачки помоћници и великошколци понављали су за њима сваки стих, сваку реч... Ретко је било наћи, пре рата, младића или дечака који не би знао на памет[4] ако не целог *Сирана*, а оно бар један или два монолога"[5] – сећа се Милан Дединац петнаест година касније, поводом нове поставке истог комада.

После премијере, „Политика", објављује приказ са потписом К. М. Л. (Коста Луковић), који почиње констатацијом: „Синоћ је у Народном Позоришту приказивано једно велико драмско дело, једно од оних дела, која представљају читаву једну литературу, својим књижевним особинама, и резимирају читаву једну драмску историју, својом композицијом". Остатак текста се углавном своди на препричавање и анализу комада, док о представи говоре само три кратка пасуса на крају приказа. Из њих сазнајемо да је превод сачувао „лепоту и грацију Ростанове поезије", те да представља „књижевни успех". Сама представа је оцењена као недовршена, избор тумача насловног лика добар, за разлику од поделе главне женске улоге. Упркос томе што Милутиновић одговара улози Сирана „по необузданом темпераменту и топлом лиризму", није стигао да уобличи лик до краја, већ су моменти у којима је одисао сигурношћу, нажалост, били „испрекидани". Таборска је, међутим, „потпуно промашила тон и глумила врло неспретно, искидано, без стила... и уздржљивости која је код прециоза карактеристична. Она је бледу улогу Роксане учинила блеђом и неразумљивијом"[6], оцењује критичар после премијере. Много касније, међутим, театролог Боривоје Стојковић бележи сећања Милана Предића и Милутина Чекића, тада на функцијама драматурга и редитеља Народног позоришта, према којима је Таборска „складно и сугестивно говорила стихове и играла врло топло, надахнуто и интелигентно". Исти театролог је записао и мишљења „неких позоришних савременика" да Сирано спада међу Добричина „најлепша уметничка остварења"[7].

Од 2. фебруара 1928. „Правда" у 12 наставака доноси изузетно дугу, рекло би се непријатељски обојену, критичку анализу Димовићевог превода из пера Љуб. А. Дабића. Шокиран најавама нове поставке *Сирана* објављеним у „једном престоничком дневном листу" да се ово Ростаново ремек-дело у „врлом успелом преводу", поводом 30 година од настанка, припрема „монументално", те да ће бити „значајан датум у напредовању нашег позоришта", потписник овог својеврсног фељтона се упушта у детаљно поређење, по сценама, безмало од стиха до стиха, оригинала и Димовићевог превода. Он помиње на једном месту како је и сам превео *Сирана* (наравно неупоредиво боље него Димовић), али негира да своју анализу износи пред читаоце као „пропали конкурент" – просто је провоциран неукусном рекламом и погрешним репертоарским потезом, јер је „у ис-

[3] Имена ликова су наведена према ондашњим плакатима.

[4] У старијим цитатима је задржан оригинални правопис.

[5] Д. (Милан Дединац), ibid

[6] К.М.Л. (Коста Луковић), *Сирано од Бержерака*, „Политика", 22. март 1914.

[7] Боривоје Стојковић, Великани српског позоришта, Српска књижевна задруга / ГИРО „Милић Ракић", Београд / Ваљево, 1983, стр. 113 и 132.

торији позоришне уметности још незабележено" да се дело чији се јубилеј обележава, прикаже као „вулгарна карикатура". По њему, Димовић је превод дао „у нечему налик на стихове, где је све искидано, раздробљено, натрпано с брда с дола, испретурано, без логичке везе и консеквентности, у раскорак... касапски, с унакаженим фигурама и простачким упоређењима, – једном речи унакарађено" и то „једним скроз некњижевним и неотменим језиком"[8]. Савремена критика, међутим, уз ограду да је Ростанов стих могућ само на француском (а није ли свако дело, а нарочито поетско, најбоље у оригиналу?), Димовићев превод оцењује као „вешт и течан"[9], нешто касније као „заиста срећан"[10], док театролог др Живојин Петровић после много година наводи да ће непосредно пред почетак Великог рата Димовић „дати пример и скоро створити образац сценског превода у стиху својом успелом транспозицијом Ростанова *Сирана од Бержерака*". Да је Димовић положио и испит историје, и то са највишим оценама, потврђује податак да се комад до данас изводи у његово преводу, а позоришни стручњаци с краја XX века га оцењују као „прелепог"[11], „савршеног"[12] и „ингениозног"[13].

Већ сам податак да је представу режирао др Бранко Гавела објашњава медијску пажњу коју су припреме привукле. Аутор сценографије је био Владимир Загородњук, музику је компоновао Ловро Матачић, у насловној улози је поново Витомир Богић, Роксана је била Деса Дугалић, а Христиана је тумачио Војислав Јовановић. Како комад захтева, и овог пута се на сцени нашао читав глумачки ансамбл, те су и споредне роле тумачили знаменити уметници, што је у многоме допринело успеху представе. Поменимо бар Зору Златковић (Дружбеница Роксанина), Жанку Стокић (Лиза), Драгољуба Гошића (Граф од Гиша), Николу Гошића (Рагно), Радомира Плаовића (Ле Бре), Душана Раденковића (Капетан Карбон де Кастел Жалу), Владету Драгутиновића (Виконт од Валвера), Александра Златковића (Први маркиз), Мату Милошевића (Други маркиз), Божидара Николића (Монфлери), Миодрага Ристића (Белроз). Неки глумци су тумачили и по више улога, као на пример Велимир Бошковић (Лињиер, Други кадет), Невенка Урбанова (Други паж, Други колачар), Милан Ајваз (Жодле, Трећи кадет), Марко Маринковић (Кесарош, Други песник), Милорад Душановић (Један гардист, Први кадет), Ђура Маринковић (Други лакеј, Први колачар, Капуцин, Бертранду) и многи други. Будући да се дугачак списак ликова завршавао навођењем не малог броја неименованих актера (грађани, маркизи, мускетари, кесароши, колачари, песници, гаскоњски кадети, глумци, свирачи, пажеви, деца, шпански војници, гледаоци, прециозе, глумице, грађанке, калуђерице итд.), за ову представу су позајмљени и уметници из других ансамбала, као балетски играч Олег Гребенштиков, па и помоћно особље, попут шаптача Душана Бурзе. Премијера је била 27. фебруара 1928.

Занимљиво је да усред поменуте компаративне анализе превода, исти лист објављује у основи веома позитиван приказ представе. Рецензент „Правде", Захаров, констатује како је представа почела несигурно, неуједначено и помало развучено, што је приписано премијерном узбуђењу, али је појавом главних актера добила сигурност и одговарајући темпо. И овог пута је дуга листа актера ангажовала целу трупу, „тако да су неки одлични глумци носили споредне и сасвим споредне улоге", чиме је представа добила „једно од најсигурнијих јемстава" да ће се се дуго задржати на репертоару.

Према речима овог критичара, Богић је и овог пута насловни лик донео сигурно, зналачки, са успешним прелазима „из једног расположења у друго — из гњева у духовито резоновање, из љубави у фантастичне приче о путу на месец... Г. Богић умео је лепо да објасни ове прелазе и да главнијим моментима своје улоге да сву драж велике племенитости. Сиранова физичка ружноћа и душевна лепота доминирале су кроз игру г. Богића, пењући се постепено, кроз чинове, саткане од сјајних Ростанових стихова, до своје поенте — до Сирановог умирања у петом чину". Игру Десе Дугалић та-

[8] Љуб. А. Дабић, Уметност шефа уметности – Поводом репризе „Сирана од Бержерака" по преводу Милана Димовића, „Правда", 2–16. фебруар 1928.

[9] Д. (Милан Дединац), ibid

[10] Ж. В(укадиновић), *„Сирано од Бержерака" по трећи пут у Београду*, „Политика", 3. фебруар 1938.

[11] Милутин Мишић, *Херојски промашај*, „Борба", 26. март 1991.

[12] Јован Христић, *Позоришни реферати II*, НОЛИТ, Београд, 1996, стр. 236.

[13] Владимир Стаменковић, *Ослушкивање публике*, НИН, 5. април 1991.


Вера Чукић и Мија Алексић

које оцењује као добру, а нарочито истиче њен дар за говорење стихова. Војислав Јовановић је у незахвалној улози Христиана од Невилета „уложио све напоре да не остави утисак гори" од његових колега који су играли добро написане роле. У мањим улогама издваја Стокићку и Златковићку, Раденковића, Драгољуба Гошића који је дао „ону добро смишљену и интелигентну игру, на коју смо код њега већ одавно навикли" и Николу Гошића који је колачара Рагноа играо „са много хумора и глумачког осећања" и још неколицину, али без образложења. Исти критичар констатује да „нема улога које захтевају нарочито тешке примедбе", а да се ситније замерке могу објаснити тремом првог извођења, те ће се временом постићи још уједначенија игра великог ансамбла. Ловро Матачић је поједине моменте комада илустровао (представа у бургоњској палати) „лепом, везаном за стил седамнаестог века музиком".

Насупрот нешто тромијем почетку, последњи чин је, према оцени Захарова, „иако лишен сукоба и вибрирања претходних чинова, оставио леп завршан утисак. Призор смрти 'стихотворца, спадала, највећег борца, путника на месец и љубавника без среће' добио је пуну вредност свог дубоког унутрашњег зрачења темпераментном и убедљивом игром г. Богића. И последње речи Сиранове о перјаници, која никад није била окаљана, изазвале су буран, дуг аплауз"[14].

Као што је поменуто, критичар „Политике", Милан Дединац, Димовићев превод оцењује као „вешт и течан", али уз опаску да је Ростана могуће слушати, са задовољством, само у оригиналу – што поткрепљује и врло оштром замерком на лошу дикцију актера. Из ове опште констатације и он издваја говор Десе Дугалић, која је била и „највише у духу Ростанових комада". О осталим глумцима, као и осталим аспектима представе, његово мишљење се веома разликује од Захаровљевог: Богић „није имао потребне лакоће и окретности", а његов „равни тон је често звонио без одзива"; Никола Гошић није достигао ниво својих ранијих креација; а остали тумачи значајнијих улога су се трудили „да се што више приближе прециозноме и витешком златном веку". Он није задовољан ни реалистичком режијом, која је иако „савесна" и „мајсторски изведена", успоравала акцију и „ваздушасто лепршање Ростанових стихова". Заправо, Дединчева највећа замерка је доношење овог комада на репертоар, јер мисли да су „страшне ратне године... и велики социјални преврати привукли људе свакидашњем животу. Кога је после свега што се догодило могла да занесе Сиранова песма о пољупцу?", пита се овај критичар[15].

У „Времену" се после премијере огласио Милутин Чекић који најпре поздравља повратак на сцену овог комада и француске романтике, јер одговарају и жељама публике и саставу ансамбла. Он потом предочава тешкоће које комад задаје ауторима и извођачима: техничка захтевност, избор жанра интерпретације (гротеска или реализам), те осетљиво питање дикције. Гавела је прву тешкоћу успешно превродио определивши се за стилизовани реализам у декору и одлично реализујући све масовне сцене, а посебно борбе у четвртом чину. И други проблем је успешно решен, нарочито

[14] Е. Захаров, *Сирано од Бержерака*, „Правда", 9. фебруар 1928.

[15] Д. (Милан Дединац), ibid

захваљујући протагонистима. „Богић је успео интересантно дати иронију и духовитост Сирана, са оним карактеристичним сарказмом што га показује чак и према себи самоме, не улазећи при том... ни мало у неукусну гротеску", каже, између осталог, Чекић и констатује како је Богић „био врло добар у изванредно тешкој улози", а Дугалићка му је била „достојна партнерка" и имала је „довољно грације једне прециозе". Игру Драгољуба Гошића оцењује као коректну, а као „врло добре" издваја Николу Гошића и Воју Јовановића. Питање дикције, као што је поменуто, и овај критичар сматра горућим проблемом ансамбла, које у овој представи, природно, долази у први план. „Лаки и течни стихови *Сирана* у српском преводу звучали су често несигурно, а често су се приметила и заплитања о слик и губљење ритма у говору" – за шта криви превасходно Милана Предића који би се овим питањем морао бавити бар „колико је то чинио некада, као драматург" (1928. он је управник). Ипак, Чекић сматра да овај недостатак не треба да поквари „добро расположење према иначе чистој и пажљиво спремљеној представи *Сирана*, која ће, нема сумње, још за дуго привлачити пажњу наше публике"[16].

Према подацима из Годишњака Народног позоришта, представа је до краја те сезоне играна 9 пута, да би следеће била приказана само једном, 25. јануара 1929, поводом 10 година од смрти Ростана.

Деценију после претходне, *Сирано* је имао нову премијеру – 1. фебруара 1938, поводом 40 година од светске праизведбе, или, како је писало на плакату „обнова поводом 40-годишњице прве представе". Иако на плакату не пише име редитеља, Петар Волк наводи као редитеља Брану Војновића[17]. За ову тврдњу материјал даје Вукадиновић, који у својој критици наводи да је у ранијим позоришним белешкама као редитељ означаван нови управник Позоришта, др Брана Војиновић, али да је вероватно сам одступио од правила да на плакату стоји име редитеља, јер „свакако није ни сам задовољан својом режијом"[18]. Декор је направљен према нацртима академског сликара Младена Јосића. Сирана је играо велики Миливоје Живановић (де Бержерак), Роксану Деса Дугалић а Христијана Војислав Јовановић.

Остале улоге су тумачили: Драгољуб Гошић (Гроф де Гиш), Михаило Васић (Рагно), Мата Милошевић (Ле Бре), Душан Раденковић (Капетан Карбон де Кастел Жалу, Први мускетар), кадете (и још неке улоге) су тумачили Милорад Душановић, Велимир Бошковић, Милош Паунковић, Никола Поповић, Јован Николић; затим Фран Новаковић (Лињиер), Божидар Дрнић (Виконт де Валвер), Зора Златковић (Роксанина дружбеница), Марица Поповић (Сестра Марта), Ана Паранос (Лиза), Цветковићка (Трећи колачарски момак и Продавачица слатких пића), Анка Врбанић (Мајка Маргерита), Ружица Текић (Сестра Клара), Загорка Душановић (Једна глумица), а ту су и Павле Богатинчевић, Мирко Милисављевић и многи други.

После премијере, часопис „Сцена" који је тих година објављивало Народно позориште, доноси на насловној страни текст анонимног аутора о овој, по ондашњим стандардима „обнови". Свој приказ комада он почиње детаљним, поетизованим описом публике: „Реприза овог бесмртног дела била је прави празник за наше позориште. Тога вечера слегао се цео Београд на ову претставу, и гледалиште није одавно било овако препуњено. Била је ту и млађа генерација, омладина која ће увек сматрати великог љубавника и неустрашивог хероја својим интимним идеалом и идолопоклонички гутати лепе стихове Едмона Ростана, у преводу Милана Димовића. Али је ту била, и можда у још већој мери, заступљена наша предратна и ратна генерација, која је дошла да још једном проживи националне и моралне екстазе своје младости, оног епског доба када се у њеној души стварао замах за извођење гигантских подвига нашег свеукупног ослобођења и уједињења. Дошао је тај велики, интелектуално и морално херојски Београд, да под мађијом величанствене апотеозе 'белој перјаници' проживи још једном себе, своју младост и свој живот". После кратке анализе порука које Ростан шаље овим комадом својој и потоњим генерацијама, аутор приказа одушевљено (са свакако претераним ентузијазмом) закључује: „Капу доле, сви векови и сви нараштаји, пред оваквим моралним идеалом! И дубоки, неми поклон по-

[16] М(илутин) Ч(екић), Сирано од Бержерака, „Време", 9. фебруар 1928.

[17] Петар Волк, *Преображење – Драма Народног позоришта у Београду од 1868. до 2007. године*, Фонд „Милан Ђоковић" / КИЗ Алтера,

[18] Ж. В(укадиновић), ibid

штовања пред оним старим и овим новим Београдом који је на премијери у највећој духовној устрепталости и егзалтацији, дугочасовним овацијама нашим бриљантним уметницима – извођачима отслужио и једну свету службу нашој националној души, њеним наклоностима и њеним идеалима"[19].

Што се тиче званичне критике, она је била (као ретко кад) једногласна: представа им се није допала. Редитељу је замерено да је „за вољу спољашњег ефекта" („декорације су биле лепе, гардероба шарена, позорница пуна света"), жртвовао „суштину комада који је требало да постави"[20]. А чак су и ти „извесни успели напори режије били погрешно пласирани... Натуралистички режиране сцене с масама својом успелом живошћу само ремете барокну лепршавост драме"[21]. Још је већи проблем што ни у визуелно сведеним сценама, реч и стих нису успели да дођу до изражаја захваљујући – глумцима невичним игрању романтичарских комада и говорењу стиха. Критичари су, разуме се, свесни да код нас у то доба још увек нема глумачке школе која би континуираним делањем образовала глумачки кадар ни за савремени репертоар, а некмоли за *Сирана*. Према рецензенту „Правде", Ростанов комад је превазиђен, и у земљама са дужом позоришном традицијом се повремено појављује на репертоару само кад се у ансамблу стекну уметници који владају вештинама неопходним за оживљавање тог стила, епохе, сензибилитета, глумци „који носе у себи истински пламен романтизма; првенствено, такав мора бити Сирано; иначе *Сирано* постаје празна, досадна реч"[22]. У нашем ансамблу, заједничко је мишљење тадашњих критичара, једино Деса Дугалић испуњава све услове. Роксана из претходне поставке „као да је још лепше, још звучније говорила трохеје"[23]. По Мирковићу, она је „једина дала уметничку творевину која је нешто значила"[24]. Једино Поповић и њој налази замерку: „лепо рецитује стихове. Да, али их рецитује с емфазом и удешеном усплахиреношћу"[25].

О осталим актерима је мало речено. Рецензент „Политике" оцењује да Воја Јовановић „можда није више лепи Кристијан (можемо му рећи, пошто није дама), али је био коректан шепртља", док су Васић и Гошић дали „два добра типа", а Раденковић је давао „штедро хумор сеоског племића"[26]. Мирковић је нешто оштрији: „Јовановић, Гошић и Милошевић су били „некако дрвено-равнодушни, и у тексту и у говору", а Раденковић је „ушао, на своју штету, у тон једно чисто наше жовијалности којој је ту најмање било места"[27]. Поповић помиње само Раденковића, али нема милости: „А да буде све потпуно, да се још тужније вије поносна перјаница Сиранова, ту је бануо, додуше не с месеца као Сирано али с 'пута око света', бучни балкански жовијални господин Раденковић"[28].

Највише кривице за неуспелу представу критичари листом приписују носиоцу насловне роле. Одајући признање Миливоју Живановићу као „изванредном глумцу" који без премца носи реалистички репертоар, они констатују да је он „баш зато глумац овоземаљски, не глумац виших сфера... кад прекида игру у Бургоњској палати гласом фанфаре треба да порази. Тога гласа већ на почетку нема. Ни даље он не успева скоро никада да надвиси, макар се на столицу пењао... захваљујући своме реалистичном дару, поезију препричава у прозу, а једног каботена и фанфарона претвара у резонера. Грех је било намучити тако доброг глумца једног другог рода у овој роли"[29]. Нешто бољи на почетку и крају комада, он је „показао једну врло осетну неспретност у говорењу стихова, а нарочито тамо где је требало бескрајних лирских модулација гласа... у оној говореној серенади, где треба да звони, као оно звоно о коме говори, које одзвања Роксаниним именом, потпуно је изневерио. У потпуној тишини његов глас се понекад једва чуо; то

[19] Аноним, *Поводом обнове „Сирана"*, Сцена, бр. 11, сезона 1937/38; Београд, 17. фебруара 1938.

[20] др Никола Мирковић, *Сирано де Бержерак*, „Време", 3. фебруара 1938.

[21] Јован Поповић, *Позоришне критике*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1974, стр. 101.

[22] Д(ушан) К(рунић), Едмон Ростан: „Сирано од Бержерака", „Правда", 3. фебруара 1938.

[23] Ж. В(укадиновић), ibid

[24] др Никола Мирковић, ibid

[25] Јован Поповић, ibid, стр. 101.

[26] Ж. В(укадиновић), ibid

[27] др Никола Мирковић, ibid

[28] Јован Поповић, ibid, стр. 101.

[29] Ж. В(укадиновић), ibid

нису били стихови, него довејани фрагменти“[30]. И Крунић, уз напомену да је Живановић „глумац несумњиво даровит“, констатује да је овом ролом „доказао: колико није глумац-песник, и то како очајно није такав глумац. Његова дикција није била свежи ветар поезије, који је високо лепршао гордом перјаницом Сирановом; његова дикција је била монотона киша, која је од поносите перјанице Сиранове направила покислу чавку. Од чувене сцене под балконом, где романтизам и поетска егзалтација глумчева високо узлећу, г. Живановић је направио пилулу против несанице“[31]. Поповић је најоштрији и у осуди носиоца главне роле: „Посреди је тужан неспоразум између режисера, глумаца и покојног песника Ростана. Живановић, са својом робустном конституцијом и својим гласом за сирови натурализам, имао је да реализује фигуру духовитог, ружног, тужно ведрог, надмоћно интелигентног песника, филозофа и кавгаџије... Лако иронични, меланхолично ведри стихови треба да лете као шарене птице, праскају као ракете, блескају као рапири, туже као флауте или кикоћу као пиколо. Живановић се трудио, и гласом и стасом и носем, но личио је на неспретног хвалисавог бојџију, који задихано декламује, а на самрти неугодно цвили“[32].

За овакав исход представе, Крунић највише криви управу – Војновића и Ранка Младеновића (у то време директор драме), и малициозно закључује како су овом представом, можда „решили горуће питање у нашем Позоришту. За њих, дакле, режија не постоји, као што ни полутар не постоји за Јованчу Мицића, или као што ни за оног турског адмирала није постојала Малта, који је после дугог лутања по Средоземном мору... реферисао: ‘Господине министре, Малта јок’“. Тако и г. Младеновић може да каже: ‘Поштована публико, добра представа јок!’“[33]

И ова поставка се задржала на репертоару свега две сезоне, али је за то време одиграна 17 пута.

После Другог светског рата, *Сирано* се на сцену Народног позоришта враћа 31. марта 1950, у познатом Димовићевом преводу. Са изузетно компликованим задатком режије овог комада храбро се ухватио почетник у овом послу, Браслав Борозан (то му је била прва самостална режија), а томе је додао не мање захтеван посало сценографа. Помоћни редитељи су били Рајко Радојковић и Душанка Чангаловић, костимограф Милица Бабић Јовановић, а музику је компоновао Оскар Данон. Импозантни глумачки ансамбл предводе Љубиша Јовановић у насловној роли, Радомир Раша Плаовић као Конт де Гиш, Олга Скригин (касније и Нада Шкриљар) у улози Роксане, Васа Пантелић као Кристијан, Миодраг Лазаревић као Ле Бре и Божа Николић (у алтернацији са Михаилом Паскаљевићем) као Рагно. Ту су и Лепосава Петровић (Лиза), Љиљана Крстић (Дружбеница), Роксанда Луковић (Мајка Маргарита), Ивка Рутић (Сестра Клара), Дивна Ђоковић (Сестра Марта), Нада Шкриљар (Цвећарка, потом Роксанда), Мирослав Чангаловић (Карбон Кастел Жалу), Војислав Јовановић (Лињијер), Мирослав Петровић (Валвер), Љубомир Дидић (Кесарош, Песник), Северин Бијелић (Песник, Лакеј), Павле Богатинчевић (Први маркиз), Фран Новаковић (Калуђер), Александар Златковић (Жодле), Јован Гец (Белроз), Мирко Милисављевић (Наметљивац), Марко Маринковић (Стари грађанин) и други. Ваља поменути да ће се млади Милосав Алексић, потоњи Сирано, у овој поставци појавити као Први коњаник и Кадет. На плакату стоји и: „Учествују чланови драме: Јелка Вујић, Оливера Живковић, Даница Мокрањац, Љубица Ковић, Крста Шпадијер, хор Опере Народног позоришта, чланови Балета Народног позоришта и студенти Академије за позоришну уметност. Сценску музику изводе чланови оркестра Команде града Београда“.

У оскудној грађи сачуваној из првих послератних година праву драгоценост представљају две исцрпне критике ове поставке. Прву, објављену у дневном листу „Борба“, необично, потписују два аутора: Д. Поповић и С(танислав) Бајић. У духу прописаног соц-реализма, они објашњавају да је за опстанак овог изразито романтичарског дела заслужан главни јунак који је „снажан протест против покварености и глупости једног друштва... неустрашив, поносан човек, свестан своје вредности

[30] др Никола Мирковић, ibid

[31] Д(ушан) К(рунић), ibid

[32] Јован Поповић, ibid, стр. 100.

[33] Д(ушан) К(рунић), ibid

у времену пуном бескичмењаштва". Режији ови рецензенти нарочито замерају неуверљивост у четвртом чину, помало хаотичне масовне сцене (за шта налазе оправдање у недовољном расположивом броју сталних статиста, али одају признање помоћи која је нађена у студентима Академије, међу којима су биле Олга Станисављевић и Оливера Марковић као пажеви, Душан Владисављевић као Монфлери и Љуба Ковачевић као Други маркиз), те слабо потенциране сталешке разлике међу ликовима – осим у погледу костима, којима је Милица Бабић Јовановић „сталешку диференцијацију нагласила" чак и више него што је то уобичајено, али „историјски верно". Поред тога, костими су доприносили и драматургији представе, као и карактеризацији ликова. Сценографија је оцењена као традиционална, осим у првом и петом чину у које је Борозан унео нека, мање или више оправдана и функционална решења. Традиционално, дикција и говорење стихова су били незадовољавајући, али овог пута су оцене биле блаже него раније.

Љубиша Јовановић је успео да нађе добар однос између комичног и трагичног који чине насловног јунака, али му замерају „отсуство иронијe", неусклађеност говора и радње у сцени двобоја. Познати монолог „Не, хвала!" је дао „импресивно... изнијансирано, проживљено и са пуно жара", а најубедљивији је био у петом чину, који „свакако спада у ред његових најуспелијих остварења". Обе Роксане су, свака на свој начин, биле успешне: Скригинова је своју прециозу дала „свеже... са много женствености и љупкости, изговарајући стихове јасно, али помало једнолично и без довољно пажње на логичке акценте"; Шкрињарка је мање полагала на спољну лепоту и дала је улогу богату „унутрашњим преливима" и ситном мимиком, мада са помало несигурности у гласу. Раша Плаовић је пленио „ликом, ставом, гестом, а пре свега гласом", мада је „мајсторским владањем стихом" и филигранским одабиром ситних гестова одударао од стила представе. Уверљивост Васе Пантелића као Кристијана је варирала од сцене до сцене, али је добро говорио стихове. Млади Лазаревић је лик Ле Бреа дао „пластично", не злоупотребљавајући своју лепу појаву и пријатан глас, те му је то било „досад најбоље сценско остварење". Рагно је у извођењу Николића деловао „људски топло и непосредно", док је млади Михаило Паскаљевић већ показао тенденцију ка уласку у „манир који је Рагноовој наивности давао нешто тупљи карактер". Мирослав Чангаловић је „својим мушким ставом, окретом и гласом... допринео успеху представе"[34].

Ерих Кош се у свом приказу ове поставке највише задржава на историјским околностима настанка дела и захтевима које оно поставља пред сценске уметнике. Неискусном редитељу одаје признање да је остварио „солидну представу", која је у том тренутку „успех" за Народно позориште. Ипак, замера му „извесну крутост и укалупљеност", недостатак „унутарњег ослонца", живости и темпа. Љубиша Јовановић је дао Сирана „помало сировог, грубог и стесаног из једног комада... војничину од заната". Кош одобрава овакво одступање од уобичајеног тумачења јер, да није слободе глумца да подари улози сопствено тумачење, „било би само улога а не и глумаца". Прилагодивши лик свом сензибилитету, донео је Сирана у којем је било „више дубоко хумане племенитости и доброте... а мање француске живости и елеганције духа".

И Роксана у овој поставци одступа од уобичајеног оличења француске прециозе: у тумачењу Скригинове, она је „несташна, лепршава, наивна и љупка... кашиперна помало али на симпатичан начин и дирљива због искрености њене љубави", а Роксана коју је играла Шкрињарова „била је на истој линији; женствения и топлија, али још мање прециоза". Плаовићевог Де Гиша Кош оцењује као сигурног и доследно дефинисаног у целом комаду „увек хладног, отменог и одмереног, али са једним назалним тоном у изговору који помало постаје манир". Лик Кристијана у извођењу Васе Пантелића је оцењен као на махове добар али недорађен, Николићев Рагно као врло добар, а млади Лазаревић се „истицао пријатним гласом, лепом појавом и држањем у коме је било склада и мере". Поменувши још Љубомира Дидића и Северина Бијелића, Кош закључује: „Остварењу ове тешке претставе помогао је цео позоришни колектив"[35].

О Љубиши Јовановићу као Сирану имамо забеле-

[34] Д. Поповић и С(танислав) Бајић, *Сирано де Бержерак*, „Борба", 27. април 1950

[35] Ерих Кош, *Едмон Ростан: „Сирано де Бержерак"*, Књижевност, V, 1950, стр. 490-493.

жено и сећање редитеља Борозана: „Ако је ико успео да оствари атмосферу и жанр ове херојске комедије онда је то он успео и то на јединствен начин. Шта значи бити херој и комичан? На ово је он одговорио својим смислом за хумор и талентом поете. Било је то ауторско дело колико по силини у складној монументалној целини, толико у лирским везама у романтичарским стиховима говорених лакоћом префињене дикције. Његов Сирано је јунак и песник фантаста као трагед и трагичан човек, љубавник да несрећнији не може бити, али и очовечен бедник који се снагом ума попне до људског достојанства када постане освајач женског срца. Духовна лепота ругобе Сирана у интерпретацији Љубише Јовановића испуњена личним шармом, баритоналним тембром, љупкошћу покрета, издржљивошћу његове психофизичке снаге и маштом снажних крила. Предочена је мушка ружна лепота. Нема велике улоге без правог интимног узрока. А Љубиша га је тада имао. Био је већ прешао четрдесету... То је била једна од најлепших интерпретација романтичарске смрти на сцени Народног позоришта. С њом се може упоредити само игра умирања коју је остварио плесач Душко Трнинић у креацији Меркуција. Душко-Меркуцио своју игру је претворио у стихове, које су његове усне, можда, мрмљале. Љубиша-Сирано вајајући простор својим телом није више морао да говори стихове. Поезија смрти!"[36]

Случај је хтео (или намера) да и следећег *Сирана* на сцени Народног позоришта режира Браслав Борозан. Премијера је била 29. јануара 1968, аутор сценографије је био Владимир Маренић, костиме је креирала Љиљана Драговић, а музику компоновао Оскар Данон. Сирана је тумачио Мија Алексић, Роксану Вера Чукић, Кристијана Драган Оцокољић, док је некадашњи тумач ове улоге, Васа Пантелић, сада играо Конта де Гиша. Миодраг Лазаревић је поново Ле Бре, а у осталим улогама су: Ратко Сарић (Рагно), Дара Вукотић Плаовић (Лиза), Северин Бијелић (Карбон Кастел-Жалу), Ђорђе Пура (Лињијер), Боба Динић (Виконт де Валвер), Богосава Никшић Бијелић (Дружбеница Роксанина), Богић Бошковић (Наметљивац), Борис Андрусевић, Момчило Животић, Раша Симић, Мида Стевановић, Александар Хрњаковић (Кадети), Томанија Ђуричко (Мајка Маргерита), Љиљана Јанковић (Сестра Марта), Бранка Зорић (Сестра Клера), Мирослав Петровић (Калуђер из реда Капуцина)...

Упркос осведоченом ауторском тиму и, као увек када је реч о овом наслову, изванредној глумачкој подели – критика није била задовољна, о чему најречитије сведоче наслови: „Време ипак чини своје", „Недеља разочарања", „На крају баладе", „Штетне илузије", „Сирано истањена лика", „Како је сахрањен *Сирано*"... Једногласни у општем ставу, критичари углавном износе различита образложења: од констатације да комад није ни требало постављати на репертоар јер је „за наш данашњи укус... тако наивно компонован, тако сладуњаво сентименталан, мисаоно тако примитиван" (Слободан Селенић[37]), преко замерања редитељу да није успео у намери да романтичарски проседе преведе у реалистичку представу (Жарко Јовановић – потоњи Команин[38]), те да је „наивно разигравао" мизансцен (Милосав Мирковић[39]), а сцену претрпавао „нефункционалном статистеријом", уз претерано психологизирање (Петар Волк[40]). Ипак, највећи терет је стављен на плећа протагонисте. Уметничкој личности Мије Алексића благонаклонији, објашњавали су да му је улога погрешно додељена: „немогуће је не запазити таленат и сигурност, снагу, чак и занимљивост Алексићевог Сирана", али проблем је у томе што он „једноставно није глумац оне врсте шарма који лако плени симпатије публике"; стога је његов Сирано „можда бриљантан, али није симпатичан".[41] Или: „Његов Сирано је битка са самим собом и са носиоцима предрасуда у самом позоришту"; најбољи је тамо где је „лаичка екстаза великог комичара сведочила његову приватну племениту личност... где су се несебична љубав и људска несрећа дубоко уткали у карактерну комику... Мија Алексић није идеални Сирано, али је Сирано

[36] Браслав Борозан, *Креативни тренутак*, приредила Дивна Борозан, Народно позориште у Београду, 2009, стр. 51-52.

[37] Слободан Селенић, *Недеља разочарања*, „Борба", 3. фебруар 1968.

[38] Жарко Јовановић, *Како је сахрањен „Сирано"*, „Вечерње новости", 31. јануар 1968.

[39] Милосав Мирковић, *На крају баладе*, „Експрес политика", 31. јануар 1968.

[40] Петар Волк, *Штетне илузије*, „Књижевне новине", 3. фебруар 1968.

[41] Слободан Селенић, ibid

са душом и величином свога ината и своје заводљиве нервозе"[42]. Они са мање симпатија према уметнику који ће се у потоњим деценијама издвојити у сам врх нашег глумишта бележе: „То је било упорно, болно и џиновско рвање са ликом. Алексић са по сцени кретао лако, вешто, у другом делу представе је и растао, али, авај, није био уверљив"[43]. Најоштрији је Волк који цени да је основа проблема у уступку који је управа Позоришта начинила сујети Мије Алексића, чиме је представа била унапред осуђена на пропаст јер он „нема, пре свега, физичких предиспозиција за такву ролу... њему недостаје темпераментна лакоћа гласа и што је најважније – моћ да речи надахњује заносом, испуњава песничком имагинацијом", услед чега је он „ситнореалистички изградио једну своју личну варијанту Сирана"[44].

Роксану Вере Чукић критика скоро и не помиње, што већ много говори... Милосав Мирковић наводи: „иако је понегде била пасивно препуштена кликтавим стиховима, оживела је поезију касне љубави", а Волк јој посвећује више пажње и оцењује како је била „оличење лепоте испод које трепери фина осећајност без снаге да се испољи у своме богатству па је израз морао да остане често у границама самог наговештаја". Мирковић помиње и да „из великог, не увек функционалног ансамбла ваља похвалити Бориса Андрусевића, који је сочно и тачно пласирао своје кадетске досетке, Мирослава Петровића у стишаној епизоди Калуђера и Северина Бијелића у првој појави". Бијелића издваја и Волк, који помиње (без објашњења или бар неког епитета) и Дару Вукотић Плаовић, Ратка Сарића, Богића Бошковића, Богосаву Никшић Бијелић и Ђорђа Пуру.

Сценографија је оцењена као „импресивна", костими „китњасти"[45], на главним актерима „духовити и пластични"[46], а музика „иако нехеројска, лепо се преливала из сцене у сцену"[47].

Тако, *Сирано* „ни једног тренутка није заблистао у пуној снази и лепоти, тузи, смеху, који собом носи", а представа „није имала душу... уместо душе, кроз представу се ваљала дуга и монотона, троипочасовна концентрација на речима – жеља да се лепо и читко изримују стихови и строфе, да се не погреши... Мизансцен, односи, унутарње структуирање ликова остало је на скици, на голом спектаклу", оцењује Команин[48]. Ипак, забележена је и понека реч утехе: иако у целини лошија од очекиваног, представа је „фрагментарно добра"[49]; дело је „забрујало, али не потпуно. Оживело је, али не са свим чарима ироније и интелигенције" које га красе[50]. Занимљиво, први пут критика нема приговор на дикцију и говорење стихова, што је свакако заслуга дводеценијског континуираног рада позоришне академије.

Чињеница да се репертоарско бекство у Ростанов неоромантизам на почетку социјалним немирима разбуктале 1968. не помиње ни у једном напису, вероватно се може приписати (ауто)цензури. После следеће премијере, на самом почетку '90-их, критика ће репертоарски потез управе објашњавати друштвеним и политичким околностима.

Редитељ Егон Савин, сценограф Марина Чутурило, костимограф Божана Јовановић, композитор Ксенија Зечевић, лектор Бранивој Ђорђевић и Ферид Карајица који је поставио сценски покрет, дали су своје виђење *Сирана* поставком чија премијера је била 22. марта 1991. У насловној улози је био Предраг Мики Манојловић, у улози Роксане Веру Чукић је наследила њена кћи, Ивана Михић, Кристијана је тумачио Бранко Видаковић, Де Гиша Предраг Ејдус, Рагноа Павле Минчић. О драматуршким интервенцијама сведочи нешто скраћен и измењен списак ликова, које су тумачили: Радован Миљанић (Ле Бре), Бранко Јеринић (Капетан Карбон де Кастел-Жалу), Драган Николић, Андреја Маричић, Предраг Милетић, Предраг Коларевић (Кадети), Гојко Балетић (Лињијер), Зинаид Мемишевић (Виконт де Валвер), Мирко Петковић (Монфлери, Калуђер), Добрила

[42] Милосав Мирковић, ibid

[43] Жарко Јовановић, ibid

[44] Петар Волк, ibid

[45] Петар Волк, ibid

[46] Милосав Мирковић, ibid

[47] Милосав Мирковић, ibid

[48] Жарко Јовановић, ibid

[49] Петар Волк, ibid

[50] Милосав Мирковић, ibid

Стојнић (Дружбеница Роксанина), Милка Лукић (Мајка Маргерита), Добрила Ћирковић (Сестра Марта), Анђелка Ристић (Сестра Клера), Синиша Ћопић (Наметљивац), Дарко Томовић (Белроз), Владан Гајовић (Кесарош), Богољуб Динић (Грађанин), Јелена Иванишевић (Продавачица слатких пића), Вук Милетић и Тијана Хаџи Николић (Деца).

И овог пута наслови критика су прилично експлицитни: „Носати ризик", „Оперски третман", „Херојски промашај"...

Критичари су поздравили репертоарски потез који је донео неопходан повратак класици и предах од превлађујућих представа са политичком тематиком: „У времену када наша позоришта, са часним изузецима, опстају на брзометним драмама које би хтеле да парирају животу који се, тако сурово, ваља нашим улицама... Народно позориште у Београду повукло је гест у смислу менталне и духовне екологије... е да би гледаоцу пружило скровиште"[51]; „Оно је тиме изашло у сусрет гледаоцима који осећају глад за позориштем које би требало да служи узвишеној и племенитој лепоти"[52]; „Београдска публика је овом представом добила прилику да мало одахне, да се одмори од напорних позоришних представа у којима... главну реч води политика"[53].

Мишљења о редитељском поступку варирају од осporавања, преко неразумевања[54], до одобравања. Јован Христић је најстрожи: „Не знам од чега су Егон Савин и глумци Народног позоришта почели радећи *Сирана де Бержерака*, али до стиха нису дошли, што ће рећи да углавном нису урадили ништа"[55]. По некима, редитељ има добру замисао, али је није до краја спровео у дело: он полази од идеје да комад „трансформише у бајку са наглашеном мелодрамском димензијом", али у реализацији одустаје од тога „и гле чуда – прелази на терен средњоевропске гранд-опере, где је све напирлитано, помпезно, успорено, где нема драмске конзистентности и где солистичке параде имају привилегију над заједничком игром", те се представа „претворила у монотони оперски аранжман са пренаглашеним мелодрамским интонацијама у коме се игра без жара, и где су угасли, затомљени, покадшто остали и неразумљиви, праскави и раздрагани" Ростанови стихови[56]. Слично мисли и Пашић: „тамо где би се очекивало да комедија пршти од духа, заустављa је оперско-оперетска организација призора"[57]. А Александар Милосављевић оцењује да редитељ „покушава, и успева, да *Сирану* управо у овом времену врати витешку, херојску и трагичну димензију, ростановску поезију и поетичност, дакле, све оно што су нам углавном наша стварност и наше позориште ускратили", али га чуди одсуство очекиваних „драматуршко-редитељских померања" својствених овом стваралаштву[58]. Владимир Стаменковић, пак, одобрава редитељски поступак који даље анализира: Савинова представа је „слободна реплика на неоромантичарско позориште преплављено јаким сентименталним узбуђењима, лепо изговореним речима"; он зато „пригушује сентименталне тонове" комада и „наглашава херојску димензију Сиранову, али је, при том, поистовећује с његовом неуништивом енергијом... с несаломивом вољом неког ко је створен да влада светом, а кога гуши тривијалност свакидашњице... кога доколица мирнодопског живота... неизбежно нагони... да подлегне љубавној грозници... И допустива је претпоставка да у другачијим, срећнијим околностима Сирано не би имао комплексе". Стога је логично да представом доминира гротеска, иако оставља „довољно места двобојима, хицима из потаје, мртвом лишћу, месецу који аветињски обасјава сцену" и другим неоромантичарским елементима"[59].

Сходно томе, и носилац насловне улоге који је „обдарен свим што природа може дати глумцу, у првом реду племенитим, сонорним гласом и маркантном мушком појавом" није типичан романтичарски јунак, „средство за репродуковање стихова", већ даје предност гесту над

[51] Авдо Мујчиновић, *Оперски третман*, „Експрес Политика", 27. март 1991.

[52] Владимир Стаменковић, *Ослушкивање публике*, НИН, 5. април 1991.

[53] Александар Милосављевић, *Витештво и трагика*, „Дневник", Нови Сад, 4. април 1991.

[54] Милутин Мишић, *Херојски промашај*, „Борба", 26. март 1991.

[55] Јован Христић, *Позоришни реферати II*, НОЛИТ, Београд, 1996, стр. 235.

[56] Авдо Мујчиновић, ibid

[57] Феликс Пашић, *Самотни носоња*, „Вечерње новости", 29. март 1991.

[58] Александар Милосављевић, ibid

[59] Владимир Стаменковић, ibid

литерарним[60]. Манојловићу је ближа „суптилна осећајност" Сирана него његово романтичарско херојство, он је „скептик више него романтик, човек чијем је духу тесно и претесно у свету који је напирлитано позорје прециоза и, уопште, лажне глуме", он је „меланхолик" и „усамљен је врло", али се доводи у питање искреност његових осећања и страсти према Роксани[61]; он је „исказао снагу на коју смо код њега навикли", али не и инвентивност – „све је ту на свом месту и до те мере савршено, да у појединим тренуцима постаје и помало монотоно"[62]. Мање благонаклони критичари иду од констатације да је „иначе изузетан глумац" Манојловић, „могао" бити особен Сирано, што се види из појединих пасажа, али су му недостајали „стилска рафинираност" и „осећајност"[63], до става да „Том Сирану не верујемо ништа"[64]. Али било је мишљења да је Манојловић као Сирано „напросто величанствен. Он Сирана тумачи и открива постепено... тако да пред нашим очима израста један чудесан лик... Манојловић је дао неко сетно осећање 'усамљеног јахача', али је истовремено очувао вертикалу лика – узвишеност и креативност високог напона"[65].

Већина критичара се слаже да је очигледан недостатак искуства услед којег је била „шкрта и недовољно одређена у испољавању осећања"[66], његова млада партнерка „надокнадила лепотом"[67]. За неке, пак, Михићкина Роксана је „прелепа париска прециоза која се елегантно креће сценом у костиму, зрачећи око себе уздржаним али видним емоцијама. Штета је што је редитељ није више експонирао"[68]. Она је „јасно и једноставно играла прозрачну лепотицу Ростанову"[69] и „имала лепоту која усхићује, благост и нежност заљубљене жене, ванредну дикцију и умеће да природно и ваљано говори тешке стихове, али не и потпуну уверљивост истинске прециозе"[70], што је последица младости и неискуства.

Констатујући да је у оваквој редитељској концепцији Кристијан „сасвим безначајан младић, Роксана... није ништа више од лепе лутке, Гиш... подсећа на ситничавог политичког манипулатора, а гаскоњски кадети су група галамџија, лумпенпролетера једва уплетених у збивање", Стаменковић објашњава: „Нико од њих појединачно није достојан да учествује у Сирановој драми, они су ту само зато да образују сиво друштвено окружење, које ће, напослетку, уништити једног необичног човека"[71]. Стога не чуди што је о осталим актерима представе мало речено. Волк сматра да је ансамбл „инферioран", али издваја Минчића који је био „изузетно убедљив Регно" и који је „уједно и једини разложно и разумљиво говорио стихове", и Ејдуса у „сасвим убедљивој игри као Конт де Гиш"[72]. Мујчиновић помиње и „лепотана Невилета" кога је Видаковић „протумачио искреном непосредношћу и простодушношћу које се у финалу претапају у трагично осећање изгубљености"[73]. Као глумце који се у општој једнобојности одвајају по томе што својим ликовима „додају нешто своје фарбе", Пашић наводи Ејдуса и Павла Минчића, уз коментар (и закључак целог приказа): „Мало"[74].

За Христића би се чак могло рећи да је љут: када глумци Народног позоришта, у којем би класици морали бити „у својој кући", не знају да говоре стих „то је више него поразно. То је застрашујуће. И нека ми нико не прича о савременим тумачењима, савременим читањима, проблематизацијама и не знам све о чему. Кад неко не зна честито да хода, како може да трчи?" Он издваја свега три глумца који су „ипак знали како да говоре и шта говоре" и које је разумео: „Павле Минчић као Рагно... Он је умео да дозволи стиху да живи и да живи са стихом који је осветлио сасвим модерним комичним при-

[60] Владимир Стаменковић, ibid

[61] Феликс Пашић, ibid

[62] Александар Милосављевић, ibid

[63] Петар Волк, *Сирано де Бержерак*, „Илустрована Политика", 9. април 1991.

[64] Јован Христић, ibid стр. 236.

[65] Авдо Мујчиновић, ibid

[66] Феликс Пашић, ibid

[67] Авдо Мујчиновић, ibid

[68] Петар Волк, ibid

[69] Јован Христић, ibid стр. 235.

[70] Александар Милосављевић, ibid

[71] Владимир Стаменковић, ibid

[72] Петар Волк, ibid

[73] Авдо Мујчиновић, ibid

[74] Феликс Пашић, ibid

лагођењима... Видаковић као Кристијан... Следећи стих, он је лепо заокружио лик не много интелигентног лепотана који осваја женска срца, али има и своје. Предраг Ејдус као Конт де Гиш"[75].

И остали елементи представе су шаролико оцењени: смештање целокупног комада у јединствену неокласицистичку сценографију са степеништем и стубовима већина критичара је поздравила јер ју је редитељ добро искористио, док Христић бележи да је „гушила крхку лирику Ростанове 'херојске комедије'"[76]. Напротив, за костимографију пише: „Али је зато било уживање гледати глумце одевене у раскошне и визуелно богате костиме Божане Јовановић. Они су нам непогрешиво стављали до знања и карактер и друштвени положај оних који су их на себи имали"[77]. Пашић им замера „једнобојност" (у коју се стапају и глумци)[78]. Музику Ксеније Зечевић Стаменковић оцењује као „малеровски интонирану"[79] и у функцији представе, док Христић мисли да је била „наметљива и непотребна"[80].

Неслагање стручњака у оцени ове поставке објашњава Владимир Стаменковић у закључку свог приказа: „они који воле традиционалан театар ову представу ће примити с извесним разочарањем. Они неће моћи да се помире са тим што је у њој бар трећина стихова... неразумљива, изговорена у страну, пригушена алогичном дикцијом, дисањем и шумовима. Као што ће је они други, унапред пријемчиви за експериментисање с класиком, топло поздравити"[81]. Мада, млади Милосављевић овој представи замера управо – традиционалност.

Брзи престанак сценског века ове поставке (играна је свега две сезоне) може се окарактерисати као данак једном тешком времену које је почетак '90-их година прошлог века донео нашем поднебљу и нашој култури.

[75] Јован Христић, ibid стр. 235.

[76] Јован Христић, ibid стр. 236.

[77] Јован Христић, ibid стр. 236.

[78] Феликс Пашић, ibid

[79] Владимир Стаменковић, ibid

[80] Јован Христић, ibid стр. 236.

[81] Владимир Стаменковић, ibid

ИЗВОРИ

Плакати представа (дневне листе)

Годишњаци Народног позоришта у Београду

др Петровић Живојин, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868 –1914* – јубиларно издање поводом 125-годишњице оснивања Народног позоришта у Београду (1886 – 1993), Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1993.

Боривоје Стојковић, *Великани српског позоришта*, Српска књижевна задруга / ГИРО „Милић Ракић", Београд / Ваљево, 1983.

Милан Грол, *Позоришне критике*, Српска књижевна задруга, Београд 1931.

Јован Поповић, *Позоришне критике*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1974.

Јован Христић, *Позоришни реферати II*, НОЛИТ, Београд, 1996.

Браслав Борозан, *Креативни тренутак*, приредила Дивна Борозан, Народно позориште у Београду, 2009.

Петар Волк, *Преображење – Драма Народног позоришта у Београду од 1868. до 2007. године*, Фонд „Милан Ђоковић" / КИЗ Алтера, Београд, 2009.

К.М.Л. (Коста Луковић), *Сирано од Бержерака*, „Политика", 22. март 1914.

Љуб. А. Дабић, *Уметност шефа уметности* – Поводом репризе „Сирана од Бержерака" по преводу Милана Димовића, „Правда", 2–10. фебруар 1928. (12 наставака)

Е. Захаров, *Сирано од Бержерака*, „Правда", 9. фебруар 1928.

М(илутин) Ч(екић), *Сирано од Бержерака*, „Време", 9. фебруар 1928.

Д. (Милан Динац), *Реприза „Сирана од Бержерака"*, „Политика", 9. фебруар 1928.

Ж. В(укадиновић), *„Сирано од Бержерака" по трећи пут у Београду*, „Политика", 3. фебруар 1938.

др Никола Мирковић, *Сирано де Бержерак*, „Време", 3. фебруара 1938.

Аноним, *Поводом обнове „Сирана"*, „Сцена", бр. 11, сезона 1937/38, 17. фебруара 1938.

Д. Поповић и С(танислав) Бајић, *Сирано де Бержерак*, „Борба", 27. април 1950.

Ерих Кош, *Едмон Ростан: „Сирано де Бержерак"*, Књи-

жевност, година V, мај 1950, стр. 489-493.

Жарко Јовановић, *Како је сахрањен „Сирано"*, „Вечерње новости", 31. јануар 1968.

Милосав Мирковић, *На крају баладе*, „Експрес Политика", 31. јануар 1968.

Петар Волк, *Штетне илузије*, „Књижевне новине", 3. фебруар 1968.

Слободан Селенић, *Недеља разочарања*, „Борба", 3. фебруар 1968.

Владимир Стаменковић, *Ослушкивање публике*, НИН, 5. април 1991.

Милутин Мишић, *Херојски промашај*, „Борба", 26. март 1991.

Авдо Мујчиновић, *Оперски третман*, „Експрес Политика", 27. март 1991.

Феликс Пашић, *Самотни носоња*, „Вечерње новости", 29. март 1991.

Александар Милосављевић, *Витештво и трагика,* „Дневник", Нови Сад, 4. април 1991.

Петар Волк, *Сирано де Бержерак*, „Илустрована Политика", 9. април 1991.

Аноним, *Носати ризик*, „Став", Нови Сад, 12. април 1991.

Миливоје Млађеновић

ЕСЕЈИСТИЧКО У ПОЗОРИШНОЈ КРИТИЦИ ЈОВАНА ХРИСТИЋА

Резиме: Познато Христићево гледиште да„есеј без сумње данас припада више недељном новинарству него књижевности" (HRISTIĆ 1968: 153), та тачка где се сустичу есеј и новинарство, полазиште је разматрања Христићеве позоришне критике, јер нити свака позоришна критика има специфичности есејистичког жанра, нити је сваки есеј настао поводом позоришне представе и веродостојна позоришна критика. Циљ је, дакле, да се утврде својства Христићеве позоришне критике које јој дају карактер есејистичког. Анализом се утврђује да су то својеврсна „уланчаност" његових критика објављиваних у часописима, једноставност и директност, сећање и опсервација света око себе, меланхолија, духовитост, и ирониja, итд.

У закључку се истичу нека теоријска и методолошка размишљања која посредно или непосредно описују модел Христићеве позоришне критике као и његова стална потреба преиспитивања егзистенцијалне ситуације критичара: смисла, функција и усуда позоришне критике, аутопоетичких ставова које га чине истински аутохтоном појавом у српској позоришној критици.

Кључне речи: позоришна критика, есеј, драма, позориште.

„Свакидашња", новинска, радијска, телевизијска или позоришна критика објављена у недељним новинама, разликује се, пре свега, од есејистичке позоришне критике која је, углавном, часописног карактера, по обиму, простору који јој посвећен. Позоришна критика расветљава, тумачи и вреднује позоришне представе и придржава се третираног догађаја као оквира, са минималним дигресијама или екскурсима, док есејистичка критика подразумева ауторово искуство: „мисаона и обликовна снага аутора долази више до изражаја; есејисту не занима дело као дело" (REČNIK KNJIŽ. TERMINA 1982: 188). И мада аутор сам у напомени у књизи „Позоришни реферати" јасно објављује - „Ово је трећа књига мојих позоришних хроника" (HRISTIĆ 1982: 316), недвосмислено је реч о специфичној, аутентичној врсти позоришних критика које нарочито уланачане, спојене у дуже целине, творе есејистичку позоришну критику. Њихова је карактеристика згуснутост, збијеност, компримована мисао, нагли прелаз са анализе једног позоришног догађаја на други, који није, врло често, ни

у каквој вези са претходним, и у којој нема опширних увода. При том, могуће је цело једно поглавље који твори есеј, рашчланити на микроцелине, које би сачувале своју самобитност и јасан став, аналитичан рез. И тако посматране оне ће садржати очувану есејистичку нит, коју је могуће наставити у неком другом фрагменту. Христићеве есејистичке позоришне критике могуће је с једнаким узбуђењем читати као запис, хронику о појединачним позоришним догађајима, али и као целовиту причу о позоришним појавама, фестивалима, уметницима, појединцима, институцијама. Уз наведене особине, наводимо и предност часописне критике у односу на „свакодневну" позоришну критику дневних новина коју прецизно описује Радомир Путник:

„Христићеви судови су често апартни, издвојени и особени, било да је реч о акламацији, било о неприхватању театарских остварења. Можда се овај утисак стиче и стога што Христић избегава да се бави општим местима која критика (...) у дневној штампи често не може, све и да хоће да заобиђе" (PUTNIK 1990:161).

И Бернар Дорт је опрезан приликом дефинисања природе позоришне критике: "Највеће текстове о позоришту – не усуђујем се да кажем критике - написали су књижевници" (Dort 1983: 45). Јован Христић је драмски писац, песник, театролог, преводилац, уредник значајних едиција, ерудита класицистичког узора и смера. Једна од важних особина Христићеве позоришне критике која је чини аутентичном, садржана је у сталној потреби преиспитивања егзистенцијалне ситуације критичара (смисла, функција и усуда позоришне критике, аутопоетичким ставовима).

"Обично се мисли како су критичари – и то понајвише позоришни - блазирана чудовишта којима ништа не ваља, или још горе – надмени свезналци што уживају да куде како би показали колико су сами паметни" (ХРИСТИЋ 1980: 1896).

Сви његови есеји о позоришту и драми, али и позоришне критике прожете су разјашњавањем те позиције[1]: „критика би била, дакле, била нешто чиме се бавимо или кад више не можемо да стварамо, или кад још немамо смелости да стварамо" (HRISTIĆ 2013: 11). Шта значи Христићево, исповедно, али аутоиронично: „Ја сам промашени редитељ? "? У том признању крије се један од три разлога Христићевог бављења позоришном критиком о којима говори у есеју *Мала психологија критике*. Први разлог је незадовољена потреба за „непосредно деловање" што чини суштину редитељског умећа, па га испуњава радошћу „можда наивно" веровање да је „драмски критичар у ствари редитељ који своје представе не режира на позорници", што као критичар у тишини и миру своје собе може да пише као редитељ, као онај „који прво види живот, и то живот у простору позорнице, једном речи као нешто опипљиво, јер у драми све мора да почне од опипљивог" (HRISTIĆ: 2013: 12). Други разлог је покушај да се пишући о представи оживе „све лепоте и сва уживања која нам је она пружила", да се одржи у животу оно што нестаје, зато што је критика „медијум који нам помаже да разговарамо са сенима давних представа" (HRISTIĆ 2013: 12). Трећи разлог је метафизички, судбински: „Позоришни критичар је онај који на позорници света игра гледаоца, за кога је гледање његова улога" (HRISTIĆ 2013: 12).

Постоје ли *правила* Христићевог стила у позоришној критици? То је парафраза питања које Христић поставља у огледу *Судбина есеја* у којем разматра овај књижевни облик уопште. Онај ко је заокупљен позоришном есејистичком критиком Јована Христића, а жуди за систематиком, нужно ће доћи до овог питања. Одговор је опет у есеју *Мала психологија критике* која упућује на одлике стила: краткоћа, брзина реаговања на позоришни догађај и језичка сажетост. Такође су изузетно важни и савршено сећање и опсервација света око себе.

„Јован Христић има своје приватно ја које му дозвољава да се повремено осврне у гневу, да своје хладно сецирање узрока и последица једног система као што је позоришна представа пресече сећањем на некакав догађај из детињства, да га каква сцена подсети на неку другу, давно виђену сцену, или опет да усред разматрања једног театарског пројекта одлута у генерализа-

[1] "Обично се говори, и Џорџ Стајнер то у једном есеју каже, да је критика као и чишћење улица, посао на који се спада, а не посао који се бира. И ми знамо да су врло често критичари они који нису успели да се реализују као уметници, а то су покушавали...Имамо примера да су људи који су почели као критичари завршили као позоришни стваоци првог реда..." (HRISTIĆ 1986: 45). Христић помиње Жана Копоа, француског редитеља и Бранка Гавелу, који су такође почели као позоришни критичари.

цију" (ЈЕРЕМИЋ 1997: 192).

А тај захват је такорећи утопијске природе, на онај начин утопистичан како га доживљава Жорж Бану, критичар и театролог европског гласа, с којим је Христић врло често друговао на симпозијумима критичара и театролога.

"Утопија критичара се храни позоришном производњом коју гледа, али иако се стално мења, изграђује се у видике. Утопијска пројекција, истовремено блиска и далека, оправдава критички чин: тиме се избегава лутање, а не укалупљује се у узорак. Тај чин није толико формула колико ишчекивање које се постепено уобличава" (BANU 1983: 28).

Христићева позоришна критика је мултифункционална, обједињује у себи више врста и намена позоришне критике. Она је, пре свега информативна јер представља приказ позоришног догађаја и према томе је блиска журналистичком жанру, али је истовремено и историјска, јер представља забележено сведочанство, и социолошка по свом гледишту унутар одређеног друштвеног контекста. Такође јој се не може одрећи ни теоријска функција, отуда што Христић, и кад показује благ иронични отклон према претераном„теоретисању", доприноси свакако развоју теоретског мишљења. "Критика треба да буде спој знања и уметности" (DORT 1983: 104). Анализом Христићеве позоришне критике, на мноштву примера уочићемо колико је она прагматична јер бива упућена конкретном театру, аутору, глумцу: "ако после ове вечери Народно позориште не постави на своју велику сцену *Опери за три гроша,* онда његова Управа не зна шта ради" (HRISTIĆ 1982 : 83). „Педагошке поуке театрима" Радомир Путник у свом помном а поновном читању Христићевих књига критика тумачи као критичарево очекивање „да театар заснује свој посао/ исказ на знању и умењу, а не на флоскулама и помодним ветровима који до нас стижу наколмовани и осмуђени делатношћу посредника" (PUTNIK 1990: 158). У исти мах Христић делује и промотерски отуда што афирмише одређену естетику, правац, стил и „навија" за позориште без обзира на позитиван или негативан предзнак. У складу је с описом позоришног критичара како га види Бернард Дорт. "Он је нека врста зналца, на неки начин учесник у позоришној делатности, и то учесник на посебан начин који говори о позоришту, а не само о представи" (DORT 1983: 105). У том смислу Христићева позоришна критика дејствује истински едукативно - упућена гледаоцу с намером да пробуди његов интерес да погледа представу: "наш посао критичара је да, између осталог, читаоцу или гледаоцу омилимо дело о коме пишемо, да га позовемо на читање или гледање" (HRISTIĆ 1983: 104). Изнад свих ових особина је арбитрарност, лични суд о представи који је, уз садејство осталих функција чини особеном, есејиситичком критиком. „Критика је увек субјективност у потрази за објективношћу, а већ према способностима појединца и његовим унутарњим димензијама" (SILVESTRU 1983: 155). Реч је о великој одговорности коју аутор има за сваки суд исказан о позоришној представи што се потврђује у његовом аутопоетичком исказу:

„Ма колико била несигурна трајност његовог текста у годишњацима часописа или новина, или (што је ређе) у књизи, она је ипак већа од трајности позоришта, које одлази у мрак, у заборав, у ништавило; та, ничим заслужена предност позоришне критике над позориштем чини да се позоришна критика може најбоље дефинисати као савршен злочин" (HRISTIĆ 1977: 312).

Радомир Путник налази да Христић има највеће заслуге у превазилажењу владајућег схематизма наше позоришне критике: „у његовим критикама постоји снажни индивидуални поглед, често искључив, а такође често исправан и неподложан прагматизму дневних или помодних интересовања или токова" (PUTNIK 1990: 159).

Четири збирке позоришних критика (*Позориште, позориште I, II и Позоришни реферати I и II,* које обухватају две деценије Христићевих реферата и хроника о театру на нашим просторима и постхумно објављен есеј *Године учења и године лутања једног позоришног критичара* творе целину која је портрет једног страсног позоришника и уверљива слика пола века трајања српског, европског и светског позоришта. А *Мала филозофија позоришне критике*, на почетку прве од четири књиге позоришних критика и *Мала психологија позоришне критике*, јесу како метафорички описује Весна Језеркић, „пролог и епилог његових расправа или реферата о позоришницима" (JEZERKIĆ 2003: 9). То је сублимација исповедног тона једног позоришног критичара,


Јован Христић

метајезички интониран есеј аутореференцијалних димензија чији је настанак подстакнут питањем: "какав је то позив ићи у позориште"? У одговору Христић истиче да "писци воле да пишу есеје о најбољој књизи коју су прочитали, или о најбољој слици коју су видели, па чак и о најбољој представи коју су у позоришту гледали. Нико се не усуђује да напише есеј о најгорој представи коју је видео" (HRISTIĆ 2002 :7). Аутор овом опаском упућује на специфичност есејистичког приступа позоришној представи: "Рђава представа није исто што и рђава књига или рђава слика. Она је нешто што се догађа пред нама, као неки недоличан призор од којег бисмо најрадије окренули главу и удаљили се" (HRISTIĆ 2002: 7). На сличан начин, али општије и сублимније Христић проговара о критици у есеју-причи *Критичарев сан:* „Ми обожавамо празнину, и што је књига празнија, то је бољи плен за нас" (HRISTIĆ 2002: 113). О тешкоћама дескрипције естетски изузетно вредних позоришних остварења говорио је и Јан Кот. „Савршенство је најтеже описати. Савршенство значи ако постоји, ако је могуће. Као нпр. нага, савршено лепа млада девојка. Као наг, савршено леп мушкарац. Значе тиме што постоје." (КОТ 1983: 19). Критичар је перманентно обузет проблемом критичког вредновања. Не једном се нашао у ситуацији да не уме да пронађе придеве „како би описао оно што је у позоришту видео" , па тим поводом често призива у сећању Исидору Секулић „која је од свих наших есејиста, можда једина имала и речник, и реченицу којом би се та игра најбоље могла описати...Она би, без сумње, говорила о томе како се моћне енергије сажимају у уметнички облик и израз" (HRISTIĆ 1982 : 227)

Сећање је упориште Христићеве позоришне есејистике, особина својствена дискурсу о позоришту, јер продукује дозу меланхолије и лиричног а која је особена за есејистички исказ: (HRISTIĆ 2002: 10). Сећања су и основица посебне подврсте Христићеве позоришне критике: мини-есеја о глумцима, меланхоличних сећања , као о Виктору Старчићу, на пример.

„И ту се прекида сећање критичара. Писао је још, и писао би још. Али за оне који су Виктора Старчића гледали на позорници, не треба много писати о њему. Довољно је подсетити их и препустити их њиховим сопственим сећањима о глумцу што, као и сви велики глумци, у сећању и највише и најдуже живи" (ХРИСТИЋ 1980: 189)

Једноставност и директност најучесталије су квалификације Христићеве позоришне критике: "духовити реченични обрти, ‚леш' на самом почетку, а потом детекција и испитивање узрока, у најбољем стилу Шерлока Холмса или Херкула Поароа (...). чине склоп тих Христићевих записа којима се тешко одолева" (ЈЕРЕМИЋ 1997: 188). И Слободан Селенић истиче његов свесни напор да „побегне од сваког шаблона мишљења, а најдаље од помодних критичких школа" (СЕЛЕНИЋ 1981). „Ти бескрајно надувани *signifiants* никако нису могли да прикрију сиромаштво својих *signifies,* па су сва јурцања по позорници била смртоносно досадна" (HRISTIĆ 1982: 254). Врло често у своје есејистичке позоришне критике уводи свакодневни, неки пут и старински говорни језик:

„Отишао сам пре краја. Било је много сасвим младих људи који су такође отишли, што ће рећи да ипак нисам непоправљиви конзерватиВац и фосил....Остали су, пре-

тпостављам, фестивалски теоретичари, безбедни у кули од кости својих апстрактних појмова и шема..." (HRISTIĆ 1982: 221)

"представа је досадна, млака и трома....бескрвна, спора",

„неопростиво дилетантски одиграна..."

"изванредна представа, али с фабричком грешком" (HRISTIĆ 1982: 194).

Христић је позоришни критичар који је уважавао и вешто баратао „позоришним чињеницима", критичар који је надвладао нетеатралност наше позоришне критике, појаву коју је тако пуноправно именовао театролог Џевад Карахасан а која се очитује у томе што се позоришна критика „редовно користи терминима и поступцима књижевне критике и увијек више личи критици књижевнога него ли критици казалишног дјела" (KARAHASAN 1983: 9). Христић се чврсто држи става да нема великог позоришта без велике литературе и на том ставу заснива поетику своје позоришне критике. „Мислио сам, и још увек мислим (иако то није нека нарочита истина) да је позоришна представа најбоља иманентна анализа једног драмског текста." (HRISTIĆ 2013: 11) Међутим, Христић одлично познаје област филозофије, драматургије, естетике, семиологије, вокабулар модерне позоришне критике али он их не користи као справе за мучење као што то чини „модерна критика како би исцедила макар и кап значења" (HRISTIĆ 2002: 111) како то саркастично-иронично описује у есеју *Критичарев сан*. Христић је несумњиво "супериоран критичар који је темељно обавештавао колико о теоријским иновацијама у свету, толико и о позоришној пракси, те јасно уме да разлучи аутентичне вредности од оних, позоришном свету тако драгих, мистификација и опсена" (PUTNIK 199: 152).

У праву је румунски критичар Силвестру када оцењује да је „чист есеј" „најгори вид језика критике, (...) интелигентна високопарност ван теме, с намерним одсуством дијагнозе, што је избегавање суда и у суштини напуштање критичког духа" (SILVESTRU 1983: 34). Отуда и посебна вредност Христићеве, наглашавамо, есејистичке позоришне критике. Она није узалудно филозофирање без јасног става, није „чист есеј". Христић управо у својој позоришној критици испуњава онај захтев који критичару поставља Питер Брук а који нам преноси Силвестру:

„тражи да буде немилосрдан према грешкама немарности, лажи, јер на тај начин његов чин постаје имплицитно стимулисање вредности. Напротив, исти критичар може да допринесе умирању позоришта, ако не прихвати своју одговорност. Развитку позоришта може се допринети само сталним захтевима, пријатељским али чврстим" (SILVESTRU 1983: 34).

Има мноштва примера којима се потврђује Христићева неумољива љубав према позоришту и позоришт-ницима, без јефтиног комплименитрања и сумњиве благонаклоности која разједа уметност. Христић понекад не може да сакрије љутитост због трећеразредних представа:

"И зато сам гледајући *Последњу ноћ*, био увређен. Увређен за позориште које је Бане Јовановић толико потценио да му је ‚мером' сматрао нешто што је испод репортаже и фељтона" (HRISTIĆ 1982: 106).

"Позориште је увек проверавање знања" (DORT 1983: 45) и стога је Христићева беспоштедност лековита. И Павис такође сматра да "поље рада казалишног критичара не би требало потпуно одвајати од поља рада аутора чланка објављенога у специјализираној публикацији (часопису о казалишту), или чак аутора какве боље документиране свеучилишне студије. Изгледа немогуће дефинирати типичан дискурс казалишне критике, јер критерији просудбе варирају с обзиром на критичарево естетско и идеолошко опредјељење те на његову имплицитну концепцију казалишног дјеловања и режије" (PAVIS 2004: 162).

Христић је толико урођен у позориште, у сам процес настајања представе, па чак и постпродукцију да он кори управе („не знају шта раде"), а једном је (представа КПГТ), коју је иначе оценио као вредну, остала у критици забележена без имена извођача. Позориште, продуцент, није понудило публици програм представе, па је критичар био принуђен да суд о глумачкој игри саопшти описујући ликове које су глумци тумачили, без имена глумаца. Духовито, али опоро, критичар овим гестом опомиње колико је битан сваки детаљ који се тиче комплексног система позоришног механизма. Ра-

домир Путник запажа да огромно знање о савременим кретањима у позоришту, омогућава Христићу да „не калкулише са дозирањем ироничних опаски, већ их потеже као ваљани аргумент кад год се укаже за то потреба" (PUTNIK 1990: 161).

Хумор и иронија Христићеве позоришне критике – "Духовит је и духован ...постојани сеизмолог наших позоришних прилика" (ĆIRILOV 1989: 87), приметио је Јован Ћирилов. Сви позоришни људи извесно, знају антологијску духовитост Јована Христића која се препричава по позоришним салонима: "Представа траје два часа и има једну паузу. Могућност коју она пружа не треба пропустити. Други део је још гори" (HRISTIĆ 1982:115). Бергсон дефинише духовитост као "способност да се у пролазу скицирају комични призори, али да се скицирају тако дискретно, тако лако, тако брзо, да је све већ готово кад почнемо да то запажамо" (BERGSON 1995:52). Христић уме да обрне у парадокс неку општу мисао, да направи контраст, да направи игру речи: "има широк дијапазон духовитих доказа о неуспешности читаве или делова представе – он се протеже од једноставне досетке, преко хумореског обрта или сатиричне бодље, до жестоке карикатуре па чак и гротескног описа..." (ЈЕРЕМИЋ 199: 193).

„комад је игран, једном узастопце' "

"представа је личила на бувљу пијацу модернизма на којој смо видели изложене отпатке нечега што је у свом изворном облику, представљало и један сензибилитет и један поглед на свет" (HRISTIĆ 1982: 70).

Врло често комични ефекат продукт је претеривања, гротескног описаног детаља.

„Зато следећем Битефу предлажем ово: нека штампа обиман каталог (најмање пет стотина страница) с текстовима о представама (може и понека фотографија) који ће нам их подробно критички промислити, проблематизовати и упитно радикализовати, а да самих тих представа на њему више не буде. Ми ћемо ићи од простора до простора (...) читати текстове (...) Представе ионако само кваре та уживања. (HRISTIĆ 1982: 225)

„Имао сам утисак да се Мијач и Ердман боре на живот и смрт: *Самоубица се* отимао у водвиљ и његову сценску захукталост, док је Мијач чинио све да га у томе спречи" (HRISTIĆ 1982: 196)

„Знам да би се једино Љубиша Ристић одважио да клинцима открије оно што би Мијач хтео од њих да сакрије" (HRISTIĆ 1982: 201).

„У Народном позоришту Достојевски се није провео ништа боље него што се, две недеље раније провео у Југословенском драмском." (HRISTIĆ 1982: 202).

Комичан ефекат постигне и кад употреба деминутив:

„одиграли су честито фантазијицу",

„била би то пристојна комедијица..."

Нарочит вид хумора и комике у Христићевим позоришним критикама настаје успешном мешавином научног, официјелног стила и речника који припада подручју „разговора за трпезом" (Бахтин). У употреби „гозбених речи" је далеки одблесак, свестан или несвестан утицај Раблеовог убеђења да је „слободну и отворену истину могућно изразити само у атмосфери гозбе и само у тону разговора после јела" (BAHTIN 1978: 302). Доиста, Христићеве истине изречене у „позоришним хроникама", немају те, како би Бахтин рекао, „балзамске озбиљности свих високих и официјелних жанрова" (BAHTIN 1978: 302) него имају слободан, весео и материјалистичан тон.

„настала је нека чорбица која је упркос раскошној опреми (...) изгледала прилично танко и јадно" (HRISTIĆ 1982 :159). (подвучени текст - ММ)

„тако савршена папазјанија да се у њеним многобројним зачинима и прилозима губи оно мало основног укуса што би га могла имати" (HRISTIĆ 1982: 185). (подвучени текст - ММ)

"зато ми се чини да би се представа ...најбоље могла описати као нека врста позоришне добош торте: ред светла, ред мрак " (HRISTIĆ 1982: 98) (подвучени текст - ММ)

„Како је сачињена Ристићева представа? Рецепт је једноставан. Треба узети текст Шекспирове трагедије, исецкати га на ситне комадиће, комадиће ставити у шешир и извлачити један по један, па шта буде (метод познат и под именом смути-па-проспи " (HRISTIĆ 1982: 271). (подвучени текст - ММ)

У Христићевим есејима нема ни труна академске мистификације, бекства у апстрактно-идеалистичке сублимације, он избегава „појмовну помаму" како назива „велике истине и дубоке мисли, митопоетске шта ти

ја све знам, симболичке инверзије и пермутације, дисоцијације, конотације и денотације, форме и формације, текстове, метатекстове и интертекстове..." (ХРИСТИЋ 2002: 113). Огледи Јована Христића одишу веселом мудрошћу, мудрим весељем, манифестованом и кад куди и кад хвали.

„Нисам при руци имао никакву енциклопедију најсавременијих критичких појмова, и зато нисам могао да ову бескрајно дугу представу што нас је од некадашње Бајлонијеве пиваре прошетала Скадарлијом да нас врати у њен подрум, претворим у неки код, означено и означитеља, глобалну метафору или нешто слично" (HRISTIĆ 1982: 224).

Пажљивим читањем Христићеве позоришне есејистике уочићемо да је аутор до те мере заокупљен уметничким феноменом да упућује и на вантеатарске околности, атмосферу и на тај начин његово огледање постаје оно што Брехт означава термином „уметност гледања"**:**

"ми смо се углавном мучили, неудобно посађени на преврнуте сандуке за пивске боце " (HRISTIĆ 1982: 70).

"могли смо те спарне јунске вечери у Народном позоришту видети једну симпатичну комедијицу којој бисмо се од срца смејали, заборављајући врућину и зној у коме су се купали и глумци на сцени и гледаоци у гледалишту" (HRISTIĆ 1982: 72).

Христић описује и механизме који покрећу динамику групе гледалаца који присуствују позоришној представи, указујући да на њихову рецепцијску моћ утиче и распоред у гледалишту, осветљење, удобност.

На језичком и стилском плану Христићевих есеја у употреби је стандардни, језик књижевне критике и науке о позоришту амалгамисан једноставним исказом, жаргоном, језиком свакодневног општења: "Унковском је пошло за руком да начини једну скроз-наскроз интелектуалну представу која се одвија без журбе..." (HRISTIĆ 1982: 102).

Такође се запажа се да је најфреквентније исказивање у првом лице једнине и првом лице множине. „Неговање личног става или ‚ich-forme' кроз који се мало-помало назире и склапа неприкосновени идентитет позоришног критичара" (ЈЕРЕМИЋ 1997: 188).

Првим лицем једнине ("мени је то све изгледало као папазјанија, паланачка јурњава да се што пре обрачуна са свиме" (HRISTIĆ 1982: 159) аутор снажније делује на адресате, прво лице једнине има апелативну функцију. А када употреби свемоћно "ми" он то чини с намером да од реципијената учини истомишљенике, саучеснике. Неретко употреби и треће лице једнине („Критичар није могао а да се не сети..., вара критичара његова сопствена литерарна засићеност" (HRISTIĆ 1982:109).

Исту функција има и реторичко питање, које заустављa ток текста есеја, скреће на себе пажњу читалаца, побуђује их да сами размишљају, буду активни судионици у развоју идеје. "Цар Едип за 45 минута? Сачекајмо мало са својим згражањем" (HRISTIĆ 1982: 156).

Ваља указати и на неке теоријска и методолошка размишљања која посредно или непосредно описују модел Христићеве позоришне критике која су, углавном, изрицана у Христићевом присуству, на трибинама и симпозијумима које је често модерирао или њима активно учествовао и које је изузетно ценио: „ми се – ако још можемо – морамо окупити на Гозби, највишем обреду који знамо, обреду речи и интелигенције" (HRISTIĆ 1968: 166). Позоришна критика какву је писао Јован Христић терминолошки се може одредити као позоришна критика акције. Овај термин предложио је румунски позоришни критичар Валентин Силвестру[2] и под њим подразумева критику која настоји да прошири своју дејство „на читаву површину позоришне критике и успостављању односа између националне и осталих култура. Покушава да открије у свакој етапи позоришног развоја „новаторска језгра" (....) продорна изворишта основног надахнућа, назначујући интердисциплинарну перспективу стваралачких процеса" (SILVESTRU 1985 : 140)

Говорећи о Христићевом методу позоришног критичара Радомир Путник уводи чини се, прецизнији, конкретнији термин: дефинише га као активну критику

[2] Осим позоришне критике као акције, Силвестру предлаже и термине антикритике („јецаве полемике јалове и лажне, наивна критика – она која не разликује намере од реализације, углавном оптимистична, пасторална критика) и паракритике (критика непрофесионалних, неупућених добронамерних гледалаца, критика коју ваља помагати и развијати). Позоришна критика као акција има највише одлика есејистичког у себи.

уместо термина позоришна критика акције. То је и природно, јер Силвестру говори уопштено о позоришној критици а Путник о идентитету конкретног критичара.

"Христић се потврђује као дијагностичар укупног позоришног живота (...) ту се негде и показује она разлика која раздваја праве позоришне критичаре од хроничара и регистратора текућих збивања на сценама, од збивања која не траже активну критику већ само пуку белешку" (PUTNIK 1997: 150).

У есеју *Позоришне критике Јована Христића*, Радомир Путник ревидира уврежни став да је Христић „умерено конзервативни" критичар. Путник је категоричан у порицању оцене о Христићевом конзервативизму: „не може се конзервативним назвати настојање да се позориште бави уметничким, или естетским параметрима, а не вулгаризацијом дневних потреба: не може се конзервативном назвати стратегија која подржава знање и мудрост, а раскринкава површност и претенциозност" (PUTNIK 1990: 160).

Кад Џелиловић говори о позоришној критици која „лебди" „између слободне импресије и тежње ка научној објективности, критика постаје за нас вриједна онда кад нас укључује у становиште које нам сугерише, у шири културни и духовни координатни систем који је и наш и критичарев" (DŽELILOVIĆ 1986: 156), као да описује Христићев метод. То ће касније и учинити опажајући да је Христић критичар

„који може дјелимично пренијети дух и дах представе, специфично струјање између глумаца и гледалаца у јединственој и непоновљивој кибернетичкој машини – позоришту. Он је тај који мора да покаже своје „знање" о гледаоцу и његовим реакцијама и ако га успије образложити његова ће критика осим задатка да обогати наш смисао за позоришну умјетност, да олакша наш додир с њом (показујући нам нпр. естетичку дистанцу и специфичност једног новог модела), изазивајући нас на упоређивање властитог позоришног искуства с његовим, испунити још један – премостиће, барем дјелимично, онај нејасан прелаз према историји Позоришта. (DŽELILOVIĆ 1986: 156).

Марко Ковачевић такође се дотиче есејистичке природе есеја: "Театролошки есеј морао би, пре свих, поднети ове захтеве – склад између *лирске реминисценције* (то је оно сећање на које упозорава Христић), *дескрипције патоса и егзактности израза*." (KOVAČEVIĆ 1986: 161).

И не само критичар, наш велики драмски писац, песник, преводилац, позоришни педагог, уредник, ерудита, био је и семиотичар позоришта (бавећи се односом текста и представе) и театролог (истражујући позориште као специфичан друштвени и естетски израз, повезан са културном праксом), јер се упустио, у тај, како би Павис, дефинисао "универзални и титански потхват" глобалног, дескриптивног и структуралног размишљања о текстуалном и сценском функционисању, о поетици позоришта која превладава "партикуларизме једног аутора или једне школе, не задати норме како би се прописало што казалиште мора бити", него појмити казалиште као сценску умјетност док су поетике које су претходиле Артоу и Брехту у први план стављале текст. (PAVIS 2004: 267). Он свакако дотиче и питања (нарочито у текстовима о Битефу и текстове позоришта у свету) која ће се у новије време означити подручјем интересовања младе научне дисциплине етносценологије.

ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ

Христић, Јован. (1980) *У трагању за изгубљеном позоришном критиком*. Књижевност, бр. 10-11. Београд, 1980.

Hristić, Jovan (1977). *Pozorište, pozorište*. Beograd: Prosveta

Hristić, Jovan (1982). *Pozorišni referati*. Beograd: Nolit.

Hristić, Jovan (1986). *Diskusija*. U: Kritika u pozorištu - kritika izvan pozorišta. 6. međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa 27. i 28. maj 1985.(1986). Novi Sad: Sterijino pozorje.

Hristić, Jovan (2002). *O traganju za pozorištem*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka "Žarko Zrenjanin".

Hristić, Jovan (2013). *Mala psihologija pozorišne kritike*. U: *Traktat o kritici. Dijalozi s kritičarima o kritici predstavljačkih umetnosti*. Beograd: Hadar. (самиздат).

Hristić, Jovan (1968). *Oblici moderne književnosti*. Beograd: Nolit.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Женет, Жан (2002). *Фигуре V*. Нови Сад: Светови.

Јеремић, Маша (1997). *У трагању за изгубљеном позоришном критиком или Двадесет година позоришних критика Јована Христића* . Позоришни критичари. Личности и поетике. Нови Сад: Стеријино позорје.

Милин, Бошко. *Јован Христић – позоришни критичар и професор позоришне критике*. Зборник Матице за језик и књижевност. Књига шездесет прва (2013), свеска 1.Нови Сад: Матица српска

Млађеновић, Миливоје. *Модерна медитеранофилија'*, Летопис Матице српске, Нови Сад, књ. 472. св. 3. (2003): 426-430.

Селенић, Слободан (1981). *Списатељско поштење*. Београд: НИН, 15.новембар 1981.

Bahtin, Mihail (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.

Banu, Žorž (1983) *Dramski kritičar: utopija, biografija i nedoumica* U: Pozorišna predstava i jezik kritike. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Bergson, Anri (1995). *Smeh. Esej o značenju komičnog*. Beograd: Lapis.

Bernard, Dort (1983) *Tri reči o pozorištu*. U: Pozorišna predstava i jezik kritike. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Bernard, Dort (1983). *Diskusija*. U: Pozorišna predstava i jezik kritike. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Ćirilov, Jovan (1989). *Dramski pisci, moji savremenici. Portreti*. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Dželilović, Muhamed (1986). *Pozorište i teorija recepcije*. U: Kritika u pozorištu - kritika izvan pozorišta. 6. međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa 27. i 28. maj 1985.(1986). Novi Sad: Sterijino pozorje.

Karahasan, Dževad (1983).*Predstava i jezik kritike*. U: Pozorišna predstava i jezik kritike. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Kot, Jan (1983). *Pozorište esencije. Kantor i Bruk*. U: Pozorišna predstava i jezik kritike. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Kovačević, Marko (1986). *Kritika scenske ekspresije*. U: Kritika u pozorištu - kritika izvan pozorišta. 6. međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa 27. i 28. maj 1985.(1986). Novi Sad: Sterijino pozorje.

Lazić, Radoslav (2013). *Traktat o kritici. Dijalozi s kritičarima o kritici predstavljačkih umetnosti*. Beograd: Hadar.

Milivoje Mlađenović, *Od zvezda do ljudskog tela*, www.pozorje.org.rs/scena/scena206/14, Novi Sad, 2006, broj 2, godina XLII, april-juni (sr) 152-156

Pavis, Patrice (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti / Centar za dramsku umjetnost/ Izdanja Antibarbarus.

Putnik, Radomir (1990). *Čitajući iznova*. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Putnik, Radomir (1997). *Približavanje pozorištu. Prikazi pozorišnih knjiga*. Beograd: Narodno pozorište

Rečnik književnih termina (1985).Beograd: Nolit

Silvestru, Valentin (1983). *Diskusija*. U: Pozorišna predstava i jezik kritike. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Silvestru, Valentin (1983). *Nejasni jezik kritike i jasni žamor pozorišta*. U: Pozorišna predstava i jezik kritike. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Silvestru, Valentin (1986). *Pozorišna kritika, antikritika, parakritika*. U: Kritika u pozorištu - kritika izvan pozorišta. 6. međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa 27. i 28. maj 1985.(1986). Novi Sad: Sterijino pozorje.

Solar, Milivoj (1985). *Eseji o fragmentima*. Beograd: Prosveta.

Jezerkić, Vesna (2003). *Iz ostavštine Jovana Hristića*. U: Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, Umetnosti, br. 6-7. Beograd, 2002-2003.

Вирђинија Поповић

ПОЗОРИШНИ АМАТЕРИЗАМ РУМУНА У ВОЈВОДИНИ[1]

РЕЗИМЕ

Припадници румунске националне заједнице имају веома богату културну активност. Велики процват румунских културних удружења везује се за међуратни период, када су ова удружења организовала различите манифестације, фестивале, позоришне аматерске представе. У послератном периоду наступа велики заокрет у идеолошким садржајима али и у организационим питањима развоја културног аматеризма. Оснива се „Културно удружење Румуна" из југословенског Баната (1945) које преузима управљање над позоришним и културним животом Румуна у југословенском Банату и које оснива фестивал „Позоришни дани Румуна у А.П. Војводини". Ова манифестација се у румунским селима организује сваке године и у великој мери је обогатила културни идентитет Румуна у Војводини. Рад се дијахроним приказом бави почецима и развојем румунског позоришног аматеризма и трансформацијом аматерских позоришта у професионалне сцене на румунском језику.

Кључне речи: аматеризам, позориште, „Позоришни дани Румуна", култура

I УВОД

Румуни су колонизовали данашње просторе Баната током 18. и 19. века из источих делова Баната, Олтеније, Ердеља. Као претежно рурално становништво, Румуни су се бавили највише земљорадњом и сточарством. Тек после укидања феудалних односа у Хабзбуршкој монархији, стварају се бољи услови за културну, економску и политичку еманципацију. Аматерска културна активност је била од изузетног значаја за формирање националног идентитета, највише у периоду полета националних покрета европских народа. У периоду културног процвата који је захватио Хабзбуршку монархију и шире, Румуни у Банату су почели да оснивају културна друштва како у градској тако и у руралној средини. Распадом Аустроугарске монархије и преласком западних делова Баната у састав југословенске краљевине, друштва су

[1] Овај рад је реализован у оквиру пројекта Језици и културе у времену и простору, бр пројекта 178002, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

требала поново да се региструју. Данас у српском Банату има око тридесетак културно-уметничких друштава и десетак аматерских позоришта. Најзначајнија позоришна манифестација румунске народности у Војводини, „Позоришни дани Румуна", одржава се сваке године у другом месту Војводине са већинским румунским становништвом.

Позоришна активност војвођанских Румуна се први пут покренула у међуратном периоду, мада постоје подаци да су неки аутори рођени у румунским селима српског Баната писали своје представе на румунском језику још почетком 20. века за потребе културних друштава која су тада постојала у Банату. Аматерско позориште улази у завршну фазу свог организовања одмах после Другог светског рата, 1945. године. Ова година није само била година друштвено-политичких промена, већ се тада кренуло са значајним удаљавањем од негативних остатака неписмености у румунским селима. Од овог тренутка се посебна пажња даје отварању школа на румунском језику у селима са већинским румунским становништвом. На првом великом скупу румунских интелектуалаца у Алибунару те исте, 1945. године, основано је „Културно удружење Румуна" које је обухватало сва сеоска друштва која су се бавила културно-аматерским радом. Држава се директно заузела за организацију, надзор и финансирање културних удружења. У периоду тзв. *агитпроп* културе (1945-1952) се посветила велика пажња драмским секцијама у оквиру Домова културе.

II ПОЧЕЦИ РУМУНСКОГ ПОЗОРИШНОГ АМАТЕРИЗМА У ВОЈВОДИНИ

У послератном периоду, позоришни аматеризам у селима са румунским становништвом креће са новим формама организовања. Док су у међуратном периоду културна друштва самостално организовала своје позоришне свечаности, у послератном периоду оснива се „Културно удружење Румуна" из југословенског Баната (1945) које преузима управљање над позоришним и културним животом Румуна у југословенском Банату. Разумљиво је да је утицај нове комунистичке идеологије одиграо одлучујућу улогу у координацији културног живота Румуна у Војводини. Годину дана касније (1946), након прве јавне анализе планова и одлука које доноси „Културно удружење Румуна", скоро сва села у Банату оснивају своја културна друштва а од 1947. године оснивају и своје драмске секције о којима су обавестиле „Културно удружење Румуна" чије је седиште тада било у Вршцу и које је утицало на ширење владајуће идеологије међу припадницима националних мањина, који су са страхом и неповерењем посматрали реформе које су се дешавале у југословенском друштву у послератном периоду.

Једини недељник на румунском језику "Libertatea" објавио је низ чланака - водича кроз културни аматерски живот Румуна са циљем давања садржаја и уметничког нивоа спроведеним културним активностима.

Недељник „Libertatea" је 1947. године информисао локална културна друштва о њиховој добијеној дужности да оснују драмске секције, поред оних постојећих, и да „Културно удружење Румуна" креће са најавом такмичења сеоских драмских секција. Такмичење је организовала „Унија позоришних друштава Војводине", а румунске секције се такмичиле по центрима, заједно са аматерским драмским секцијама других националних мањина. У недељнику 1947. године се објављују чланци о такмичењу драмских секција, у којима се критикују позоришне представе аматерских друштава као и текстови по којима су биле игране представе. До тада су се на сеоским сценама редовно играли „народни позоришни комади", тек касније су румунски позоришни аматери играли позоришне комаде југословенских и страних (пре свега совјетских) аутора, преведени на румунски језик.

Недељник „Libertatea" нас такође информише да се у оквиру покрајинског такмичења, у финалном делу такмичења, који се одржао у Новом Саду, одиграла само једна позоришна представа на румунском језику, што се може посматрати као не тако успешан период румунских аматерских позоришта у Војводини. Од 1948. године појавио/иницирао се такмичарски план, објављен и у румунском недељнику „Libertatea", у којем се најавило такмичење позоришних секција у летњим месецима с жељом да се пружи шанса најбољим драмским секцијама и да се подстиче развој позоришног аматеризма у земљи. Дат је предлог за укључење сеоских учитеља у реализовање представа јер су они једини били компе-



тентни за вежбање правилног изговора речи. Румунским аматерским глумцима били су преко потребни учитељи јер румунски дијалекатски говор је све више одмогао разумевање драмских текстова. Истовремено се апеловао на писце из Војводине да се више залажу за писање оригиналних драма, које би биле блиске румунском сеоском менталитету.

Следећих година су аматерске позоришне секције кренуле са модернизацијом садржаја репертоара и обезбеђивале адекватне преводе текстова на румунски језик. „Унија културних друштава"–„Секција за културну активност Румуна" организовала је семинар за усавршавање аматерских режисера, који су имали прилику да науче теорију режије, сценски покрет, шминку, костиме, сценографију, итд. У веома кратком року румунски сељаци су схватили да су те лаке сцене, приказиване на сеоским бинама које су требале да подстакну смех, убрзо постале превише досадне, тако да је публика постала жељна за озбиљније садржаје. Часопис за културу "Lumina" из Панчева је редовно бележио сва дешавања о приказаним позоришним комадима, о такмичењима позоришних друштава, о српским преведеним драмским делима за потребе румунских сцена као и о делима класика румунске књижевности која су увек била са радошћу дочекана. Поред скромног репертоара, проблем је био мали број жена укључених у драмске секције и низак степен заинтересованих да постану аматерски глумци који би спремили сваке године нове комаде за потребе такмичења румунских аматерских позоришта.

III РАЗВОЈ РУМУНСКОГ АМАТЕРИЗМА У ВОЈВОДИНИ

Румунско народно позориште из Вршца, које је морално и материјално подржало такмичења позоришта, престало је да функционише 1956. године а аматерска активност је паузирала преко десет година, до седме деценије прошлог века када су представници културног



друштва из Алибунара иницирали покретање драмских секција. Захваљујући Културном-образовном друштву из Алибунара такмичење драмских секција Јужнобанатске регије је 1973. године постало веома значајан такмичарски догађај на којем учествују глумци аматери из свих румунских села у Војводини. Ова манифестација је убрзо добила назив „Позоришни дани Румуна у А. П. Војводини". Савез аматерских позоришта у Војводини је сваке године осигурава финансијска средства за одржавање овог фестивала али за развој позоришне аматерске активности Румуна у Војводини. „Позоришни дани Румуна" су наредних година добили такмичарски карактер, на којем су награде добијали најбољи глумци и најбољи интерпретирани позоришни комади. Играле се представе по делима Ј. С. Поповића, Бранислава Нушића, румунских класика, највише дела Јона Луке Карађалеа али и оригинална дела аматерских аутора из румунских села. Следећих година се бирао бољи репертоар а акценат се ставио на саму интерпретацију, захваљујући бољој сарадњи са професионалним режисерима. Драмске секције румунских села која нису учествовала у такмичењу су биле охрабрене да пријаве своје представе а нека села су пријавила и по две представе одједном. Већина одиграних представа је достигла завидан уметнички ниво, што охрабрује организовање „Позоришних дана Румуна" и будућих година, када су представе достигле висок глумачки ниво а фестивал постао један од најпознатијих и најпосећенијих фестивала код Румуна у Војводини. Сарадња са професионалним режисерима из Румуније је знатно повећао уметнички ниво представа а велики број аматерских глумаца је каснијих година одлучио да се професионално бави глумом.

Убрзо се апеловало на коришћење других позоришних елемената, невиђених до тада на румунским аматерским сценама: на интеркалацију музичких фраза у моментима драматичних тензија. Приказани комади су првенствено имали локалну тематику, фрагменте из сеоског живота, са намером да подстакну интересовање



публике и због тога су сале увек биле пребукиране. Такође, Културно-уметничка друштва су покренула сарадњу са професионалним сценографима а румунски медији су извештавали о свим дешавањима у току фестивала и похвалили глумце који су показали таленат, нарочито оне који су успели да изузетно интерпретирају текст. Банатски румунски дијалекат којим се служили сви глумци је створио потешкоће у изговору и то је разлог што су се правилним изговором текстова морали бавити просветни радници и режисери из Румуније. Поједини ансамбли су функционисали као полупрофесионални а позоришни комади су донели нови драматуршки израз у Војводини. Покрет, гестикулације, мимика и музика су сада представљали суштину режисерске концепције. Уметнички квалитет одиграних представа је у неким случајевима био изједначен са професионалним ансамблима, захваљујући школовању режисера и професионалних глумаца у Букурешту. Привржености сцени и познавање могућности које им она може пружати као и сама интерпретација текстова је аматерске глумце у Војводини довела у положај да могу бирати и најтеже улоге.

IV ЧАСОПИС „СЦЕНА“

За фестивал „Позоришни дани Румуна“ значајан моменат је и оснивање часописа „Сцена“ 1976. године. Овај часопис излази и данас а његова улога је информативно-критичког карактера. Ту се налазе чланци о позоришним делима који су на репертоару у оквиру фестивала као и текстови режисера, сценографа и свих интересованих за развој драмске уметности код Румуна у Војводини. Тако је публика имала потпунији увид у репертоар, у сама драмска дела, у живот и дело писаца, редитеља и у све остало што је везано за настајање представе као уметничког чина. У часопису се могу пронаћи и интервјуи са аматерским глумцима као и текстови о њима. На почет-

ку је часопис излазио само у току „Позоришних дана..." а уређивали су га румунски новинари из Војводине. На почетку је било објављено годишње чак шест бројева часописа а касније, због недостатка финансијских средстава један број или ниједан. Часопис „Сцена" је једно време изашао као додатак недељнику "Libertatea" а данас га објављује Савез аматерских позоришта Румуна из Војводине.

V ПРОФЕСИОНАЛНА СЦЕНА НА РУМУНСКОМ У ВОЈВОДИНИ

Деведесетих година прошло века неколико позоришних ансамбала из румунских села добила су атрибут професионалне сцене, звање која привлачи и већа новчана средства али и веће одговорности. За добијање овог звања, позоришни ансамбл је морао показати врхунске интерпретативне квалитете који превазилазе аматеризам, јер ако се не потруде, следеће године лако могу изгубити ово звање. Такође, услов је био и већи број гостовања или реприза које су позоришни ансамбли морали да испуне. Број реприза се рачунао по месту или награди коју су добили за текућу годину на фестивалу „Позоришни дани Румуна". Разлог успостављања овог правилника је могућност да најбоље представе види што већи број људи у селима са румунским становништвом, али и да позоришна активност не изгуби свој континуитет.

У току својих 44. едиција „Позоришних дана Румуна у Војводини", колико их је се нанизало до 2016.године, организовали су се и округли столови и конференције на тему позоришног аматеризма код Румуна у Војводини, како би ова манифестација била посматрана као права институција која показује праву слику културе једног народа, од које публика има шта да научи и да види. На овим округлим столовима се разматрала идеја о оснивању професионалне сцене на румунском језику при вршачком театру „Стерија", што је и успело, 2003. године. Иако је Професионално румунско позориште у Војводини било оснивано још далеке 1949. године, оно је функционисало само седам година и било је познато као најмлађе позориште у Федеративној Народној Републици Југославији. Професионална сцена на румунском језику данас носи име румунског песника и преводиоца, Петру Крдуа, има другу визију и другу концепцију него у прошлом веку. Сцена се поноси и чињеницом да је први пут на нашим просторима игран Стерија на румунском језику. Реч је о комаду *Преварени*, који се састоји од две једночинке, у адаптацији и режији Анђелке Николић из Београда. Драматизација поезије Васка Попе, под називом *Пупољци*, била је један од пројеката као и дело румунског мислиоца Мирчеа Елијадеа *Код циганки*, у режији Зорана Цветковића. Потом су следили *Извештај о мојој смрти* Габријела Кифуа, *Фуксијада* Деметруа Дем. Деметрескуа-Брзауа (Урмуза), *Друга математика* Никите Станескуа, *Замак слепих* Ђелу Наума, позоришни спектакл, *Електра* Данила Киша, итд. Писани медији у Вршцу, Београду, Новом Саду, Крагујевцу, Букурешту, Клужу, Прагу, Крајови, Панчеву извештавају о професионалној сцени на румунском као о позоришту у коме свако може да нађе нешто за себе и да то никада не заборави. Врхунска редитељска и глумачка остварења наишла су на добар пријем, како код критике тако и код љубитеља позоришне уметности. Председник Уметничког савета, Петру Крду се залагао за концепт овог ансамбла, субвенционисаног од Секретаријата за културу Војводине, који нема стално запослене већ се формира од једне до друге представе, повезујући најбоље и модерно код Румуна и Срба. „У шароликости појава од театра апсурда и парадокса до постмодерне и театра за једног гледаоца, истраживања појаве каква је гледалац као жанр, ово позориште наговештава да је сазвежђе новог позоришног живота на дохват руке и да је време класичног и анахроног позоришта далеко иза нас"[2]

Одлука да румунски ансамбл понесе Крдуово име образложена је речима да је он дао Професионалном позоришту на румунском у Војводини препознатљив печат и идентитет. Уметничка концепција за коју је плединрао сврстала је ово позориште у ред врхунских авангардних театара ове земље и шире. Професионалност, озбиљност, љубав и посвећеност којима је Петру Крду приступао сваком пројекту, имали су за исход театарска

[2] Небојша Ђорђевић, *„Замак слепих" или лирика као драмски жанр*, Кул-тим, онлајн публикација Књижевног клуба „Бранко Миљковић" из Књажевца, 21.март 2009. године.

остварења која су наишла на изузетан пријем критике и публике.

VI ЗАКЉУЧЦИ

Један од највиших облика бављења културним активностима Румуна јесте позориште. Овај вид уметности код банатских сељака датира још из друге половине 19. века. Тада су се позоришни комади припремали повремено, а изводили најчешће приликом црквених слава, као на пример за сеоске славе, Ускрс или Божић. Након завршетка Другог светског рата позоришна активност је интензивирана. Превазиђене су многе слабости из предратног периода, а понајвише одабир репертоара. Године 1956. су престале да се организују позоришне манифестације и такмичења, а као последица тога позоришне секције у селима гасиле су се једна за другом. Тек од 1973. године када су се у Алибунару основали „Позоришни дани Румуна из Војводине" па све до данашњег дана ова манифестација остаје најзначајнији начин промовисања сценског умећа Румуна у Војводини. Временом се сценска игра усавршила скоро до степена професионализма. То потврђују висока места освојена на овој манифестацији, али и дуготрајност, непрекидна активност од преко 40 година.

Поред глумаца аматера из румунских села најзаслужнији за дуготрајну активност јесу режисери аматери а касније режисери професионалци који су поставили квалитетне представе. Због својих заслуга позоришне секције на румунском језику Домова култура из румунских села добиле су статус полупрофесионалних сцена. Румунски позоришни аматеризам је један од начина чувања културног идентитета Румуна у Војводини и један вид неговања румунског књижевног језика. Последњих година Румуни се залажу да са минимумом финансијских средстава организују фестивал „Румунски дани Румуна у А. П. Војводини". Поред других потешкоћа са којим се суочавају, велики проблем који је настао у последњој деценији је мања заинтересованост код младих за глуму што се одражава на број позоришних спектакала приказаних годишње на овом фестивалу.



ЛИТЕРАТУРА

Маран, Мирча. 2004. *Културни развој Румуна у Банату. 1918-1941*. Панчево: Историјски архив у Панчеву.

Маран, Мирча. 2008. *Културне прилике код Румуна у Банату. 1945-1952*. Вршац: Висока школа струковних студија за образовање васпитача „Михаило Палов"

Маран, Мирча. 2011. *Румуни у Војводини*. Зрењанин: Завод за културу Војвођанских Румуна.

Маран, Мирча & Александра Ђурић Миловановић, Културна удружења Румуна у Војводини, *„Етнолошко-антрополошке свеске"*, 24 (н.с.) 13, 2004, стр.69-84.

Miloš, Miodrag, *Fascinația scenei: Zilele de Teatru ale Românilor din Voivodina. 1973-1997*. Pančevo, Libertatea.

Горан Гаврић

АУТОМАТОНИ У КИНЕТИЧКОМ ПОЗОРИШТУ ШАРМАНКА

Сажетак: Позориште Шарманка је основано 1989. године у Санкт-Петербургу у просторијама бившег забавишта, а његови чланови су руски инжењер и скулптор Едуард Берсудски (Эдуард Леонидович Берсудский), позоришни редитељ и критичар Татјана Јаковскаја (Татьяна *Янковская*) и дизајнер светла и звука Сергеј Јаковски (*Сергей* Янковски). Оно представља механизовани систем у којем глумци нису људи, већ дрвени аутоматони који обављају одређене радње. Ови аутоматони претежно представљају људе из различитих сталежа, али има и аутоматона животиња. Ово позориште је заправо механизовани свет на микро плану, али и снажно метафоричко средство које се тој свеопштој механизацији супротставља. Захваљујући могућности да сви делови буду замењени, машинерија и аутоматони у Шарманки симболизују трајност и вечност, насупрот смртности и коначности. Без обзира на извесну крутост и нефлексибилност у покретима – за разлику од човека који поседује много веће способности у том погледу - ови аутоматони могу да наџиве било којег живог глумца. То управо и даје предност позоришту Шарманка које се својом укруђеном и уздржаном магијом разликује од свих осталих позоришта, нарочито оних са људима глумцима.

Кључне речи: Шарманка, кинетичко позориште, аутоматон, машина, точак

ПОРЕКЛО АУТОМАТОНА И РАЗЛИКА У ОДНОСУ НА РОБОТЕ

Када је реч о терминима *аутоматон* и *робот*, потребно је направити разлику између њих. Данас је роботика спој кинематике, електронике и компјутерске науке. Такође, данас се многе машине називају роботичким, чак и контролисана возила, микроталасне пећи, усисивачи и камере. Међутим, иако ови уређаји показују неки степен компјутерске контроле, њихова основна геометријска конфигурација се не мења. Френсис Мун (Francis C. Moon) дефинише робота као „програмабилну машину која се састоји од колекције механичких тела, која може да направи значајне промене у својој конфигурацији – он је способан да се креће у радном простору као поврат-

ни одговор од сензорних података, и од машине и од свог окружења" (Moon 2007: 280-281). Аутоматон је, пак, самоактивна машина, односно неелектронска покретна машина која је направљена да опонаша радње људи или животиња. Реч аутоматон је грчког порекла и значи ствар која се сама помера. Најранији пример направљеног аутоматона је *Играчица* из средине 16. века (данас у Уметничко-историјском музеју у Бечу), чија стопала скакућу напред у отменим корацима док она игра, и фигура *Мајмуна* (направљена 1560., данас у Немачком музеју у Минхену), који кружи око квадрата, помера своје руке горе-доле, савија главу, окреће очи и развлачи усне.[1] Никола Тесла је, с друге стране, схватио идеју конструисања аутоматона који би могао механички да га представља, и који би могао да одговара - као што је и он сам чинио, али, наравно, на много примитивнији начин - на спољашње утицаје.[2] Такав аутоматон би евидентно морао да има мотивациону моћ, органе за кретање, органе за усмеравање, и један или више чулних органа тако прилагођених да буду стимулисани помоћу спољашњих стимулуса. Та машина би могла да се креће онако како то чине жива бића, и то објашњава да би могла да има све главне механичке карактеристике или елементе истог. Разматрајући аутоматоне и будућност робота, Тесла пише: „Аутоматони до сада конструисани, поседују позајмљене мисли, тако да говоре, као сваки једва формирани део удаљеног оператера који му преноси интелигентне заповести; али ова уметност је само на почетку."[3]

Тесла говори о томе како би капацитет за размножавање ипак могао да буде изостављен, с обзиром на то да бисмо направили аутоматона који би био потпуно развијен. Али, да ли би тај аутоматон био у потпуности налик човеку ако би био неспособан да сам репродукује друге аутоматоне? Такав аутоматон би био у великој мери зависан од човека, који је с друге стране у могућности да то чини у оквиру своје врсте. Поставља се питање, и да ли бисмо могли да тако пројектујемо аутоматонову свест, да она буде на оном нивоу на којем је у том развојном добу код човека. Проблем је, што би највероватније био ненадокнадив онај период развоја свести код човека који би код аутоматона био пропуштен. Такође, треба узети у обзир и касније развој, који је под знаком питања када је посреди даљи аутоматонов развој, а који код човека тече својим нормалним током. Дакле, ипак би требало размотрити и капацитет размножавања као једну од могућности, с обзиром на то да још не постоји његова алтернатива.

Идеја стварања као људског чина – стварања које би требало да буде ривал, па чак и да надмаши божанско уређење природе – стара је колико и митови старе кинеске, египатске, грчке или арапске културе. Од почетка је идеја вештачког живота формирана у људској мисли с циљем да се појасне границе између живота и смрти. Биће које је требало да одсликава начело врхунске лепоте, и да победи све оно што није у вези са животом, било је вештачко људско биће. Крајем 15. века инжењер-уметник Леонардо да Винчи тачно је изразио оно што би требало да буде принцип живота (*forza*) у механичкој метафори покрета тела или уређаја. У каснијој

[1] Ови почеци из 15. и 16. века су представљали основу за даља усавршавања у 18. веку. Аутоматони Жака де Вокансона (Jacques Vaucanson) могли су да свирају флауту или бубњеве, а њихови комплексни механички системи су били сакривени у главном делу фигуре (Boden 2006).

[2] Тесла о овоме пише: „Постојао би, такође, капацитет за развитак, размножавање, и, поврх свега, свест која би могла да жели да начини модел комплетним. Али, развитак није неопходан у овом случају, јер би машина могла да буде израђена као потпуно развијена, толико да говори. На пример, реч је о томе да би капацитет за размножавање, такође, могао да буде изостављен из разматрања - у механичком моделу он једва означава процес производње" (Vukobratović 2006).

[3] Тесла говори и о могућности да аутоматон има свест, што иначе није њихова карактеристика и првенствено се везује за хуманоидне роботе у можда некој даљој будућности: „Ја намеравам да покажем да, колико год немогуће то може данас да изгледа, могуће је да буде измишљен аутоматон који ће имати своју сопствену свест, и под овим мислим да ће бити способан, независно од оператера, да буде препуштен сам себи, да извршава, као одговор на спољашње утицаје афеката својих чулних органа, велику разноврсност аката и операција као да поседује интелигенцију, ја ћу бити кадар да пратим правац који је прирећен или да послушам заповести дате унапред; он ће бити способан да прави разлику између онога што би требало да ради и онога што не би требало, и доживљавања искустава или, другачијих стања, бележења утисака који ће дефинитивно утицати на његове потоње акције. У ствари, ја већ имам такав план." Ibid. Тесла очигледно проширује значење аутоматона, приписујући му нека својства која у свом основном значењу не поседује. То је пре свега свест али и могућност да аутоматон буде електронска машина, што никако није његова изворна карактеристика.



Сергеј Јаковски, Татјана Јаковскаја и Едуард Берсудски (с лева на десно) испред куле из представе *Вавилон*

верзији, Леонардова *forza* постала је енергија опруге с намотајима која подарује тела активним животом, неком чудесном моћи. Опруга с намотајима је представљала главни принцип функционисања најранијег аутоматона који је осмишљен отприлике у то време. Први забележен пројекат људског аутоматона приписан је Леонарду да Винчију око 1495. године (Rossbach 2004). Пројекат Леонардовог робота није био поново откривен све до 1950-их. Робот који се појављује у Леонардовим скицама, могао би, ако се успешно направи, да помера своје руке, окреће главу, и седи право. Ипак, то није познато ако се не покуша да се направи справа.[4]

МАШИНЕ И ПРОБЛЕМ ДУХ-ТЕЛО

С обзиром на то да је овде као веома важан постављен проблем дух-тело, и како је у случају аутоматона у Шарманки духовни развој још интригантнији од телесног, неизоставно се поставља питање да ли они у гледаочевој фикцији могу имати свест и осећања. Да ли би ови аутоматони уопште могли да поседују свест и осећања уколико не би суделовали у представама Шарманке? Где је граница између ума и осећања? Велики филозофи, од Ренеа Декарта (René Descartes) па све до Џона Роџерса Серла (John Rogers Searle), писали су о овој теми. Чињеница је и да тело мора бити узето у озбиљно разматрање када је у питању идеја физикализма. Али, исто тако је битно успоставити његову релацију у односу на дух, како би дошло до утемељења основа на којима ће се разматрати проблем дух-тело. Да ли постоји могућност да човековом фиктивном бићу алтернатива буде аутоматон из кинетичког позоришта Шарманка? Може ли овај аутоматон кроз своје деловање у представи да прерасте из фиктивног у реално биће, које је сасвим равноправно са гледаоцима у представи? Ако Едуардовог аутоматона посматрамо као нашу копију која би по неким карактеристикама чак могла да превазиђе ове гледаоце – што би представљало на неки начин и човеково незадовољство оним што тренутно јесте, и његову жељу да постане још бољи – онда он јесте фиктивно биће. У том случају се поставља питање да ли је тачна констатација како је овај вид промишљања резервисан само за филозофију, а не за науку и технику, с обзиром на чињеницу да је робот који је његова сложенија варијанта производ научно-техничко-технолошког развоја. Такође, није ли јасно да је робот – будући да још није на нивоу људског бића по већини веома битних параметара – практично још увек само наша фикција, а како би тек у случају да достигне у сваком погледу човека престао бити фиктивно биће.

Декарт је први уочио да субјективни ум и објективно тело оперишу сасвим различитим инстанцијама, и јасно је одвојио човеков дух од његовог тела и природе. Он је сугерисао како тело функционише као машина, има материјалне особине испружања и кретања, и прати законе физике. Дух (или душа), с друге стране, описан је као нематеријални ентитет који оскудева у испружању и кретању, и не прати законе физике (Декарт 1981). Људска бића су недвосмислено искључена из Декартовог расуђивања о механичком карактеру животиња. Он по-

[4] Леонардо је направио и скицу лава, који се кретао помоћу сопственог механизма, и представљао је програмирајућег робота. Научници су почетком 21. века направили справу на основу скица тог лава, и доказали да је он и у оно време могао исто тако да функционише.

везује механизам са одсуством емоција и свести. Очигледно је да он нема потешкоћа у посматрању животиња на овај начин, али то да би људи могли бити више од машина је већи проблем.[5] Стотину година после Декарта, идеја да су људска бића машине такође је експлицитно одбрањена. Код човека машине, Жилијен Офреј де Ламетри (Julien Offray la Mettrie) доказује да су сви капацитети душе на таквом степену зависности од праве организације мозга и читавог тела, да очигледно они нису ништа него сама ова организација. У овој теорији постоји материјални идентитет између тела и душе, стога, потреба међусклопа дух-тело нестаје (Ламетри 1955).

Неке може изненадити да, иако редукционизам поставља границе могућем објашњењу догађаја, он није противан дуализму, већ је он у ствари његова половина. У том смислу, Стенли А. Клајн (Stanley Klein) приписује машини функције као што су буђење и спавање; затим, рецепцију спољним чулима светлости, звукова, мириса, укуса, топлоте и других таквих особина; урезивање појмова ових особина у органе здравог разума и маште; задржавање или урезивање ових појмова у меморију; и на крају, унутрашња кретања жеља и страсти. Он при том закључује следеће: „Спољна кретања свих удова тако умесно прате радње ствари представљених чулима, страстима и утисцима која, што и изискује, могуће је, и у потпуности прате ову машину са диспозицијом органа - ни мање ни више, него покретањем механизма робота, управљањем његовом противтежом и точковима" (Klein 2001: 233). Проблем је такође у томе, што се наша субјективна осећања квалитативно разликују од онога што производе осећања. Чак и ако неко може да има одлично објашњење за то шта ми осећамо на известан начин, то је сасвим различито од субјективног доживљаја осећања. Тако је Алберт Ајнштајн (Einstein) рекао:„Наука не може да вам објасни укус пилеће супе. Али када размислите о томе, зар не би било чудно ако би то било могуће?" (Fearn 2007: 56). Ово је предмет великог броја филозофских анализа ума. Филозофи су тада збуњени зато што заиста не знају шта даураде са резултујућом дуалистичком теоријом.[6]

ДЕКАРТОВ НАУЧНИ МЕТОД, АУТОМАТОНИ ЉУДИ И АУТОМАТОНИ ЖИВОТИЊЕ

Декарт је веровао да је ток душа које круже мозгом контролисан помоћу пинеалне жлезде, која је исто тако била седиште човекове душе: „Неопходно је веровати да душе, које теку кроз нерве у мишиће, и надувавају их некад више некад мање, сад на неки, сад на друге начине у којима их мозак расподељује, проузрокују кретања свих удова; и те мале нити од којих је унутрашња супстанца састављена служе осећањима" (Clarke and O'Malley 1996: 156). Будући да су стари народи сматрали да су душе животиња без тежине и невидљиве, Декарт је доказао да су оне течности које теку кроз нерв. У 17. веку, механика је била технологија сечења ивица. Потом је Декарт описао човеково понашање као мало другачије од механизма управљања покретима аутомата; он је посматрао људско тело као машину; и описао је функционисање човековог тела, укључујући нерве, терминима моћне-хидрауличке механике: „Ако је ватра A близу стопала B, мали делови ове ватре, који се, као што знате, померају веома брзо, имају снагу да помере парче коже са стопала које су додирнули, и под овим се мисли да извуку малу нит C, за коју можете да видите да је привезана, једновремено отварајући улаз у пору d, e, где се ова мала нит завршава... улаз у пору или мали пут d, e, бива стога отворен, душе животиња у конкавном F улазе у нит, и спроведене су помоћу ње до мишића који се користе да извуку стопало из ватре" (Foerster 2007: 221-222).[7]

[5] Картезијански филозоф Жеро де Кордемуа (Géraud Cordemoy) формулише аргумент насупрот механизације људи, терминима идеје о аутоматској говорној машини: „Иако јасно видим како би потпуно механички уређај могао да изговори неколико речи, ја у исто време знам да опруге које дистрибуирају ваздух или отварају цеви што испуштају гласове, показују известан ред једне међу другима, који оне никад не би могле да промене. Да би, од момента првих гласовних звукова, до гласова који обично следе, такође неминовно морали да прате - то јест, ако машина има довољно ваздуха. Супротно, речи које ја чујем и које бивају изречене од стране тела као што је моје, ретко су изговорене у истом редоследу" Нав. према: (Scha 1992).

[6] Ипак, један изузетак је филозофска анализа Мајкла Локвуда (Michael Lockwood), који се бави поновним испитивањем Декартовог дуализма у светлу модерног сазнања. Више о овоме видети у: (Lockwood 1989).

[7] Нешто слично се може пронаћи у раду Ђамбатисте Алеотија



Берсудски резбари скулптуру у дрвету за позориште Шарманка

Декартов научни метод, који је коришћен пре неколико векова, има јасно утврђена начела на којима се темељи. То је првенствено резултат промишљања појединца о одређеном проблему. Међутим, окружење у коме је настао тај метод, као и историјске прилике тог периода које су генерално утицале на развој метода, такође су утицали на Декартов истраживачки поступак. У средишту Декартовог истраживања су дух (или душа), с једне стране, и тело и неки елементи који су саставни део тела, с друге стране. Такође, видимо да је покретање и кретање тог тела веома значајан проблем који је заокупљао Декартову пажњу. Битно је напоменути да је он у свом истраживачком поступку користио вивисекцију (дисекција живих животиња) која је била раширена широм Европе, све до Просветитељства. Декарт је веровао да је пинеална жлезда тачка повезаности између интелекта и тела. Ово је било делом зато што је у његовом веровању она јединствена у анатомији људског мозга, а у постојању структуре није идентична на десној и левој страни. Међутим, захваљујући микроскопу и методи која је том приликом коришћена, нађено је да је пинеална жлезда подељена на две хемисфере. Друга теорија је била да пинеална жлезда функционише као вентилом отпуштени флуиди, према томе, позиција заузета за време дубоке мисли, са главом незнатно наслоњеном доле на руку, била је олакшица за отварање ових "вентила". Вековима после Декарта, идеја да су људска бића машине такође је експлицитно одбрањена. У данашње време је актуелна идеја о роботима који долазе на место машина. Један од разлога зашто је идеја о роботима толико заступљена, је вероватно зато што је робот оличење човекове тежње за савршенством која се огледа у могућности да помоћу механизма беспрекорно функционише.

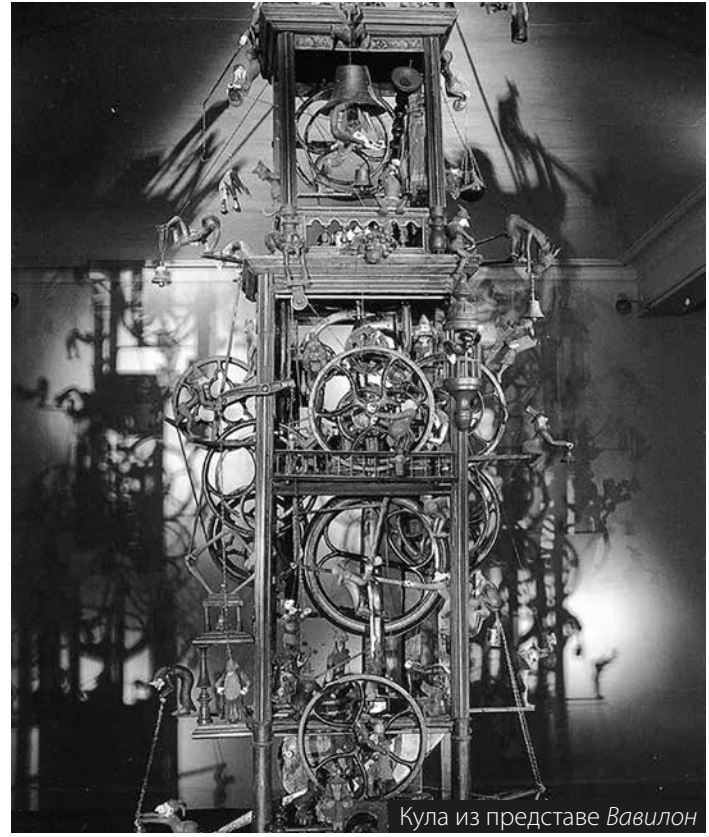
Тако, на пример, ако укључимо аутоматоне из позоришта Шарманка у ово разматрање јавља се један не тако мали проблем, а то је чињеница да је њихово тело за разлику од човековог тела затворени механизам. Дакле, реално је немогуће да тај аутоматон поседује душу као веома значајан елеменат у конституисању људског бића. С друге стране, у позоришту је све могуће, догађаји који нису могући у стварности, да се једна бића претварају у друга. Стога и у Шарманки таква могућност постоји, да гледалац доживи аутоматоне као жива бића којима је удахнут живот. Дакле, свет фантазије у Шарманки је једно, а стварност нешто сасвим друго. Та граница некада може бити сасвим танка, иако строго одваја та два различита света. Њихов творац, Берсудски, суочава се са не тако малим проблемом, да створи аутоматона који би наликовао у сваком погледу на човека. Он је за разлику од човека аутоматизован, и стога је његово понашање условљено одређеним физичким параметрима. Ти параметри у великој мери утичу на временске интервале у његовом функционисању. Самим тим, могући духовни капацитети овог аутоматона су ограничени јер његове физичке карактеристике условљавају и његов духовни развој у позоришном свету.

Централни објекат у представи "Вавилон" је четвртаста дрвена кула на неколико спратова. Свуда су точкови различитих величина, у облику зупчаника, са шиваћих машина итд. Са свих страна по вертикали и хоризонтали се налазе аутоматони људи и неколико аутоматона животиња. Ови аутоматони су из разних ста-

(Giambattista Aleotti) из 1647. године. Наиме, то је уређај за аутоматско отварање врата храма када се ватра запали на олтару (Race 2014).



Објашњење хидраулике телесног кретања, из књиге Ренеа Декарта „Медитације о првој филозофији", 1637.


Кула из представе *Вавилон*

лежа, ту се појављује краљ, племићи, али и становници градова и села, као и циркузанти. При врху, из једне гасне лампе вири црнац и померајући своју леву руку као да издаје наредбе. При дну аутоматон краљ са круном на глави окреће точак шиваће машине који утиче на окретање читаве машинерије. Изнад њега, на првом и другом спрату, аутоматони који очигледно представљају људе из нижих сталежа, такође окрећу точкове са шиваћих машина. И на осталим странама куле се налазе ови елементи шиваће машине које окрећу аутоматони из различитих друштвених слојева. Други аутоматони, пак, не окрећу точкове, већ померају разне полуге, ланце, мердевине или обављају различите радње. Тако један аутоматон генерал у својој левој руци држи секиру која се помера захваљујући жици привезаној за точак. Такође се свуда појављују секире, сатаре и друга сечива. Испод аутоматона бика се на ланцу - који окретањем точка помера раније поменути аутоматон на врху куле – закаченом за његову десну ногу, спушта и подиже један аутоматон циркузант. Други аутоматон се са стране клацка на клацкалици додирујући када се помера на горе лоптасти предмет на врху полуге. Одозго се спушта и аутоматон са крилима, наочарима и књигом у рукама коју чита, попут *Deux ex machina*-е, односно неочекиване силе која се изненада појављује и решава ствар.[8] И у представи "Замак" се један аутоматон са крилима прикаченим за две жице окреће око врха замка. У овој представи се појављују многобројна сечива и шиљкови који се померају, отварају и затварају, и делују претеће. Иначе, уз позориште Шарманка се везује и назив "механичке оргуље", а ове оштре дугуљасте скаламерије управо подсећају на такве оргуље које производе специфичне звукове. У једном делу се налази и једна кружна жичана ограда у којој се налазе три реално урађене људске главе. Оне бивају осветљене наизменичним паљењем и гашењем светла унутар ограђеног простора.

Такође, аутори представа у позоришту Шарманка имају тежак задатак да код ових аутоматона постигну

[8] У античком позоришту изнад врата били су прозори (на спрату), а изнад прозора на првом спрату, на средини сцене, налазила су се врата балкона на коме се појављивало – ако је било потребно – божанство које је решавало спор у драми. Оно је некада помоћу нарочитог механизма силазило на позорницу као Deus ex machina.



Машинерије и аутоматони у кинетичком позоришту Шарманка

склад између душе и тела – који је још тежи уколико се узме у обзир чињеница да то садејство духовног и физичког треба да пренесу у свет фантазије - без обзира и на чињеницу да су код њега системи понашања у много већој мери него код човека (јер ови аутоматони су аутоматизовани и прецизно механички функционишу) усаглашени. Овде се беспрекорно функционисање одређених система показује као мана а не као предност, упркос чињеници да би човек такву карактеристику (његова непрестана тежња и неостварена жеља да буде биће које савршено функционише) желео да поседује. Ако узмемо да аутоматон у некој представи Шарманке има одређени ниво свести о себи, у том случају долази до замене улоге коју његово тело има. Тако је његово тело, за разлику од човековог, на неки начин узрок структуре свести а не објект свести. С друге стране, у случају када би он у том позоришно-кинетичком свету фантазије имао потпуну свест о себи, могуће да би се запитао који су то физички процеси који руководе његовим функционисањем. Вероватно, иако би био потпуно свестан, не би имао свест о томе зашто је његово тело баш такво, а затим и мозак, односно не би био задовољан својим телом. Дакле, постојала би опасност да буде суицидан, јер би можда настојао да уништи своје тело (мозак не, јер из њега и произлази та свест).

Берсудски прави аутоматоне налик човеку, али и аутоматоне животиње. У Шарманки су они неопходни чинилац и имају своју улогу која је једнака оној аутоматона људи. То се нарочито види код аутоматона чије су главе животињске лобање. Занимљиво је и то коју улогу им у Шарманки Јаковскаја и Берсудски додељују, у свету у којем већ обитавају аутоматони људи. Пошто животиње, као и људи, поседују материјалне душе, било би неправедно изоставити и аутоматоне животиње у новом свету, у новом облику. Ако је Берсудски већ извршио аутоматизацију атоматона људи, онда би у истом пакету требало да иду и аутоматони животиње, јер животиње и у стварном свету деле простор и заједнички живот са људима. Међутим, разлика је у томе што животиње, за разлику од људи, не поседују свест, *ratio*. Како оне у реалности нису у могућности ни да се развијају у том погледу, занимљиво је њихово функционисање и дру-

гачија улога у позоришту. Оне овде заправо живе живот у новом облику. Овде аутоматони људи не морају да их стално изнова стварају, да настављају тамо где су стали њихови претходници, јер је и једне и друге створио Берсудски. У овом свету фантазије и аутоматони људи и аутоматони животиње могу поседовати свест, те тако са исте почетне позиције играју своје улоге. Аутоматони животиње се појављују у представи „Вавилон" где као и аутоматони људи имају активну улогу. Ипак, они не окрећу механизме као што то чине аутоматони људи. Тако један аутоматон који личи на вука устима и рукама помера ланце на које је привезано једно звоно. С друге стране, стварање са чељустима попут животињске лобање из представа Шарманка седи при дну машинерије и отварајући своје чељусти помера горе-доле једну полугу. На врху се, пак, налази један аутоматон са главом бика кроз коју пролази ланац који окреће помоћу полуге накачене на точак аутоматон човек.

ЗАКЉУЧАК

Једно од основних питања које се намеће када је реч о позоришту Шарманка, јесте оно које се односи на бивствовање, односно, да ли је као категорију можемо свести на материјалне чиниоце. Аутоматони и машинерија у овом позоришту подсећају на искру која повремено бљесне и у којој се крије неослушива истина. Оно представља и неку врсту уточишта од глобалне индустријализације, које се против свог непријатеља бори његовим средствима. Овде долазимо и до једног парадокса, да у модерном добу које носи собом технолошки развитак, а самим тим и размишљања о материјалним вредностима, гледалац у Шарманки цени духовне. Шарманка је и својеврсни отпор преточен у уметничку форму. Едуардово и Татјанино наглашавање духовног је можда последица произашла из материјалности модерног доба. Ово двоје уметника настоје да нам барем делимично дају одговоре на сва ова питања, на тај начин што проучавају бескрајно путовање аутоматона у свет духовног. Аутоматони, без обзира на то што су материјални, симболички представљају духовност, нематеријалност. Та празнина нас може заварати, али и с друге стране ставити нас у позицију да размишљамо о поруци коју она садржи. Кинетичко позориште Шарманка је богат, могло би се рећи и неисцрпни извор духовне хране. Оно је, иако и сама машинерија, моћна планина која попут бране штити духовност од машинерије новог доба.

БИБЛИОГРАФИЈА

Boden, Margaret A., *Mind as Machine: A History of Cognitive Science*, Oxford University Press, Oxford 2006.

Clarke, Edwin and O'Malley, Charles D., *The Human Brain and Spinal Cord: A Historical Study Illustrated by Writings from Antiquity from Antiquity to the Twentieth Century*, Norman Publishing, Boston 1996.

Декарт, Рене, *Страсти душе*, Графос, Београд, 1981.

Fearn, Nicholas, *The Latest Answers to the Oldest Questions: A Philosophical Adventure with the World's Greatest Thinkers*, Grove Press, New York 2007.

Foerster, Heinz von, *Understanding Understanding: Essays on Cybernetics and Cognition,* Springer Science & Business Media, New York 2007.

Klein, Stanley A., „The Duality of Psycho-Physics", School of Optometry, University of California, Berkeley, 2001.

Ламетри, Жилијен Офреј де, *Човек машина*, Култура, Београд, 1955.

Lockwood, Michael, *Mind, Brain, and the Quantum: The Compound 'I'*, Basil Blackwell Ltd, Oxford 1989.

Moon, Francis C., *The Machines of Leonardo Da Vinci and Franz Reuleaux: Kinematics of Machines from the Renaissance to the 20th Century*, Springer, New York 2007.

Vukobratović, Miomir, „Nikola Tesla and Robotics", Sixth International Symposium Nikola Tesla, October 18-20, Belgrade, SASA, Serbia, 2006.

Race, Robert, *Making Simple Automata*, Crowood, Wiltshire 2014.

Rossbach, Sabine, „The Human Automaton in Art History", University of the Saarland – Institute for Comparative Literature, 1, 2004.

Scha, Remko, „Virtual Voices (1)", Mediamatic, 7, 1, 1992.

Владимир Арсић

„ЗЛОЧИН И КАЗНА” АНДЖЕЈА ВАЈДЕ

Када је, после Единбурга, Њујорка и других фестивала, на БИТЕФ-у 1987. године гостовао *Театар стари* из Кракова, са представом *Злочин и казна*, Анджеја Вајде, многи од нас били су фасцинирани одличном инсценацијом, надахнутом и промишљеном игром Јежи Радзивиловича у улози Раскољникова, као и нама до тада готово непознатог Јежи Штура, који је изванредно глумачки приказао истраживача Порфирија Петровича. Таквом утиску допринео је у извесној мери и каснији наступ Радзивиловича на конференцији за штампу, када је ненаметљиво, али супериорно тумачио своје намере и успостављени склад са редитељским концептом.

Можда баш и стога што је ово остварење Фјодора Михајловича Достојевског до тада по навици било вредновано као ремек дело, споменик којем се ништа не сме ни додати, ни одузети, утисак је да је тек после ове представе у нас настао мали преокрет: није више било тако великог страха од неуспеха код преобликовања прозе великог писца, Вајдина адаптација наишла је на веома добар пријем, повремено чак и малчице еуфорично називана „правом формулом” за овакав подухват; Достојевског је, значи, ипак могуће успешно постављати на сцени! Неће то више бити само уобичајена илустрација његове прозе, праћена страхопоштовањем које само везује руке и убија машту.

Тако су се дани благог усхићења претворили у године, па је на тим крилима настало и неколико представа које су ослонац налазиле у овој адаптацији. Наравно, с различитим успехом. Последња је премијерно изведена 2013. године у Југословенском драмском позоришту у Београду.

Упркос тако снажној доброј вољи и бројним редитељским објашњењима о племенитим театарским намерама, као да је ипак остало да лебди питање: шта је то Вајда у ствари учинио са делом Достојевског? Зар је заиста имао смелости да из романа великога писца узме само оно што је (за њега) изгледало нужно да би се створила примеренија сцени, драмска структура? Шта, у том случају, одбацити, а шта у тако сведеном облику оставити? И најзад, хоћемо ли због овако оцењеног, успешног резултата, пољског редитеља само безрезервно хвалити или можда строго указујући и на некакве недостатке, једнако оштро оспоравати?

Сам по себи, текст адаптације није од превелике помоћи ако се посматра као независна целина. Чак и лежерним упоређивањем постаје јасно да је Вајда користио реплике из романа Фјодора Михајловича, повремено тек уз мале интервенције како би театарска радња текла несметано. И није се ту радило о превеликој скрупулозности, већ о јасно постављеној почетној идеји која је у себи носила у великој мери промишљену сценску форму. Али, она ипак није била унапред потпуно обликована нити дефинисана, зато што такав начин углавном искључује даље трагање за најприкладнијим изразом. А он је већ више пута показао да му је проверавање сопствених намера једнако важан чин. То је онај тренутак у настанку једне представе када аутори као што је Вајда, траже, захтевају од сарадника, глумаца пре свега, активан однос који би могао да помири сензибилитет једног уметника са ликом који представља, који гради стабилне мостове са делом од којег се полази, али и наговештава многоструке слојеве које пажљиво ваља откривати. То подразумева упорност истраживања, међутим, не мање и смелост одустајања; то подразумева и веома пажљив избор свих учесника у пројекту, јер када једном, после свих трагалачких напора језик представе буде установљен, чини се да више нема повратка.

Или, можда ипак има?

Нијансе ретко када препознајемо на време. Те замке доносе узбуђење и неизвесност у погледу исхода. Питање је чак: како онда начинити целовитим један тако жив организам као што је позоришна представа; сценску игру, која је сваки пут другачија?

Своју, позоришну причу, Вајда храбро почиње скоро на половини романа Достојевског, сценом у којој Раскољников и Разумихин, његов друг из студентских дана, долазе код истражитеља, Порфирија Петровича, који води истрагу о убиству старе лихварке Аљоне Ивановне и њене сестре. Расправљају о тезама из једног раније објављеног текста Раскољникова, о праву на злочин, о „обичним“ и „необичним“ (посебним) људима, о ретком таленту да се каже „нова реч“, о „праву да се прекорачи граница“ зарад виших циљева.

Тиме је драма одмах и убедљиво постављена: биће то сучељавање два различита ума, два, када то истражитељу затреба, привидно чак и слична карактера, сукоб двојице људи чија су супротстављена гледишта углавном резултат њихових различитих друштвених позиција, па самим тим они и наступају са већ успостављеним односом према основним етичким постулатима. Али то је слика без оштрих линија њиховог међусобног неразумевања. Све је ту некако мекано, скоро пријатељски, па опет нема одступања: лукавство се утапа у саосећање, саосећање бледи при судару са друштвеним нормама. И колико год да је важно разумети нешто или некога, то није и не може да буде исто што и слагање с њим. Дужност увек опомиње, разлике остају.

И то је оно што се у замисли *Злочина и казне* најјасније одсликава у проницљивом понашању истражитеља Порфирија Петровича: Родион Романович Раскољников није за њега тек обичан криминалац, он је интелигентан млад човек кога је тешка животна ситуација скрајнула са стазе друштвено прихватљивог понашања. Вредело би, стога, верује човек закона, најпре пажљиво истражити све околности чији је резултат већ могао да буде какво трагично делање. Али, мора бити довољно убедљив у овој игри, постепено побијати саговорникова убеђења, навести га да каже оно што се већ помало наслућује, учинити да одустане од својих опасних фантазмагорија. Оних које је ставио на увид у свом чланку, о идеји о оправданом злочину. А тај чланак, већ објављен, руши унапред и сваку помисао да би Раскољников могао накнадно да конструише ове тезе како би самога себе оправдао за једноставан чин убиства као очајнички покушај да се реши дуга који никако не може да врати. Он, бар привидно има јасан мотив, али анализа његовог понашања, његових недоумица које се постепено рађају, умножавају, колико ће нас далеко одвести?

„Зашто да не убијам? Пун сам снаге, способности, генијалности, ето хоћу да донесем добро свом друштву, желим да усрећим многе своје ближње, и ево је одвратна вашка, старица – лихварка која наноси зло својој сестри и која при себи има много новца. У мојим рукама тај новац ће донети добро људима, зашто да јој га не одузмем. Колико људи је убио Наполеон остварујући своје циљеве?“, вајка се Раскољников. Али, пун је замки тај пут, одједном ту је и читав низ непредвиђених околности, па и она најтежа: он убија и недужну лихваркину сестру.

То је већ чин који тражи другачији одговор, фантазми се увек разбијају о такав гребен: „ то је круг отпора његовој сопственој вољи, његових сопствених кочења, нагона да призна..."[1]

Уобичајена специјалност просудитеља требало би да буде да оштрим оком виде и оно што другима промиче. Међутим, дешава се да тек потом настају проблеми: величајући дело (или супротно, не без мале злурадости), истичући неке детаље о којима писац најчешће није ни сањао, заправо подижу споменик сопственој проницљивости, мада није никаква тајна да понекад нема прихватљивог објашњења за овако сложене ситуације, за постепени преображај личности којем се, током тог процеса, њен карактер снажно противи, али никако не може да га спречи. Као да се заборавља да је људско делање често прожето насумичним радњама, вођено магловитом интуицијом, са мноштвом последица којима се прави узрок једва назире. И понајмање представља унапред смишљену конструкцију.

Уметничко преобликовање стварности углавном је намењено нашим скромним могућностима рецепције и због тога би било добро да поседује прецизност и јасноћу у дефинисању мотива за неко чињење, као и преокрет у развоју карактера. Да бисмо у што већој мери успели да пратимо токове фабуле и макар да наслутимо оне племените слојеве који се каткад помаљају из видљиве површине општих места. Уколико је аутору уопште стало до тога.

Али, сувише је изазовно опонашати сàм живот. Бар покушати, бар онолико докле нечији поглед допире, а амбиција подстиче. У таквој ситуацији ко би се још бавио размишљањем о томе шта је у једном делу тема, а шта идеја? Могу ли се без озбиљног (чини се, чак, непотребног) напора раздвајати те две стваралачке линије?

Па, како се онда извући из овог туробног приповедања, из тог страшног кошмара, из тог вртлога моралних недоумица које се непрекидно множе? Како оправдати (изведену) тврдњу да ту не треба мешати „социјалну позадину злочина, не правити психолошку вивисекцију јунака, већ (само нагласити) морални проблем универзалног значења"[2]. Може ли се таква теза искључити из социјалног контекста? Ни сам Вајда не пристаје да прави представу која се не тиче савременика, њихових проблема, страдања, наде; ни највеће идеје много не значе уколико немају свој одраз у обичном. Та стаза има и обрнут смер. Није довољно везивати Достојевског и јеванђеља, коликогод се то само по себи нудило, па да све остало постане профано, чак потпуно безначајно. Живот је, чини се, ипак знатно богатији него што таква слика може да понуди.

Најзад, и сам аутор каже: „*Злочин и казна* говори о мотивима идејног злочина. Раскољниковљев чланак о томе и његова интерпретација (коју) развија пред истражним судијом Порфиријем Петровичем данас ме највише узбуђује у том роману. Како добро ја знам ту аргументацију! Од хитлеровских логора смрти па све до најновијих политичких убистава. Иза свега тога стоји „допуштање за крв" – ако је то потребно (чак не нужно) за општи напредак човечанства."[3]

„Ко има савест, нека пати. То ће му бити казна.", каже Раскољников. И, наравно, он се неко време опире свакој разборитој аргументацији; узалудно, зато што не поседује ону снажну бескрупулозност која би му помогла да се понаша доследно, у складу са сопственом препоруком. Он јесте убио, али он није тек обичан зликовац.

Благ је човек Порфирије Петрович. Скоро да изгледа сасвим једноставан. Бол у глави му досађује. Па ипак, све контролише. Стрпљиво плете своју мрежу. Чак и без било какве уочљиве злобе. И толико је вешт у томе да све повремено изгледа као да делује са снажним саосећањем: како овога младића, упркос свему, спасти од њега, самога? Неприметно плови на таласу некакве, на први поглед забавне контрадикције, а онда изненада – право у центар!

Овакво понашање иследника, његово разумевање бројних животних супротности, само је један од истакнутих детаља из дела Фјодора Михаиловича који подстичу на посебну врсту анализе књижевне теоретичаре. Тако је још Вјачеслав Иванов, у ставу великог писца према ликовима које ствара, нагласио увек приметно

[1] Mackiewicz, *Stanislaw, Dostojewski*, Warszawa, 1957. (fragmenti), из: Програм БИТЕФ-а за 1987. стр. 65

[2] Карпињски, Мађеј: *Позориште Анджеја Вајде*, DANLIT, Beograd, 1988. Преузето са: Projekat Rastko, internet izdanje, Beograd, 2002., стр. 38

[3] *Исто* (необјављена изјава, јануар 1985.) стр. 38

„потврђивање туђег „ја", не као објекта већ као другога субјекта – „ ти јеси"[4]. То неумољиво, али и природно вишегласје, наметнуло се такође, као важан, заједнички именитељ у његовим делима.

Занимљиво је да овом феномену (полифонији) и Михаил Бахтин посвећује поприличну пажњу полемишући истовремено са А. В. Луначарским и његовом тврдњом да су у таквој структури прозног дела Достојевском претходили Шекспир и Балзак. Шта више, он, желећи да докаже како је Достојевски у свом делу био доследнији и убедљивији од поменуте двојице, тврди да је:„... Драма по својој природи туђа правој полифонији (вишегласју); драма може имати више планова, али не може имати *више светова*, она дозвољава само један, а не више система мерења... Шекспирови гласови не значе поглед на свет у толикој мери као код Достојевског; Шекспирови јунаци нису идеолози у пуном смислу те речи."[5]

Овакве тврдње о структури драмске форме и њеним изражајним могућностима подсећају на давно доба када је комедија, без озбиљније потпоре у анализи, бивала изложена општем презиру као нижи облик драмског стваралаштва. Клизав је то био терен и за тако озбиљног проучаваоца књижевности какав је Михаил Бахтин. Овде сучељени Достојевски и Шекспир, готово директно су сведени на баналну раван: њихов и наш писац. Не може бити да у нечему заостајемо? Ни по коју цену! Уосталом, зар није и горостас из Јасне пољане[6] имао прилично суморно мишљење о Шекспиру?

Шта то доказује? Да се ради о обичној, људској нетрпељивости или, пак, можда о једном сасвим личном ставу, па ко мисли другачије, нека се огласи? А може бити да је у питању и само мала, пригодна злоупотреба становишта једног великана светске књижевности?

Није новост да чак и веома образовани људи, у својим јавним наступима веома често подлежу притиску које на њих снажно врше друштвене (не) прилике, па је тако и најозбиљнији званичник новога режима (бољшевика) А. В. Луначарски употребљавајући омиљени



термин тих година, *противречности*, којим као да је све могло да буде објашњено, истицао да „Расцепљеност социјалне личности самога Достојевског, његова колебања између револуционарног материјалистичког социјализма и конзервативног религиозног погледа на свет... Нису ни могла довести до дефинитивног решења (у његовим делима)."[7]

Дакле, недостајућа идеолошка подлога је несумњиво ометала великог писца. Благословене контроверзе! Ти замагљени еуфемизми који готово ништа не објашњавају, али зато укидају сваки разговор, сваку озбиљнију анализу, унапред дисквалификују другачије гледиште. Јер, свет као да не може без застрањивања. Али, не подсећа ли све то и на неке друге године, у једној другој земљи, пуној самоусхићења због „јединствених" демократских процеса, када прича која би требало да буде публикована није могла имати другачији него срећан крај? Иначе није добијала зелено светло. Веро-

[4] Бахтин, Михаил: *Проблеми поетике Достојевског*; Zepter Book World, Beograd 2000, стр. 15

[5] Бахтин, Михаил: *Проблеми поетике Достојевског*, Zepter Bool World, Beograd 2000., стр. 35, 36

[6] Толстој, Лав Николајевич

[7] Бахтин, Михаил: *Проблеми поетике Достојевског*, Zepter Book World, Beograd 2000., стр. 36

ватно због тога што проповедани живот може да буде једино бајка; и сан је понекад прилично опасан јер га је тешко контролисати.

Па опет, када се узму у обзир све околности у оквиру којих су владале овакве искључивости, било би учтиво, бар данас, уздржати се од претеране подругљивости. Требало је прилично времена па да постане јасно да су сличности, на свим странама, нажалост, много веће од било каквих разлика које се с поносом истичу у први план. И у знатно безазленијим ситуацијама, а у потпуно невероватан контекст убациване су небројене удворичке тврдње. Тога ће, нажалост, увек да буде. Многи људи никада неће моћи да се ослободе страховања: да ли су довољно на услузи?

О тим, суморним лавиринтима живота, о непостојању „бесплатног ручка", често је говорио баш Анджеј Вајда. Могућност да се нешто значајно оствари осенчена је компромисима, па и озбиљним посртајима. Тек понекад догоди се да се освоји мало више слободе и то је онај редак тренутак који би по сваку цену требало да буде добро искоришћен.

Можда и због снажне свести о свему томе, он одбацује претходна искуства других, и довршава свој триптих по делима чувеног писца имајући у виду све оне фино изаткане нијансе у делу Достојевског, и још једном одлучује да се не бави пуким „пресликавањем" романа; драма нема простора, а ни такву потребу за дескрипцијом, каква је у прози неизбежна, чак пожељна. За њу је то најчешће баласт који само успорава радњу. Треба радити без страха или пренаглашене скрупулозности пред великим делом, јер, у противном, то је онда тешко решива препрека за онога који се упушта у неизвестан посао адаптације. И време и прилике у оквиру којих се прича дешава могу се спретно нагласити кроз дијалошку форму, лаким, понекад сасвим дискретним преобликовањем реплика Достојевског. Док се пажљивим истицањем оних детаља који чине спону међу епохама, представљају и неки од оних важних образаца у људском понашању, на које је вредно увек изнова указивати.

Колико год се борио да остане у висовима где само сушта објективност уз истину борави, уметник остаје крхко, осетљиво биће. И има право на своја усхићења, разочарања, заблуде. Стога није ни мало необично што сви ти елементи играју значајну улогу и у Вајдином односу према друштвеним околностима које постоје у тренутку када жели да адаптира *Злочин и казну* (премијерно играна представа у Кракову, септембар 1984. године). Солидарност је стварност у Пољској, пољска интелигенција се, после рата и низа година одлучне борбе против цркве, поново враћа цркви „у дубоком убеђењу да је Црква гаранција пољске националне егзистенције, да је то институција која је најдубље и најбоље у стању да је сачува."[8]

Још раније је било постало јасно да ће отворена суровост (бољшевика), па и глупава бахатост осталих, привремених победника социјалне револуције, као и национални антагонизми који се хране трагичним историјским реминисценцијама успешно уништити још једну утопију. А нове, нигде ни на видику. Свет незадрживо осваја разуларено тржиште које промовише једино потрошачке зомбије, фах-идиоте и беспримерну похлепу. Резигнација и политичка немоћ као најразорнији цунами преплављују, даве снове о социјалној правди. Који и какав ослонац се још једном чини најближим, најлакше доступним?

„Да, данас стојим на терену католичке цркве у Пољској." Каже Вајда. И додаје: „Како гледам на друштвени напредак? Чини ми се да је немогуће говорити о напретку у земљи која је зависна."

Да би се овакав (углавном очекиван) обрт бар донекле разумео, ваља знати да је у Пољској однос према питањима религије специфичан, такав је био и у време настојања да се граде социјалистички друштвени односи. Чак и ако занемаримо опортунизам појединих сталежа. У овој земљи „... вера је очигледност, обредна, нешто о чему се радије не дискутује"[9]. Истовремено, историјски антагонизми према Русији (и обрнуто), ван свако сумње утичу и на најразборитије. Анджеј Вајда жели да учествује у „нечему што је важно", вероватно и стога што је истовремено „ дубоко убеђен да је Пољска земља

[8] Карпињски, Мађеј: *Позориште Анджеја Вајде*, DANLIT, Beograd, 1988. Преузето са: Projekat Rastko, internet izdanje, Beograd, 2002. стр. 10

[9] Zawišlinski, Stanislaw, *Kiešlowski bez konca*, Wydawnictwo Skorpio, Warszawa 1994., стр.29 (Из Кшиштоф Кјешловски и Кшиштоф Пјесјевич; Десет божјих заповести, Filip Višnjić,

која ће изрећи `нову реч` по питању данашњег света"[10]. Нејасно је, међутим , да ли се право на тако помпезну заблуду може признати и некоме другом? Чак и када га као уметника дубоко поштујете.

„... Мрзим Достојевског због његовог национализма, због његовог, ничим оправданог, уверења да Русија треба свету да да неку „нову реч", да ће руски Бог завладати читавим светом, да је православље она религија која има већа права од других светских религија. Све су то ствари, заједно са његовим презиром и мржњом према Пољацима, уосталом, не само према Пољацима већ и према Немцима и Французима, та националистичка затвореност, све то ме, наравно, одбија од Достојевског. То је, такође, разлог који изазива да ми свака нова инсценација Достојевског доноси патњу, али можда баш то изазива такав жив однос.

И управо је у томе ствар што га с једне стране мрзим, а с друге ме одушевљава Достојевски као писац, као невероватно проницљив ум. Као човек који је у *Злим дусима* открио оно што се тек много година доцније развило као терористички покрет, тек последњих година."[11]

А *Злочин и казна* је био последњи део његовог позоришног триптиха према делима Достојевског (претходили су му : *Зли дуси* и *Настасја Филиповна* , по мотивима романа *Идиот*).

„... Сматрам да је посебно оно што је садржано у *Злочину и казни*, оно што је садржано у *Злим дусима* – актуелно. Као да је Достојевски од својих романа направио илустрацију изабраних фрагмената Јеванђеља... Баш то Јеванђеље које се налази у основи *Злочина и казне* и *Злих духова*, чини ове књиге много више европским. За нас их чини – читљивијим и бесмртним...

У *Злочину и казни* (Достојевски) је открио да свет иде у правцу најстрашније ствари, то значи ка давању дозволе за злочин – да је могуће убити човека из чисто теоретских побуда. Све су то ствари које је Достојевски открио у људској души, а које су нас престрашиле, али оне постоје и, нажалост, развијају се као друштвена болест...

... Иако Достојевски није ништа написао за позориште, пружа фантастичан материјал свима који раде у позоришту – и редитељима и глумцима. Достојевски као да компонује своје ликове по принципу колажа, узима од различитих, њему познатих људи које је видео, извесне елементе и спаја их. На тај начин су ликови Достојевског необично сликовити. Кроз тај контраст, кроз те супротности, заправо, постиже оно што је успело малобројним писцима који су писали специјално за позориште.

Даље, свест јунака Достојевског је дијалогизирана, односно сви се они изражавају путем дијалога. Достојевски их не описује какви су они изнутра, већ они непрестано говоре један другом, испољавају се заправо као да најобјективније показују своју унутрашњост. И то је важан елемент позоришта."[12]

Не мора се ништа ни знати о исказу А. В. Луначарског, из 1929. године, да су „Романи Достојевског величанствено организовани дијалози," да би се потом тврдило како је толика употреба дијалога у његовој прози огромна олакшица за драматизатора. Уосталом, то је тек делимично тачно: многе реплике из *Злочина и казне* у драмском смислу представљају монологе који су случајем изговорени пред другима. Када би једноставно, без посредовања (преобликовања) били пренети на сцену, драмска радња, делање на сцени, тиме би била озбиљно угрожена, зато што драма није само прича о неком догађају, већ догађај сăм који се одиграва пред нашим чулима.

Истина је такође, да, мада сăм аутор није никада писао за позориште (бар колико је до данас познато), многе његове реплике веома често поседују бриткост драмског набоја, и представљају умешност „драмског говорења", сценски су врло употребљиве, одишу природношћу и поуздано су огледало карактера неког лика и његовог психолошког стања. А то готово по правилу није случај са прозним писцима, чији су дијалози најчешће натегнути, артифицијелни па чак и у нескладу са карактерним особинама онога који их изговара.

На сцени не можете објашњавати којим је тоном нешто изговорено (осим уколико не персифлирате представљену ситуацију), у роману је уобичајено да се

[10] Карпињски, Маћеј: *Позориште Анджеја Вајде*, DANLIT, Beograd, 1988. Преузето са: Projekat Rastko, internet izdanje, Beograd, 2002., стр. 10

[11] Исто, стр. 9, 10

[12] Карпињски, Маћеј: *Позориште Анджеја Вајде*, DANLIT, Beograd, 1988. Преузето са: Projekat Rastko, internet izdanje, Beograd, 2002. стр. 9, 10

објасни став или психолошко стање онога који изговара реплику. У том смислу позориште може само да се послужи редитељском проницљивошћу, успешним индикацијама датим актерима и глумачком вештином. То је знатно тежи начин, потребна су врло суптилна средства која би омогућила да такве „информације" ипак ненаметљиво допру до гледалаца. У многим представама у којима није присутна таква стваралачка снага, ова невештина остаје још само као чудна, узнемиравајућа мрља која се никако не може опрати, као туробан, нерешив проблем.

Анджеј Вајда поседује ретку умешност разликовања сопственог медијског деловања. Успешан и на филму као и у позоришту он каже: „Ја се трудим да никада не мешам позориште и филм. Када радим у позоришту тражим оно што је позоришно. Позориште је за мене конвенција, однос између глумаца и живе публике. Филм је нешто сасвим друго. Филм је фотографија живота, нека врста имитације, вештина стварања нечега што на нас оставља утисак живота... Позориште користи и увек ће да користи класичан репертоар. Увек ћемо постављати Чехова, Шекспира, Софокла и Шилера. У тим делима се садржани проблеми који су бесмртни."[13]

Ову оду позоришту изрекао је човек који сматра да је театар „добро друштво, интелигентних, дубоких људи"[14]. Звучи сувише привлачно, да би било ко противречио. Вајда је овој уметности дао довољно да му се може веровати на реч. Па опет, ништа се, изгледа, не догађа без каквог парадокса, који као да чучи у неком прикрајку не би ли нас још једном изненадио.

И онда треба разумети зашто је овакав познавалац суштине позоришне игре, баш у сопственој адаптацији *Злочина и казне*, преузео из романа, у сценском смислу веома масивне реплике Раскољникова, као и иследника Порфирија Петровича? Није ли то нека врста контрадикције? На први поглед несумњиво јесте. Међутим, Вајда се у неку руку понашао слично Шекспиру. Славни Енглез је био врло шкрт када су у питању дидаскалије. Он ће написати: „Прободе га.", или само: „Оде." И то му је било сасвим довољно. Писао је драме које је сăм постављао на сцену. Није остављао упутства за друге редитеље. Није га ни било брига, нека се сналазе како умеју. Он је унапред знао шта треба да се види на сцени.

Вајда је такође радио адаптацију за себе. И то је постајало веома јасно, када су се појављивали други тумачи истога текста: или је храмао концепт, или су ансамбли били недовољно снажни да се ухвате у коштац са таквим штивом. У његовој представи смо, упркос свему, видели како се и такозване „кобасице" могу успешно реализовати. Оно што нам у први мах изгледа тешко оствариво. Умешно сарађујући са глумцима, он је дуге тираде, које је најчешће у целини преузимао од Достојевског, разбијао физичком радњом, пажљиво уметнутом паузом, или каквим природним гестом актера. То је олакшавало гледаоцима да прате причу, концентришу се на суштинско у репликама, а да им истовремено тај битан, значењски слој не одузима могућност да прате глумачку игру и уживају у њој. А заиста је и у интерпретацији Радзивиловича и Штура био читав низ бравура које нису саме себи биле циљ, већ сјајно одабрано средство да би ликови што успешније били представљени.

Тако је још Клајв Барнс за Њујорк Пост о њиховој игри писао: „Пре много година видео сам Џона Гилгуда и тада врло младог Питера Јустинова и, у лондонској драматизацији романа, обојица су били подједнако упечатљиви. Али, обојица су глумили, глумили величанствено, али су ипак *глумили*. Штур, а нарочито Радзивилович, имају смисао филмских глумаца за непосредност тренутка, за то да буду, а не да се праве да (је)су. А Вајда је, некако, пренео те ставове, њихова отелотворења очувао нетакнуте на позорници."

Радзивиловичев Раскољников је све време био у некој унутрашњој грозници, раздиран немогућношћу да се реши контрадикција које га као какав страшан водени вртлог вуку ка дну. Али ништа од свега тога није било пренаглашено, напротив. Радзивилович је показивао неку врсту сталне, благе одсутности Раскољникова, тек повремено, на кратко га враћајући у стварност. А његов ход и гестови стварали су утисак праве левитације: он није корачао као други људи. Лебдео је, наизглед миран, у својој кобној заблуди.

Јежи Штур, који је у овом пројекту био и Вајдин помоћник режије, Порфирија Петровича је градио као

[13] Карпињски, Маћеј: *Позориште Анджеја Вајде*, DANLIT, Beograd, 1988. Преузето са: Projekat Rastko, internet izdanje, Beograd, 2002., стр. 9

[14] *Исто*, стр 7 (из интервјуа за Сцену 1975. бр. 10)

опасног, веома интелигентног противника, проницљивог, којем ништа не може промаћи. Он као да се све време бранио од улоге иследника, није се понашао хладно, отуђено, као неко коме је једини циљ да испуни свој професионални задатак. Обичним гестовима, понашањем у којем је пријатељски тон веома наглашен стварао је утисак лукавца којем се не може одупрети, да би у једном тренутку чак допустио себи и да покаже (готово искрено) саосећање са тим несрећним младим човеком, да разуме његову неприлагођеност, као да је у целом том процесу вољан и да га, на свој начин, спасе.

Било је то врло убедљиво, истовремено и театарски врло ефикасно, али није га спасао, наравно. Раскољников је доспео у Сибир где ће испаштати и даље. И то је једна од Вајдиних значајних аналогија са јеванђељем. Достојевски је већ непрекидно ишао том стазом, адаптатору је остало само да то уочи и да, уколико жели, прати тај траг. Али њему јеванђеље, упркос свим потоњим објашњењима, служи само као пожељна театарска метафора; без обзира на пригодне гестове и јавно пожељне изјаве, он је ипак превише разборит да би религиозност тумачио као једину димензију духовности. Редитељ понајвише мора да размишља о сценским ефектима. Тако је и за сам крај драме остављен део о оживљавању Лазара, који чита Соња Мармеладова (играла ју је одлична Дорота Сегда), Соња коју су страшна искушења најзад прочистила, Соња која верује да тек сада има право да се лати свете књиге и изговара њене речи. То је прави развој карактера као последица драмских збивања, преображај људског бића пред гледаоцима, који представља катарзу представе.

У оваквој интерпретацији *Злочина и казне* тешко је одредити улогу осталим актерима. Како да у тако истакнутом сукобу двојице људи други не остану скрајнути, сведени на обичан зид који спортисти служи само да би извежбао ударац? Може ли се редитељ ослонити искључиво о глумчеву вештину да би биле избегнуте такве замке? Анджеј Вајда је редитељ којем не могу да промакну такве ствари. Он пажљиво дели задатке и води рачуна да буду одговарајуће решени. Носиоци сукоба не стоје у истој равни са другима, али сви морају да играју пуном снагом. И свако може да искористи свој минут. Тако су и неке успутне арабеске остале упамћене као важни детаљи без којих ова значајна театарска грађевина сигурно не би била потпуна.

Колико је битна сарадња свих учесника у стварању представе показала је и одличном сценографијом и костимима Кристина Захватовић. Поштујући неке одреднице које је још давних година поставио тумач Достојевског, Михаил Бахтин, а у сагласју са Вајдиним концептом, она собу Раскољникова гради као неку врсту мртвачког сандука: „У томе „мртвачком сандуку“ не може се живети биографским животом, овде се само може доживљавати криза, могу се доносити судбинске одлуке, умирати или поново рађати.“[15]

Тешка питања траже мудре одговоре. А они су често само у назнакама које тек ваља одгонетати. Ни пророчишта нису нудила готова решења. Зато је увек потребна велика храброст да би се одговорило оваквом изазову и још једном се неко упустио у такву авантуру.

Најзад, позоришни чин је уметност тренутка, времена у којем настаје и постоји, без обзира на текст који му је ослонац у том подухвату. Он трага за значењима која би могла да буду једнако важна било када и било где. Смисао етичности, морала, не може се мењати, ма колико се политичка патологија непрекидно трудила да нам докаже супротно. Зато ће и поред бројних интерпретација, дубоки значај моралних упозорења *Злочина и казне* увек поуздано трајати .

[15] Бахтин, Михаил: *Проблеми поетике Достојевског*, Zepter Book World, Beograd 2000., стр. 162

Јована Мијовић

АНАЛИЗА РИТМИЧКОГ АРАНЖМАНА СЦЕНСКОГ ИЗВОЂЕЊА ЧЕХОВЉЕВОГ „ВИШЊИКА" У ИНСЦЕНАЦИЈАМА ЂОРЂА СТРЕЛЕРА И ПИТЕРА БРУКА

Полазну основу овог рада представља чињеница да је Чеховљев *Вишњик* драма о протоку времена која, пратећи статус својих јунака приказан кроз природни циклус обнављања и умирања једног воћњака, заправо прати „покрете историје, дијаграме живота и велике циклусе времена".[1]

Неспорно је да *Вишњик,* у најбуквалнијем смислу, константно наводи читаоца/гледаоца на осећање да живи у времену које неумитно пролази. Међутим, управо та перманентно присутна свест о временском протицању, потенцира пишчеву намеру да прикаже парадокс који постоји између начина на који ликови сагледавају време и реалних захтева које оно пред њих поставља (дискрепанца између субјективног и објективног поимања времена је, свакако, носилац значења синтагме *чеховљевско време).*

У намери да сагледамо како су различити редитељски прилази *чеховљевском времену* утицали на третман појединих временских означилаца представа - темпа, ритма, пауза и др., чија улога се не своди на обичну техничку димензију лишену интереса да пружи нови приступ тексту, у раду смо извршили анализу ритмичког аранжмана извођења *Вишњика* у инсценацијама Ђорђа Стрелера (Giorgio Strehler) из 1974. године у Пиколо театру (Piccolo Teatro) у Милану и Питера Брука (Peter Brook) из 1981. године у театру Буф ди Нор (Théâtre des Bouffes du Nord) у Паризу.

[1] Banu, Georges, Préface, In: Tchékhov, Anton, P., *La Cerisaie*, Flammarion, Paris, 1988, 25.

ХРОНОЛОШКА АНАЛИЗА РИТМИЧКОГ АРАНЖМАНА ТЕКСТА

Мада ритам и темпо радње, паузе и повезивање чине најбитније временске означиоце у равни представе, полазну основу нашег рада представља анализа честих варијација ритма и промене темпа на нивоу текста, насталих као последице сталног балансирања између бројних значењских, стилских и жанровских амбиваленција које конституишу комад Антона Павловича.

Уколико бисмо, користећи музичку терминологију, извршили анализу ритма драмског текста са циљем да покажемо у којој мери он одређује однос текст-представа, могли бисмо да запазимо да:

1. чин започиње „живим" (allegro i vivo) кретњама које денотирају радост укућана због поновног сусрета на старом имању. Како радња одмиче, брзи ритмови наизменично бивају замењени спорим, lento деоницама, да би на крају чина дошло до постепеног „замора" ритма радње (andante);

Почетак 2. чина се одвија у спором, „широком", largo темпу који осликава статичност ликова који, наизглед безбрижно, проводе једно летње пополдне у природи. Моменат у коме се чује звук покидане жице доводи до наглог заустављања радње ("стоп-сцена"). Након појаве „застрашујућег" звука, долази до постепених динамичких промена (crescendo/decrescendo) које одражавају фазу у којој влада атмосфера снажне напетости. Услед изненадног уласка просјака, чија појава уноси додатни немир, запажа се фаза „грубог" убрзања (allegro rusticano) да би се, потом, радња другог чина завршила у vivace ритму Ањине и Трофимовљеве занесености „бољом будућношћу";

3. чин је моделиран у grand rond ритму, заснованом на брзој музици за игру у извођењу јеврејског оркестра и Шарлотиним мађионичарским триковима. Живи ритам забаве често нагло бива замењен „нервозним" ритмовима (nervosissimo) који конотирају стрепњу укућана од исхода продаје старог породичног имања. Након повратка са лицитације, ритмички аранжман текста се „дели" на два паралелна тока: један груби (allegro rusticano) и гласни (fortissimo), који осликава Лопахинову победничку еуфорију, и други који се креће у распону умерено спорих и спорих, тешких ритмова (moderato-*adagio-grave),* усклађених са очајањем укућана због губитка имања;

4. чин је, са циљем да означи „мучну" ужурбаност око припрема за одлазак, представљен у allegro rusticano модалитету који је, у тренуцима у којима укућани показују патњу због напуштања имања, нагло синкопиран спорим ритмовима (crescendo/decrescendo). Након одласка укућана, драмску радњу затвара largo самртнички ропац/сан остарелог слуге Фирса.

Резиме извршене анализе ритмичког аранжмана *Вишњика* која бележи честу смену ритмичких деоница (crescendo/decrescendo) је потврда става по коме се „музикалност" текста заснива на сталном успоравању и убрзавању радње, при чему ниједан ритам није привилегован.

Жорж Бани[2] запажа да се, из потребе да се настави са „антистаниславски" полемиком, у савременим сценским читањима Чехова примећује интенција наметања убрзања, чиме се жртвује она димензија текста која захтева биполарност, умањује алтернација покрета и губи снага комада коме је иманентан „залуђен" ритам, који својим „цик-цак" кривудањем сведочи о „синкопираним превирањима" који потресају свет *Вишњика*. На основу истраживања *чеховљевског ритма,* по мишљењу истог аутора, ритам који одговара *Вишњику* је „allegro ma non troppo"[3]

РИТАМ ИЗВОЂЕЊА У КОНТЕКСТУ ЗНАЧЕЊСКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ТЕКСТА

У својој инсценацији *Вишњика,* Ђорђо Стрелер издваја централну тему комада о неспособности бића да пронађу психичку сразмеру између сопственог биолошког времена и неминовности ширих, историјских друштвених промена. Са циљем да што свеобухватније приступи инсценацији Чеховљевог комада, редитељ користи ритам извођења као корисно оруђе за своје,

[2] Banu, Georges, *Notre théâtre: La Cerisaie,* Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, 1999, 43.

[3] Banu, Georges, *Notre théâtre: La Cerisaie*, op.cit., 43.

веома захтевно, вишезначно сценско читања текста.[4]

Размишљајући о томе да ли стварно време *Вишњика* одговара позоришном времену, Стрелер долази до закључка да време комада „тајанствено одговора реалном времену"[5] и да „као такво оно не треба да буде вештачко"[6].„Вештачко" време заправо за Стрелера значи да се у интерпретацији Чехова не поштује унутрашњи ритам радње. Редитељ наводи да у режији *Вишњика* „не треба страховати од ћутања"[7], пауза које дају довољно времена да се стимулише машта и асимилују *слике сећања* на којима се превасходно заснива инсценација комада.

Уколико бисмо на основу брзине (темпа) и ритма одвијања радње, фреквенције промена темпа и ритма (убрзавање, успоравање), усклађености индивидуалних ритмова с ритмовима осталих протагониста, динамике (јачине), као и начина извођења (тужно, радосно, живо и сл.), извршили анализу ритмичког аранжмана инсценације *Вишњика* Ђорђа Стрелера могли бисмо да констатујемо следеће:

У првом чину (дужина трајања 47') Стрелер премешта једно *овде и сада* у већ *проживљено* време, у простор претрпан иконичким знацима прошлих времена, те на тај начин креира Чеховљевим јунацима погодан амбијент да се у спором ритму, под заштитном надстрешницом коју им пружа јединствени обједињитељ/разједињитељ времена, простора и ликова - вишњик (пулсирајући прозрачни вео на позоришној таваници), „заиграју" своје прошлости. Унутар дугих, непрекинутих спорих ритмичких покрета, у сценама у којима су актери узнемирени било „упадом" њима страног света (пре свега Лопахиновог), било услед унутрашњих немира проузрокованих њиховим интимним страховима (од пролазности времена, смрти и губитка имања/детињства), бележе се повремени кратки, дисонантни, груби и брзи ритмови чија је улога да нагласе дискрепанцу између света сећања и света реалности, те да најаве неповољан развој ситуације. Са аспекта сценског читања текста, посебно су интересантне ритмичке микросеквенце у којима долази до наглог успоравања, па чак и прекида радње (сцене у којима вишњик „продире" на сцену тако што га ликови посматрају или о њему говоре, као и сцене у којима се глумци у некој врсти ауто-анализе изолују на предњи део сцене, односно у којима „Ја" преузима примат у ткиву дијалога). Коришћењем оваквих ритмичких „празнина", Стрелер не само да потенцира постојање различитих, *неподударних* времена која узнемиравају свет *Вишњика,* већ и оставља гледаоцу времена да „дијалектизује све оно што му је понуђено, да размисли о међувремену"[8], чиме заправо наглашава отворену временску структуру драмског текста.

У другом чину (дужина трајања 36') Стрелерове инсценације комада, спори темпо одвијања радње представља одраз душевног стања ликова који, проводећи једно топло летње поподне у природи, инертно чекају да им се неком „коцкарском" срећом разреши судбина. Тиме што ће увести на сцену неколико зачудних знакова (минијатурни дечији воз који се „грешком" задесио у великом пространству, сценски нагиб који треба да стимулише потребу да се уложи одређени напор, јарак просценијума/реку времена која треба да скрене пажњу на брзину временског протицања, странца који говори неки „неразумљиви" руски језик, непостојећи звук покидане жице који је заправо „мук" који ће настати ако се под хитно нешто не предузме и сл.), чија улога је да изврше динамичку „корекцију", односно да нагло промене ритмичку метрику, Стрелер ће се заправо потрудити да „раздрма" протагонисте и да их увери да чуда не постоје. Иронично, сви редитељеви напори ће изазвати супротан ефекат. Застрашени оваквим знацима, ликови ће се још више дезактивирати, што ће последично изазвати доминацију тешког и спорог ритма одвијања радње у току другог чина.

[4] Вишезначност Чеховљевог комада Стрелер истиче у својој „теорији" о три „кинеске кутије", три значењске равни нераскидиво инкорпориране једна у другу: анегдотској, историјско-социјалној и судбинско-алегоријској, при чему редитељ истиче да Чехова треба играти на сва три нивоа, симултано. (Streler, Đorđo, Beleške *o Višnjiku,* U: Čehov u višnjiku savremenog teatra, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1979, 14.)

[5] Исто, 22

[6] Исто

[7] Исто

[8] Ibersfeld, An, *Čitanje pozorišta,* Vuk Karadžić, Beograd, 1982, *Čitanje pozorišta*, op. cit., *162.*

Трећи чин (дужина трајања 39') Стрелерове инсценације комада је обележен учесталим моторичким контрастом који је означен честом променом ритма која је у дијалектичком садејству са општом напетошћу која влада на сцени услед контрадикторне чињенице да су ликови неспремни дочекали „садашњост" (дан у коме се на лицитацији продаје њихово имање), а да при томе још увек нису изгубили способност да верују у чуда. Редитељ користи ритам кретања столица (на натуралистичкој равни столице дефинишу простор у коме се дешава забава) да означи стање у коме се ликови налазе, односно стадијум неизвесног чекања које је по својој природи ритмички „нервозно". Након разрешења дилеме (вишњик је продат, купио га је Лопахин) и трговчевог победничког упада на сцену праћеног „раштимованим" ритмом јеврејског оркестра који конотира насилни продор неких нових, дисонантних времена, промене темпа и ритма су искључиво артикулисане опозицијом различитих емоција које осликавају реакције протагониста на новонасталу ситуацију;

У четвртом чину (дужина трајања 37') Стрелерове инсценације комада преовлађује спор, тежак ритам патње изазване губитком свих илузија. Ма колико се трудио да изађе у сусрет Чеховљевој жељи по којој завршни акт треба да траје свега двадесет минута и да убрза радњу, редитељ не одолева искушењу да направи ритмички и временски дисконтинуитет и уведе поједине сценске знакове који поседују јак симболички набој и који успоравају и мењају пулс радње. Слике попут оне у којој се Љубов завлачи испод чаршава који прекрива орман не би ли још једном пронашла свет своје младости, или групне сцене дефинитивног одласка у којој сви ликови у истом трену облаче дугачке беле капуте, представљају само потврду Стрелерове[9] тезе да Чеховљев текст поседује сопствени „магични" ритам те да му повремено, пре него што буде изречен, треба дати мало времена да „проживи". Повремено убрзање радње завршног чина је искључиво стављено у погон унутрашњим, емотивним превирањима која су на сцени „материјализована" хаотичним ритмом којим редитељ покушава да стимулише ликове, који нити желе, нити имају где да оду, да ужурбају припреме за полазак. Динамика четвртог чина је заправо носилац значењског сагледавања темпоралности у Стрелеровој инсценацији *Вишњика:* то је ритам честица које се у вакууму детињства непрестано крећу, сударају, привлаче и одбијају, али немају довољно снаге да пробију заштитну опну и суоче се компетицијом која влада у спољашњем свету одраслих.

Уколико бисмо направили неку врсту рекапитулације ритмичког аранжмана инсценације Ђорђа Стрелера, могли бисмо да констатујемо доминацију спорих ритмичких секвенци које су у дијалектичком садејству са редитељевом интенцијом да умањи значај концепта динамичке промене у времену и потенцира концепт статичке непромењивости. Другим речима, дубоко свестан чеховљевског цикличног кретања, Стрелер ликове *Вишњика* спроводи кроз „сва" времена тако што креира perpetuum mobile прошлости, чиме заправо отвара питање садашњости и будућности, градећи на тај начин добар ослонац за реализацију идеје о неспособности бића да прихвате своју сопствену, па самим тим и историјску - пролазност. У складу с тим, можемо да закључимо да у Стрелеровој инсценацији *Вишњика* доминира култ *некорисног,* луксузна одлука „немарних" да се зауставе у једној слици - у детињству - и да из те перспективе пасивно чекају и надају се немогућем исходу.

На основу свега изнетог, можемо да закључимо да је реперни ритам Стрелерове инсценације *Вишњика - Adagio ma eccitato (*споро, али узбуђено).

Постављајући *Вишњик* на позорницу театра Буф ди Нор, Питер Брук је пред себе поставио јасан циљ: потребно је бити објективан и не „мистификовати" свет који описује Чеховљев текст. За редитеља, то подразумева да на сцени, посредством физичког, менталног и емотивног односа глумац-лик-гледалац, треба представити „садашњост која је лишена сваке носталгије"[10], односно тренутну породичну ситуацију као последицу раније насталих друштвених прилика. Управо у оваквом редитељевом приступу проблему протока времена у *Вишњику* проналазимо потврду тезе по којој је Брук творац „театра тренутка"[11], у коме се „време ликова и време

[9] Streler, Đorđo, Beleške *o Višnjiku*, op. cit., 22.

[10] Picon-Vallin, Béatrice, *L'espace et le temps,* In: Banu, Georges, Les voies de la création théâtrale, tome 13: Brook, CNRS Editions, 2002, 290.

[11] Banu, Georges, Peter Brook, *Vers un théâtre premier*, Flammarion, 2001, 49.

игре поклапају"[12] и „уз асистенцију публике стварају једно ново време".[13] По Бруку, време је процес који, као и Чеховљев текст, не толерише било какво a priori закључивање, не постоје привилегована мишљења, нити привилеговано време јер „овде ништа није стабилно: људи, расположења, ситуације, историјски моменат, све је у сталном стању промене".[14]

За Брука, време може да одражава радост или зебњу због своје непредвидљивости, али никада не може да персонификује тугу која истрајава на дуже стазе. Потврду оваквог става проналазимо у начину на који је Брук извршио адаптацију Чеховљевог текста са превасходним циљем да учесталим коришћењем секвенци у којима се догађаји преплићу у брзом ритму и непрестаном протоку речи прикаже сталну смену успона и падова, ублажи мелодрамске акценте и патетичне моменте, пригуши знакове протока времена, умањи револуционарну димензију комада и сву моторну снагу каналише на испољавање радости због поновног сусрета укућана и њихову журбу да се, кад већ другачије није могло бити, растану, како не би унедоглед, непотребним паузама, одлагали нови почетак. На овај начин, Брук заправо смешта време радње између два пола који чине кључне и једине временске одреднице његове инсценације *Вишњика* - момента састанка и момента растанка.

Са аспекта сценског читања текста, треба нагласити приметну редитељеву интенцију да ликове ретко издваја из групе, те да њихову повезаност заснива на сталној енергетској размени. У намери да на сцени обезбеди неопходну енергију како би се стимулисала стална „промена", Брук врши честу сукцесију брзог и спорог темпа извођења представе, при чему привилегује дуже задржавање радње у регистру брзих ритмова:

У првом чину (дужина трајања 35') који је посвећен исказивању „чисте" радости због поновног сусрета укућана, редитељ инсистира на веселом, брзом темпу извођења који је само у кратким моментима у којима ликови „признају" да живот у себи носи и ону другу страну - смрт, синкопиран „тешким", спорим ритмом. Међутим, Брук не допушта да било шта, па чак ни Лопахиново скретање пажње да ће вишњик ускоро бити продат, нити Љубовино и Гајевљево сећање на детињство, значајније поремети живи ритам радње. Штавише, у тренуцима кулминације патње, шале изречене на рачун ликова враћају радњу на брзи ритам што доводи до честе смене комичког и трагичког на којој се темељи вредност Чеховљевог текста.

За други чин (дужина трајања 28') Брукове инсценације *Вишњика* је карактеристична учестала смена убрзавања и успоравања радње, као и спајање тешких и лаких ритмова. Оваква ритмичка адаптација извођења има своје упориште у редитељевој значењској интерпретацији другог чина Чеховљевог комада: чин који се одвија на отвореном треба да представља еквилибријум између „бенигних" ситуација које психолошки профилишу ликове и дефинишу њихове међусобне односе и „малигних" знакова који наговештавају скорашњу промену ("стоп-сцена" у којој ликови чују звук Епиходовљеве гитаре; потмули ритам страха који се успоставља на сцени након оглашавања звука прекинуте жице и груби, злокобни и спори ритам којим просјак улази на сцену).

Трећи акт (дужина трајања 27') Брукове инсценације *Вишњика* карактерише постизање максималног енергетског засићења чије је погонско гориво честа смена брзих и спорих ритмова, са приметно дужим интервалима брзог темпа одвијања радње. У делу трећег чина који започиње моментом Лопахиновог повратка са лицитације и завршава се његовим падом наочиглед застрашених протагониста, Брук прави рекапитулацију, „у малом", ритмичке адаптације извођења читавог Чеховљевог комада (moderato-andante-allegro-presto-grave-andante) што представља изванредан пример за читање представе из перспективе радо коришћене Брукове експресије shifting point[15] која подразумева сталну потребу за покретом, променом и преображајем.

Питер Брук четврти чин (дужина трајања 28') *Вишњика* отвара у ритмичком регистру умерених брзина како би на њега синкопирао спори, тешки ритам који карактерише сцену Ањиног и Љубовиног опроштајног дија-

[12] Picon-Vallin, Béatrice, *L'espace et le temps*, op. cit., 290.

[13] Исто

[14] Brook, Peter, *A propos de Tchekhov*, In: Georges Banu, Les Voies de la création, op. cit., 290.

[15] Banu, Georges, Peter Brook, *Vers un théâtre premier*, op. cit., 13.

лога. Овакав, за Брукову инсценацију необичан ритмички одабир пролонгирања умерених и спорих ритмова, који се на сцени ипак не задржавају довољно дуго да би успели да „отму" примат брзом темпу одвијања радње, се може објаснити редитељевом интенцијом да остави ликовима довољно времена да се опросте од старог живота, као и потребом да направи „затишје" пре него што на сцену уведе Шарлоту. Дадиља-трбухозборац ће, наочиглед застрашених протагониста, у брзом и грубом ритму отпевати успаванку замотаном ћебету које симулира обличје детета, да би га, након тога, уз тресак бацила на под, али не са намером да га дезактивира, већ, напротив, да га стимулише да што пре стане на своје ноге. На овај начин, минуциозном ритмичком адаптацијом игре, жестином покрета која обезбеђује сталну енергетску размену, Брук успева да проникне у суштину свог читања комада: у тему непрестане смене састанака и растанака, почетака и завршетака, животних успона и падова.

Уколико бисмо направили неку врсту рекапитулације ритмичког аранжмана инсценације Питера Брука, могли бисмо да констатујемо доминацију брзих и умерено брзих ритмичких секвенци које су у дијалектичком садејству са редитељевом интенцијом да потенцира значај динамичке промене у времену и ублажи концепт статичке непромењивости. Последично, редитељ врши „редукцију" времена у Чеховљевом комаду на „тренутно", ментално и емотивно стање ликова који имају искључиво „ауторско" право на његову квалификацију у дијапазону: носталгично прошло доба, отрежњујуће садашње и неизвесно будуће време. У складу с тим, у Брукoвој инсценацији *Вишњика* доминира култ *корисног,* потреба ликова да што квалитетније искористе преостало заједничко време. Брукови протагонисти теже да се што пре избаве из безизлазне ситуације како би се, ослобођени терета прошлости/вишњика, упустили у нову садашњост/будућност.

У Брукoвој режији *Вишњика* доминира умерено брзи ритам сценског извођења. Реперни ритам ове инсценације је Allegro comodo (умерено брзо).

Након извршене анализе ритмичких аранжмана, на самом крају овог рада, могли бисмо да покушамо да дамо одговор на питање које поставља Жорж Бани: „Стрелерова представа скицира дантеовски пејзаж у којем царују недефинисано чекање и детиње игре неизлечиво „немарних". Овом замишљеном Предчистилишту Брук супротставља панику претеће куге. На један adagio који лагано одумире одговор дају трзаји једног огорченог prestissima. Шта изабрати? Лагано, прогресивно тоњење или насилни спазам последње забаве?"[16]

*К*ако год се определили, на претходно питање надовезаћемо још једно: На који начин су инсценације Ђорђа Стрелера и Питера Брука обележиле играње *Вишњика* на сцени друге половине 20. века?

Прихватљив одговор би могао да буде: У Стрелеровом случају, више нема извођења *Вишњика* без значењског отварања проблематике сећања на детињство које изискује да се испоштује „магични унутрашњи ритам" (…) који има своју „сопствену респирацију"[17] - што прецизно одговара Чеховљевом тексту, док би у Брукoвом случају могли да се сложимо са Банијевом констатацијом да ће се "почев од њега, па преко Шербана, Брауншвејга и многих других редитеља, *Вишњик* играти брзо, те да ће му се убризгати једна нова енергија која ће поставити *чеховљевски ритам* на своје право место".[18]

ЛИТЕРАТУРА

Banu, Georges, *Notre théâtre: La Cerisaie*, Actes Sud/ Académie expérimentale des théâtres, 1999.

Banu, Georges, *Cerisaie ou une façon de disparaître*, In: Aslan, Odette, Les voies de la création théâtrale 16. *Strehler*, Paris : Ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1989.

Banu, Georges, *Peter Brook, Vers un théâtre premier*, Flammarion, 2001.

Brook, Peter, *La Cerisaie une immense vitalité*, Théâtre en Europe, N° 2, Avril 1984.

Brook, Peter, *A propos de Tchékhov*, In: La Cerisaie, C.I.C.T., Paris, 1981.

[16] Banu, Georges, *Notre théâtre: La Cerisaie*, op. cit., 33-35.

[17] Entretien avec Carlo Battistoni, In: Tchékhov, Anton, *La Cerisaie*, op. cit., 106.

[18] Banu, Georges, *La Cerisaie et les défis de mise en scène*, op. cit., 135.

Čehov, A.P., *Višnjik*, Epoha-Zagreb, 1967.

Fergason, Fransis, *Suština pozorišta*, Nolit, Beograd, 1970.

Hamon-Siréjols, Christine, *Anton Pavlovitch Tchékhov: La Cerisaie*, Presses Universitaires de France (PUF), Paris, 1993.

Hirst, David L., *Giorgio Strehler,* (Directors in Perspective), Cambridge University Press, 1993.

Hristić, Jovan, *Čehov dramski pisac*, Prometej, Novi Sad, 1994.

Ibersfeld, An, *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.

Medenica, Ivan, *Kratak pregled igranja Čehova u XX veku (s jednim pogledom na XXI vek)*, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, 17/2011.

Picon-Vallin, Béatrice, *L'espace et le temps,* In: Banu, Georges, Les voies de la création théâtrale, tome 13 : Brook, CNRS Editions, 2002.

Vasiljević, Zorislava, *Metodika nastave solfeđa*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983.

ИНТЕРВЈУ

Радослав Лазић

СЕЋАЊЕ НА РАШУ ПЛАОВИЋА

Разговор са професором Хугом Клајном

Морам да вас упозорим једанпут и подсетим на моју основнуману, то је заборавност, неспособност запамћивања која је последица склерозе мојих артерија која је констатована и клинички, лабораторијски, рендгенским снимцима и тако даље, која је стара неколико деценија, а сада је нарочито захватила, поред оне коронарне артерије тј. оног крвног суда који снабдева крвљу срце, само срце, артерије мозга. То је склеротизирано код мене и ја ништа не могу да памтим.

Професоре било би занимљиво да изнесете своје сећање на Рашу, на Рашу као глумца, као редитеља, као позоришну личност и на Рашу као човека. У једном целовитом сећању, као сећању или утиску о Раши као личности.

Видите, у томе и јесте ствар, то је основни мој недостатак, та неспособност сећања. Ја заборављам ствари које су управо гротескне, несхватљиво да човек може, који је радио нешто, који се бавио рецимо нечим: ја сам са вољом и врло пажљиво режирао, рецимо Глембајеве, где је Раша направио једну одличну улогу тумачећи Леона. А заборавио сам такве ствари, као што се данас показало, ко је Шарлота у Глембајевима. То се не би смело десити. Фантастично је шта заборављам. А на Рашу, наравно да се сећам али то није, ја не могу да се сетим онога што ми сад баш треба да вам кажем, какав је он. Рецимо, ја сам нашао у књизи коју је Волк издао о Раши, нашао сам неке ствари које су ми добро дошле, али то је врло мало. О Хамлету има мало, о Шајлоку има. О Шајлоку имам још нешто, не знам да ли вам је то познато.

Ви, професоре, можете да и прочитате неки део свог Огледа.

Е, треба да га нађем, да га видим. Ја, на пример, за Леона нисам ништа нашао. А то смо ми радили врло интензивно, Раша и ја, тог његовог Леона. Раша је Леона одавно

играо, мислим да је двадесет девете била премијера, у сарадњи са Гавелом, и то је било одлично и сасвим је природно, када је требало то да се обнови, то смо радили заједно, знам да сам радио и ја, ево да погледате шта је то. Вероватно знате. Дакле, кад се то обнављало, онда је Раша, што је сасвим разумљиво, и то је нешто што се сећам, чега се сећам, што је било карактеристично за Рашу и за тај наш рад, Раша је сасвим разумљиво бранио оно што је он већ креирао, што је донео - онога Леона Глембаја је бранио, и то је било прво, и противио се томе да се ту нешто мења јер то су сви сматрали као изванредно постигнуће. А мени је било до тога, баш да то не буде исто, да се дода нешто ново. И прво Рашино реаговање је било да брани оно како је он то урадио, створио и да то остане. И, то је било увек прво, да се он противио. Кад сам му износио некакво друго схватање, некакав други предлог, прво је било то : "не, не, ово треба овако да буде. Ја сам то потпуно разумевао. Има ту нешто, овде, што је Раша говорио о мени. Да ја некако патим од тога, што ја признајем, што је истина, од тако званог психологизирања.

Па ево, могли бисмо евентуално ту секвенцу да прочитамо.

Јесте, ја бих волео ако можеш то да нађеш. Ако можеш то да нађеш, тамо сам ја забележио.

Да ли се, професоре Клајн, Раша позивао на достигнућа те сарадње са доктором Гавелом? Јер се зна да је Гавела дао Крлежу на београдској и загребачкој позорници на један одређен начин, са једним аграмерским патосом са одређењима која су на овом времену, на овим условима била помало прошла.

Он је, сасвим разумљиво, бранио своју креацију којом су људи били веома задовољни, коју су истицали као једно врло добро постигнуће. И прво је било да се противио, да није прихватао одмах некакав предлог обнављања, друкчијег схватања и тако даље. То је било прво. А после, сасвим интересантно је било то, како је он и не запажајући то одмах сам прихватао: заинтересовао се за некакву промену, за нешто новије, за неко додавање, и додао је то. Рад са Рашом био је мени увек веома пријатан, веома добар.

Професоре Клајн, како сте постигли висок степен сарадње, управо, ако је било извесног опортунизма, извесног другачијег схватања? Па, да нам кажете како је постигнута сагласност...

Не бих рекао да је то опортунизам. Него, Раша је сувише интелигентан, и сувише добар глумац и позоришни стваралац, да не би осетио да ту постоји нешто, у оном што ја тражим што би заиста он могао прихватити. И он је то најпре, готово неосетно за себе, увек прихватио и урадио и ја сад тражим да се сетим шта је рецимо било то кад смо радили Леона. Глембајеви су, то ти имаш у оном...

Ту је разговор један вођен. Институт за књижевност је објавио тај разговор "Крлежа на београдској сцени", ако на то мислите.

Не знам, не знам то, Какав је то био разговор?

То је доктор Радослав Јоксимовић објавио један разговор "Крлежа на београдској сцени". Ја мислим да је и са Вама водио један разговор. Институт за књижевност је објавио. Један зборник. Мислим, да имате то у виду. То је један зборник поводом годишњице Крлеже.

Не знам за то. То би мене интересовало и ја сам сад почео да читам да видим, да се подсетим тога. Шта је ту било карактеристично, ја сам то негде изнео, негде рекао, негде и написао и објавио, вероватно, а не могу сад да се сетим по чему се разликовао, по чему је био нов тај Леоне којег је Раша прихватио и дао. Не знам. Не могу да се сетим.

Професоре Клајн, реците нам Ви сте са Рашом радили у корежији Хамлета. Па, како је та сарадња....

Ево, инсистирало се на оштрини грађанске изопачености. А ко то говори? Говори Раша! "Раша је цео комад био добро анализирао, онако Клајновски, уз психолошку обраду сваког лика, тако да Хугу и није било тешко да цело ткиво доведе у оквир пристојног. Моја улога је конципирана онако како она и јесте, као жртва која на крају мора да умре."

Сад, то је курзивом подвучено дакле: "Са Клајном сам иначе доста сарађивао и заједнички режирао. У његовим представама сам играо најразличитије улоге. Он је несумњиво човек који воли позориште и има осећања за театар. Као посматрач има танан суд. Као редитељ има префињено, можда мало супер професионално осећање за психологизирање, а анализе такве врсте могу, нарочито код глумаца који немају ту интелекту-

алну висину, да направе конфузију. Јер, затрпаш га елементима који су му мало страни, који нису уобичајени, и тако се догоди да под тим посустане. Дакле, Клајн има осећања за анализу, за психологију, за унутарње сукобе, за приказ личности, можда чак у том погледу иде и даље него што треба, али му помало недостаје осећање за сценску динамику. Зато смо се често допуњавали."

То је један ублажени израз. То допуњавање су биле, је ли, помало свађе, препирке и тако даље. Током ове сезоне поставили смо заједнички Хамлета, у односу на ранији концепт највише је одударало само финале и сам третман освете. Дакле, добро је да Раша подсећа шта је одударало, шта је било ново у том нашем заједничком Хамлету.

"У погледу игре све је било мање више исто, стилизовано чисто без нарочитих натуралистичких и реалистичких елемената, и једина је разлика што сам у тим годинама био нешто старији од самог Хамлета али зато опет богатији у искуству, у занатству. Нисам се ја осећао уморан као Хамлет, него су они који су били у гледалишту, можда, када су ме видели што сам ја био и пунији и тежи, не онако витак, танак, интелектуално и лирски дворски младић него темељан човек. Разлика изузев година у самој поставци лика није постојала."

Дакле, то је Рашино сећање, Рашино тумачење, међутим, ја сам био потпуно свестан тога што Раша овде назива психологизирањем. То није психологизирање. Ја дан данас мислим да је режија дужна да води рачуна о психи глумца који креира једну улогу. Лик има, не само тело, не само физичко своје ја, него лик има и психу. И та психологија често се занемарује, људи се некако плаше тога, да је то психологизирање. Психологизирање је нешто друго. Ово што сам ја увек тражио и на чему сам инсистирао и инсистирам и даље, то је психолошко тумачење. Ево, о Леону кога нигде у овој књизи не налазим, о Леону сам написао, то је тридесет и неколико страна.

Ако бисте професоре можда прочитали једну секвенцу. Ово је веома лепо, знате.

Не бих прочитао, него то је искључиво психолошко тумачење, кад, које године је то било кад су ме звали у Загреб (Форум, јануар 1968.). Шездесет осме. Шездесет осме је Лекарско друштво загребачко мене изабрало за свога почасног члана. И тим поводом су ме звали да дођем у Загреб, да се то преда и тако даље, и ја сам тим поводом онда решио да одржим једно предавање, наравно о нечему што сам знао, управо о Крлежиним Глембајевима. И све ово што ви овде имате и што сам ја тамо тим људима, лекарима и тако даље, члановима Лекарског друштва Загребачког говорио, то је било чисто психолошко тумачење Глембајевих. Сам Крлежа није био присутан, није могао да буде, али је била Бела Крлежа која је као што знате тумачила главни женски лик тамо у Загребу. Па долазила је и у Београд, гостовала је и тако даље. И били су ту лекари, и глумци. Ја се не сећам наравно ко је све ту био, али знам да су били и лекари и глумци, и то је све психолошко тумачење, чисто, и преко тридесет страна, чисто психолошко тумачење. То није психологизирање. Никако. То је врло важна и потребна психолошка анализа. И на тој психолошкој анализи ја и даље инсистирам. И то што Раша говори, да је то психологизирање, то није тачно. Ја сам се чувао више него други, јер то познајем и то ми је струка, психологизирања, погрешног, претераног, непотребног и тако даље, психолошког тумачења.

Професоре Клајн, било би занимљиво да нам кажете од кад датира Ваш први сусрет са Рашом, откад Ви имате Рашу у свом сусрету?

Одавно.

Кад сте се Ви срели непосредно. Ви сте и као критичар писали између два рата. Раша је врло активан и као редитељ између два рата.

Јесте, јесте, ту смо већ били добри пријатељи.

Значи и пре рата имали сте сусрет. Па да ли бисте могли нешто да кажете о томе, о Вашим првим сусретима са Рашом?

Е, видите то је све жртва, пало као жртва моје заборавности. Не могу да се сетим кад је било. Знам да смо били добри пријатељи...

Још пре рата?

Пре, пре. Долазио је к мени и тако даље...

Да ли се Раша интересовао за психологију, психоанализу, за психијатрију?

Не, не, не.

Значи он је једна личност врло свестрана у свом интересовању?

Јесте, али не би се то могло рећи. Он се мало плашио тога, он ту говори о томе за глумце који не могу да се удубе у психологију и тако даље, то је терет и тако даље, али он сам се помало плашио тога. Он је видео целу слику, је ли, шта се дешава, и тако интуитивно шта треба да ради, али у психологију саму се и он сам чувао да не улази сувише. А, мени је то замерао. Ја сам то радио свесно. Сматрао сам и сматрам да не може глумац лик један да створи без оног психичког, без психологије лика. Ево, да узмемо само један најновији пример. Ви сте видели сад Отела Жигоновог. Тај Отело Жигонов је у првим сликама ,до оне паузе прве, на мене оставио један врло добар утисак. Ја сам то и поручио да ме је то веома задовољило. Међутим, после тога, долази нешто што никако нисам очекивао и што је у основи недостатак психологије тога лика. Не знам да ли се Ви сећате тога лика како онај крај последње сцене тог Отела Жигоновог изгледају....

Дездемона на љуљашци, на...

На оној, како се то каже, хенгемату, љуљашка.

Висећи кревет.

Јесте. Тако нешто. На томе, је ли, и ту се тај Отело, који је дат као један врло племенит човечан лик, он претвара у некакву, не знам како да то кажем, бештију, тако нешто, је ли, сећате се, у животињу. Сећате се онога .... Молим те забележи то.

Професоре Клајн, било би добро да нам кажете какав је Раша био глумац по Вашем мишљењу? За њега се каже да је био последњи романтик на нашој сцени, наравно одблесци романтизма на нашој сцени и данас су присутни. Глума Љубе Тадића носи извесне елементе романтизма, романтичарске експресије. Раша је нарочито био родоначелник и део те глуме која се везује за традицију Добрице Милутиновића. Кажите какав је Раша био глумац по вашем мишљењу?

Раша је инстинктивно тражио лик да га начини својим, да он сам постане тај лик и нарочито изражавање његово је било веома дубоко, уверљиво, доживљено. На томе је он инсистирао. Поред тога што се плашио психологије он је доносио ликове са психом. Не без психе. То је он доносио и то је увек било врло добро, кад је он то доносио. Али, кад је требало још нешто нарочито да се дода томе, онда се тог он прибојавао, он који критикује овде људе који немају довољно образовања и интелигенције да би могли да разумеју, да схвате и прихвате то психолошко тумачење, то што он назива психологизирањем, тога се и Раша сам плашио. Али, без разлога.

Професоре Клајн, шта је била основна карактеристика управо те глуме, поред овог реченог? Кажите нам нешто о његовом изразу. Познато је да је Раша био један од мајстора наше дикције, изврстан рецитатор. Он је био сјајан представљач. Он је био ...

Јесте, његов глас је био веома добар, импресиван, и он је имао одлучан глас. Ја се сећам кад смо говорили једанпут, о Фројду, ту је баш био и Јоксимовић, је л' се тако зове, и професор Никола Милошевић, ту смо говорили, ту сам ја подсетио, сетио сам се баш у току кад су они говорили пре мене, сетио сам се да је, не сећам се сад на којој премијери, на некој, једној премијери, ту сам се сетио да је и Раша, били смо пријатељи врло добри, је ли, да је и он играо неку улогу у тој, о чему сад говорим то је било у време када су то била сећања.

Је ли било можда говора о Аретеју. Је ли он играо Моргенса у Аретеју?

Не сећам се више о чему је било говора, тек и Раша је ту имао неку улогу, онда то је било на Коларчевом универзитету где смо ми имали поводом издања Фројдових дела, Фројдових одабраних дела, која су изишла под мојим уредништвом, и ту су они говорили о томе и Раша је такође био...

О чему је Раша говорио, да ли се сећате?

Раша је био међу слушаоцима. И ја сам се онда сетио и рекао Раши, то му раније нисам приповедао, да је после онога, после једне премијере у којој је он играо, ја говорио о нечем такође, на истом Коларчевом универзитету. И после су тамо у оно, оно сопче, шта ли је, просторију, која је тамо, су дошли из публике људи да нам честитају и тако даље. Дошла је и једна врло интересантна лепа, једна млада жена, која је казала да је она некакав педагог, да има младиће, младе људе, и тако даље, казала је да је са великим интересовањем слушала ово о чему сам ја говорио, и мене је интересовало: добро, а кажите ми сада шта ви мислите о томе што сам ја овде изнео сасвим супротно оном ранијем тумачењу, ви сте, бавите се и васпитањем, психолог сте и тако даље. А она каже: "Е, о томе што сте говорили, то

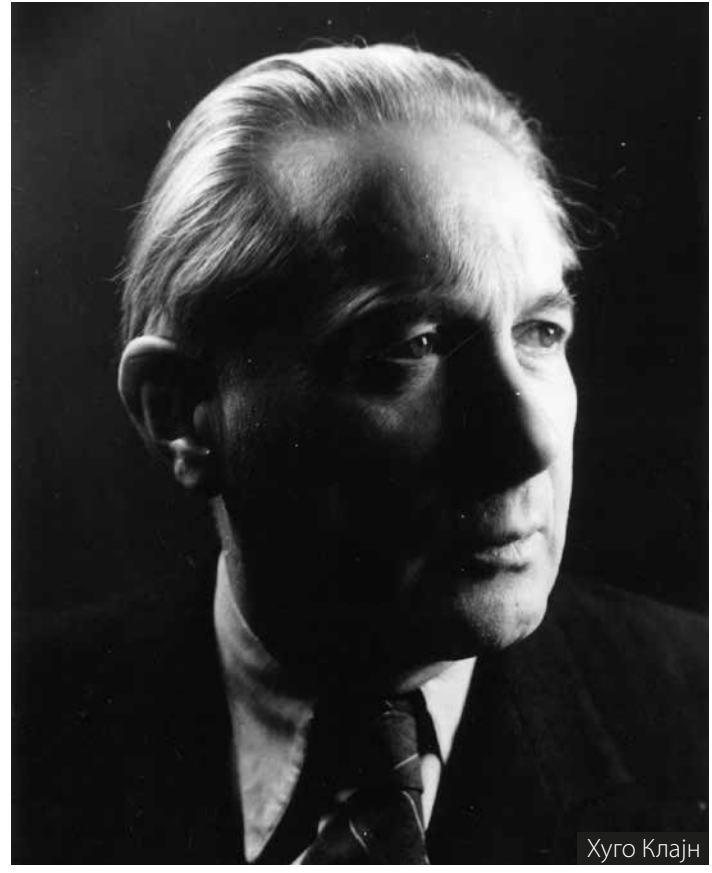
нажалост нисам упамтила јер сам онда се заинтересовала за нешто друго."Па добро кажите ми за шта?" Каже, слушала сам ваш глас. И он је мене страшно подсећао на нешто, на некога. Ја сам онда у раније време, волео да певам, Раша је долази к мени и он је то знао, он није певао, и ја сам мислио да је то сигурно мој глас који је подсећао и на то, ко је био овде, међу певачима нашим оперским. Ту је био Глотков, и још неки веома чувени, и ја сам очекивао да ће ми казати да је мој глас подсећао њу на једног од ових, од тих оперских певача, и био сам веома изненађен кад ми је рекла: А, не, подсећао ме је Ваш глас на глас Раше Плаовића. Ја сам то рекао Раши. То је било врло интересантно, али сам ја то сматрао као комплимент јер сам знао Рашин глас. Он је заиста имао, у последње време и последњих дана је био сачувао једну свежину, носивост, тако да сам био веома задовољан што је казала, Рашин глас, а признао сам да се са Рашиним гласом ја не могу мерити. Да знам да је то нешто сасвим друго.

Професоре, као што и Ви држите до етике у драмском стваралаштву, чини ми се да је и Раша држао доста до етике у позоришном стварању и у раду глумца, у раду режије. А да ли бисте нешто могли да кажете о Раши као човеку који је бранио позоришну етику и који се залагао за њу. Какав је он био по дисциплини, какав је био његов однос према драми...

По дисциплини је био изванредно дисциплинован. Он је сматрао да је глумац дужан да жртвује све да би се представа одиграла онако како треба, како је утврђено, и тако даље. Ту је он био врло строг према себи, веома строг и према другима. Он ту није знао за некаква изузетна оправдања, оно што се дешавало у последње време у нашим позориштима.

Какав је његов однос био према режији, према редитељу, с обзиром да се и сам бавио режијом?

Према редитељу био је такав, да оно што смо ми заједнички режирали, кад смо говорили о том, ми смо имали онда веће, неко уметничко веће. Ту би Раша, кад сам ја нешто рекао, редовно устајао: "Није то тачно. Немојте да се заваравате. Оно што је Хуго рекао то није тачно." То је прво увек почињао с тиме. То је било прво. А онда, пошто сам ја то већ знао, то Рашино, кад сам ја


Хуго Клајн

објаснио неке ствари, онда би увек долазило до тога да би он полако прихватао и једно и друго и тако даље. И то, имао је врло истанчано некакво осећање, некакав слух, некакво чуло за то ново и самом себи је бранио, то психологизирање, а ипак би он то и те како прихватио и донео управо оно што ја својим психологизирањем, тобожњим, што сам тражио и што је требало. Мени је страшно жао што није у једном случају... Дакле, ми смо о једном лику нарочито много разговарали. То је оно што сам вас ја молио да питате Веру Стојић. Вера Стојић је онда у оно време била пријатељица Рашина, пре него што сам се ја упознао с њом, и одмах је упознао Раша и њу, и она је долазила кад смо ми овде говорили о томе, она је куцала на машини. Истовремено је она то куцала, и Раша онда ми је говорио: "Е, мило ми је што смо то сачували. То је једино, тога иначе нема, да је изложен рад на једном, тај заједнички рад наш, наше препирке. Не знам да ли је био рад на Хамлету, на нечему је био, само ја се не сећам. Ја се сад не сећам на чему је то било што је Раша дао да се сачува, рекао је: "То ће бити врло ин-

тересантно јер тога позориште нема." Ја претпостављам да је то сачувано, јер Раша се увек радовао што је то сачувано, што је ово наше нешто јединствено, тога иначе у позоришту нема. Дакле, ту смо се Раша и ја препирали, и кажем било је интересантно што је она то, незаинтересована, објективна, је ли, сачувала, и ја се још увек надам да ћемо до тога доћи. Да ли је то био Леоне или Хамлет, ја се тога не сећам.

Докторе Клајн, реците нам молим Вас шта је била основна карактеристика Раше Плаовића као редитеља? С обзиром да се Ви непосредно сарађивали са њиме и као коредитељ а и као критичар сте још раније, пре рата, оцењивали његове представе. Познато је да је Раша и експериментисао у својим режијама, и шта је била једна општа карактеристика Раше Плаовића као редитеља?

Раша Плаовић као редитељ је некако мени био близак и рекао бих и сличан у раду. Као што сам се изненадио кад сам чуо да мој глас личи на Рашин, тако би се можда мало изненадио кад би, али ја се сам сећам тога, да је његов редитељски рад да је сличан моме. Он, некако сам, интуитивно улази у лик и тај лик он доживљава, он сасвим себе уноси у тај лик и то он тражи.

А реците како је он радио са другима? То би било занимљиво.

То баш кажем. Он то тражи да, ти други исто тако, да они уђу у лик. Несвестан тога да то не би ишло без неке психологије, без оног психичког у лику. Он се бранио од тога а у ствари он је улазио у психу лика јер лик, сваки лик има своју психу. Није он само нешто телесно. А разуме се да је тражио, да је покушавао да нађе и налазио како ће то изгледати кад се претвори у оно што ја називам сценским збивањем. То сценско збивање он је некако гледао као неку врсту физичког театра. Ал то није само физички театар. Он је природно осећао тај лик, осећао велику потребу и сам да се унесе у лик, и уневши се у лик, он као осећајни глумац, он га доноси. И то је тражио исто тако и од глумаца. Није никада помињао психу. Тога се чувао, тога се помало плашио, вероватно, али је он то у ствари осећао. Он лик није могао друкчије да донесе него да себе унесе у тај лик и у психу лика. Да доживи то. Он сам се потпуно уносио у лик.

Професоре Клајн, ако је једна од ваших карактеристика, поред тежње да у својим режијама обухватите психологију личности, била је и подстицајна режија како смо рекли, Ви сте подстицали глумце на сопствено стваралаштво. Као један од својих првих захтева у редитељском систему, како је то Раша радио са глумцима, с обзиром да је он био и глумац сам по себи, и да ли је он то пројектовао у тумачења, да ли је некад форшпиловао глумцима и како се ту Раша понашао као глумац-редитељ, односно редитељ-глумац?

Раша је имао ту способност да он наговести глумцу како то треба да буде. На тај начин што би, рецимо, некакав текст сам изговорио не тражећи да га онај копира, али би објаснио у чему је разлика, шта недостаје глумцу, тако би он то могао да нађе. А увек је тај психички део био садржан у том објашњењу, итекако садржан.

Професоре Клајн, слично Вама и Раша је писао о глуми и режији. Сам је објавио неколико књига, између осталих наслов једне његове књиге "Обрада драмске улоге" у едицији коју сте Ви и уредили, у издању "Рада". Онда је писао и једну књигу о глуми и режији. Па је онда писао једну књигу о рецитацији. Онда је Раша написао и неку врсту режибуха за "Коштану". Било би занимљиво да и тај рад на известан начин оцените и значај прилога Раше Плаовића у теорији наше глуме и режије.

То је, нажалост, из мог сећања нестало. Оно што је утврђено, оно што сам ја једанпут написао, то је ишчезло из мог сећања.

Како уопште гледате на значај, на ту чињеницу да глумци и редитељи пишу о својој уметности? Каква је улога таквих записа и сведочанстава у нашој позоришној уметности?

За мене, морам да кажем, да је улога у томе да не морам више да мислим на то. Мене заинтересује један проблем, ја га напишем и сад више не мислим на то.

Али ето Раша је писао као један од ретких наших глумаца, као један од ретких наших глумаца Раша је оставио списе иза себе. То је врло драгоцено за теорију....

Сасвим тачно. Раша се интересовао за све то. Зато су наше препирке наше дискусије биле увек веома садржајне и оштре и тако даље и интересантне су биле за мене.

Да ли сте расправљали о методу Станиславског, о систему који је био у то време врло актуелан?

Како да не.

Ја ли се Раша слагао са системом Станиславског, с обзиром да је он био глумац једног другог васпитања, уметник једног другачијег схватања?

Раша је прошао кроз две школе. Кроз школу немачку са Исаиловићем, и кроз школу руску са Ракитином. И од Ракитина, али не само од њега, ми смо сви одмах по завршетку рата, утицај Русије је био ту очигледан, и врло велик, ту смо сви говорили о Станиславском. Онда је одмах Ђоковић, Милан Ђоковић, превео Станиславског и објављен је Систем. А исто тако сам се одмах заинтересовао за Станиславског и Станиславски је остао као нешто што и дан данас за мене вреди. Оно његово доживљавање и преживљавање, мислим да је то нешто трајно, и да од тога не може да се одустане. И Раша се слагао исто тако с тим.

Професоре Клајн, а да ли је пре рата утицај Станиславског био могућ у нашем театру кроз рецимо рад Ракитина и да ли је тај рад био довољно негован и да ли је, то је једно питање које мало иде у дигресију, знате.

Не. не. Ракитин је нас заинтересовао за Станиславског. Он је знао, не само знао Станиславског, он је толико знао да је он, ако би неко, ако бих рецимо ја у неком случају, десило се то са Шумом, на пример, направио нешто што је он, он је већ раније то био постављао, што је он држећи се Станиславског, сасвим друкчије тумачио, то је за Ракитина било довољно да то прогласи страшним, немогућим, несхватљивим итд. Десило се то са ликом, како се звао, Улита, јесте. Љиљана Крстић је тумачила Улиту код мене и ја сам Улиту схватио друкчије, Улита је била роб Гурмишске, своје господарице, која је веома пазила на то да све буде морално и кад је наишао овај Срећковић са Несрећковићем, Срећковић се почео удварати њој и Улита је то једва дочекала. То није раније било замисливо, и кад смо ми, и Љиљана кад је то добро протумачила, ту Улиту, тај њен доживљај, после толико дугог ишчекивања, и кад је то Ракитин видео он је био згранут. То је било нешто што он код Станиславског није видео и није могао да замисли.

Професоре Клајн, наши млађи глумци често када би говорили о једној глуми која је на известан начин подигнута, глума са извесним патосом, често у доброј намери су подражавали Рашу Плаовића. Како оцењујете Ви тај Рашин чувени патос, његову глуму која је била на известан начин мало подигнута, тако звану романтичарску глуму коју је он неговао као један од последњих наших великих глумаца, тог израза и тог стила?

Ја мислим да патос није нешто што се може једноставно избацити. Ја мислим да не можете да режирате сваки комад само реалистички, рационално итд. Поготову не класике као што је Шекспир, рецимо. То је баш оно што сам вам мало пре рекао за Отела.

Значи, репертоар који је Раша играо на известан начин захтевао је од њега да негује ту врсту глуме?

Јесте.

Професоре Клајн, како ви видите Рашино место, јер за живота Раша је већ постао наша позоришна легенда. Како Ви оцењујете његову улогу и значај Раше Плаовића, пре свега као глумца, као педагога, као редитеља и као теоретичара позоришта у историји нашег новијег позоришта? Каква је улога Раше у нашем новијем позоришту и које је његово место у историји нашег новог позоришта?

Ја мислим да је његово место веома значајно, да је он заиста вршио утицај у томе што није дозвољавао да се олако схвати тај рад, тражио је од глумаца да, као и он што је радио, да, како се то каже, да уђу у лик, да постану тај лик. Раша је увек имао то, он мора да стварно буде, да се пренесе, и унесе у лик који тумачи. Е сад, осим тога, је он видео и потребу да то све постане и оно шта ја називам сценско збивање, сценско делање.

Професоре, реците ми молим Вас како видите Рашу као педагога, као драмског педагога јер је Раша предавао на нашој Позоришној академији, једно време глуму и често је водио на Коларчевом универзитету разне семинаре из рецитовања и тако даље. Па, какав је Раша заправо био педагог?

Мислим да је био добар педагог за ону литературу, нарочито класичну литературу, емотивно неко доживљавање итд., које је и њему лежало, да је ту врло добар био.

С обзиром да је он био једна јака глумачка личност, индивидуалност, његови студенти су често подражавали њега. Како гледате на тај утицај Раше Плаовића на млађе глумачке генерације? Да ли ће се та глума коју је Раша неговао наставити на нашој сцени.

Ја нисам сигуран да ће се наставити онако као што су се студенти режије разликовали према наставнику режије, као што су се супротстављали клајновци, тако су се звали, африћевци, тако је било и његових ђака код којих се осећало, видело да они покушавају да постану рашиновци. Он није имао некакву специјалну вокацију за наставу. Није. Он је то радио, радио на тај његов начин, да се осећало да се његови ђаци труде да постану као он.

Професоре Клајн, реците нам молим Вас шта је за Рашу, пошто сте били пријатељи, непосредни сарадници, коаутори, стваоци, шта је за Рашу значило позориште? За Вас је позориште доста значило. Шта је за Рашу значило позориште, шта је за њега била глума, театар у целини? Какво је његово схватање било театра у култури, у животу у друштву?

Мислим да је за Рашу било, пре свега то, да уђе у лик, да доживи тај лик и донесе, да делује као лик. То је било основно код њега.

А каква је улога позоришта била у друштву по њему? Како је он држао до тога? Какав је био његов однос према публици?

Он је сматрао да само то уношење у лик, доживљавање лика, да само то делује, мора да делује, на глумце и на гледаоце. Глумци морају да раде оно што он ради јер радећи то онда они постижу, успевају да делују и на гледаоце.

Професоре ми можемо да закључимо разговор. Доста је ту речено. Било би некако целовито и сврсисходно, на самом крају, да се осврнете и на Рашу као човека и као личност и у ком су односу његова људска и уметничка личност, с обзиром да сте добар познавалац Рашине личности, и Раше као човека и Раше као уметника. Раша је имао ту боемску природу и ту природу која је била врло занимљива, Раша је био један у свему веома занимљив човек. Па осврните се на крају и на Рашу као човека.

Па, Раша као човек је био врло привлачан, са многим људима се препирао. Кад год би долазио овамо и кад би Крлежа дошао и кад би се нашли увек су то биле свађе. Увек.

А, надам се плодотворне свађе.

Јесте, јесте. Поред свега тога они су се ценили... молим, препирка је препирка, да.

Ја мислим да је Раша имао смисла и за један посебан хумор, чини ми се. За један врло специфичан хумор.

Имао је. А са Крлежом, кажем, апсолутно је морала, чим су се нашли, морала је да искрсне таква једна препирка, увек и те каква. А ценио је, оно што је он доносио баш у Крлежиним ликовима. Крлежа је то ценио али, као што Раша увек је почињао са неслагањем: "Ја се не слажем с тим, чули сте сад што вам је Хуго рекао, немојте да наседнете, није то тако, то све није тачно, то је овако и овако." Крлежа је имао исто према Раши,сличан однос.

Професоре поред ове професионалне сарадње Ви сте са Рашом били пријатељ, мислим да сте имали један топао однос, значи више него сарадња. Какав се Раша показивао у свему томе?

Врло добар пријатељ. Ево, последње што сам имао од Раше, то је кад сам му телефонирао да га молим да прими вас... Хоће, хоће свакако, и морамо се видети. Дара ће мене да посади на ауто па ћемо да дођемо код вас и бићемо тамо код вас.

Ви сте значи говорили са њиме лично?

Јесам, с њим лично сам говорио.

Нажалост, моја питања су остала без одговора тако да смо ту сиромашнији за један разговор.

Јесте, велика је штета што тај разговор нисте одржали. Он је мене звао Хугомир.

Ја сам осетио из телефонског разговора да је он био прихватио овај разговор захваљујући Вашој препоруци, Вашој љубазној препоруци, и мислим са једним респектом је то било прихватано.

То је био узајамни респект и друговање одавно, је ли, то што ме је везало за некакву личност позоришну, то је био Раша.

Добро професоре Клајн, ја мислим да смо ми сад овде једну целину добили.

Ево изрекао је свој суд и Велибор Глигорић који гласи: "Плаовић је у младости глуме одавао велику пошту глумцу и редитељу Михаилу Исаиловићу. Исаиловић је режирао "Млетачког трговца" и глумио Шајлока у пословичној визији саможиве грамзиве себичности. У режији Хуга Клајна, у њеном кретању, истраживачким сферама психоанализе, Плаовић је, глумећи Шајлока, ишао за дубљим, психолошким, мисаоним студијама и осве-

тљењима ове комплексне личности...". Он је врло добро зарађивао. Био је и доктор права и он је хтео да ја то будем, да упишем права. Ја сам рекао добро, ја ћу видети. Кад сам му говорио шта мене интересује. Кад сам дошао у Беч, ја сам уписао не право него медицину, с тим да одмах, то је била готова одлука моја, да ћу се специјализовати за неуропсихијатрију, и Фројд ме је нарочито интересовао. Већ сам био прочитао нешто од Фројда, а зашто Фројд, зашто психоанализа? Као редитељ, ја ћу деловати на људе да им се отворе очи, да виде ствари друкчије и тако даље. А као психоаналитичар ја сам већ знао да психоанализа омогућује људима да виде себе, однос према себи, да виде истину о себи, коју иначе не могу видети, крију од самих себе, боје се да је гледају. Е то, гледати себе, видети себе, видети и оно што као обичан редитељ у театру не можеш да постигнеш, да тај човек тим, том допуном види себе, то сам ја хтео.

Професоре Клајн, очигледно је да је Вама као доктору, као неуропсихијатару, односно као редитељу, помагала психоанализа и познато је, у нашем театру се приповеда да стално је присутна та мисао да сте Ви као психоаналитичар давали сјајне анализе ликова, изванредно постављали задатке, значи за мене је сад нови моменат да сте Ви као неуропсихијатар користили такође своје редитељско умеће и своју редитељску уметност у раду са пацијентима. Дакле, режија Вам је помагала и у научном Вашем раду у области медицине. Ово је врло занимљива мисао. Мислим то нико није ни уочио до сада од нас млађих ту Вас тај феномен. Јер смо Вас увек видели више као психоаналитичара у театарском чину, у режији а мање смо Вас видели у обрнутом правцу што је врло занимљиво.

Да, да...

Ја бих Вас још само молио, сад на крају, да, има ту један оглед врло интересантан, Пјер Еметуша -, Он је био директор Комеди франсез, врло учен човек, мислим један од оних сосјетера, читав низ година пише огледе о театру, о глуми и режији и недавно је објавио један оглед о томе шта је режија. И он каже да једно дело ако читамо и ако не замишљамо његова сценска оваплоћења онда не можемо ни замислити режију. Па сам хтео изван тога још сад на крају као неки конклузион да направимо један мали закључак шта је за Вас заправо режија.


Раша Плаовић

Професоре Клајн, на самом крају ја сам сад подсетио на један оглед Пјер Еметушара у коме он поставља питање, једно филозофско питање шта је заправо режија и ја Вас молим да при самом крају јер то нам је такорећи задње питање из овог нашег богатог разговора,

Видите, кад смо се задржали, последње је била веза са психоанализом. Психоанализа се исто тако може сматрати једном врстом режије. Психоаналитичар режира пацијента тако да тај пацијент друкчије гледа, друкчије види, и друкчије види, што је нарочито важно, самога себе. Он пре тога није био у стању да види себе. Он је то из извесног страха и тако даље, доживљаја који потичу још из најраније младости, навикао да извесне ствари које се њега тичу, да он то друкчије гледа, да он себе извлачи и није одговоран за ово што се дешава итд., итд., не може да види истину о себи. А психоаналитичар својом психоанализом га научи, примора, да он мора истину о себи да сагледа. А то је врло битно.

Професоре Клајн, молим Вас, слично, редитељ заједно са глумцем чини једну нову личност. Он формира

један нови лик, један прототип, један идеал, једну креацију, ствара једну нову личност. Да ли аналогно томе у неуропсихијатрији, неуропсихијатар ствара једну нову личност са својим пацијентом?

Неуропсихијатар, онај неуропсихијатар, психоаналитичар о ком ја говорим, он приморава пацијента и оспособљава пацијента да види ону непријатну, пацијенту непријатну истину о себи, коју дотле он није могао да види.Он је то све сасвим изврнуо и виђао нешто друго. А најтипичнији пример за то је управо тај Ричард III.

Професоре Клајн, да ли редитељ у раду са глумцем, ми склањамо све оно што је сувишно из једне личности, додајемо оно што је битно, оно што је жељено. Да ли постоји једна таква аналогија у неуропсихијатрији психоаналитичке методологије односно у психоанализи као таквој? Да ли сте Ви као психоаналитичар успевали са својим ликовима, са својим пацијентима да створите онакву личност која је прототип оне жеље, у ствари оних могућности из којих може да настане таква личност?

Свакако. Ја сам тим својим пацијентима успевао методом психоанализе, да тај пацијент о себи, о свом односу према људима, о ономе што ради, да он види нешто друго што он дотле није видео.

Да ли је то можда уклањање фрустрација, да ли је то можда склањање све...

То је склањање извесних, већ од најраније младости, усвојених метода гледања себе који не показују човека онаквог какав јесте. Он се не усуђује видети неке своје ствари, своје стране, и кажем, ја увек наводим Ричарда јер Ричард је човек са више својих ја, Вишеслојна личност. Он себе види као човека који је и хром и тако даље, мајка није желела да га добије, није га никада волела и тако даље, и од детињства се то формирало, такав један човек који ужива: "Ја ето имам моћ, имам могућност да и овог мог глупавог брата који је на престољу, и он ће да оде и да умре, а ја ћу гледати да ја седим на престолу."

Професоре Клајн, молим Вас на крају да ми одговорите на питање које има извесну и филозофску садржину и значење: шта је режија у једном људском смислу за Вас представљала и шта је значило за Вас бавити се режијом?

Управо то. Омогућити помоћу оних које сматрам само посредницима и преносиоцима, то јест помоћу глумаца, омогућити да људи који ће гледати ову представу, да ти људи и себе виде друкчије, другим очима да гледају и односе своје према другима, и да убудуће делују на те гледаоце тако да ће, и захваљујући овој режији, ти људи постати друкчији, добиће нешто ново. Ону истину о себи коју нису у стању да виде јер су још код раног свог детињства почели, из страха од онога што се све ту дешава, почели да фалсификују ту истину.

Професоре Клајн, може ли се онда рећи, ово проистиче из Вашег мишљења, из Вашег разматрања укупног, извући једна филозофска мисао која је Вама блиска да је режија мењање човека и света.

Мени се чини да управо оваква Једна мисао проистиче из укупног Вашег и редитељског система из Ваше контемплације, из посредовања, из гледања, из дејства, из деловања. Режија је као уметност деловања која посредством глуме... још само нешто бих Вас молио да нешто кажете о режији као стваралаштву и режији као игри. Колико је то за Вас уметност била једна очаравајућа уметност, једна уметност у којој сте Ви себе налазили, режија као ослобођење сопствене личности, режија као игра, као што је музика један систем у композицији, као што је једна хармонија, колико сте се Ви у таквом једном систему уметности налазили, колико сте себе налазили у режији као игри?

Ја сам себе налазио у режији као уметности и у режији као важном делању, деловању. Ја сам то од, кажем раног додира са глумцима, мојег интересовања за глумце, мојег похађања представа, због тога ја сам ту видео један начин да се људима отворе очи, људима, то мислим на савремене гледаоце, оне разне, да они су у стању да сагледају једну истину о себи коју дотле нису били у стању.

Изражајним средствима театра наше глуме и наше драмске уметности, наравно. Па професоре Клајн обично се каже да је сваки човек помало глумац. Да ли би се могло можда исто тако слободно и уопштено рећи да је сваки човек помало и редитељ?

Можда не сваки човек. Не онај човек који остаје у том свом страху, који потиче из раног детињства, да сагледа неку истину, остаје у томе и неће да види и не види истину. Само ако успете да приморате човека да

сагледа оно што он сам не може више да види онда ће он обогатити себе, своје гледање на себе, видети себе, видети ону истину о себи. То је за Фројда, за психоанализу и тако даље, то је врло велика ствар и ту има одређених метода којима се постиже то да људи почну сасвим, сасвим друкчије гледати себе.

Професоре Клајн, занимање и професија редитеља је једна од најтежих и најкомплекснијих професија нашег времена. Колико сте Ви као човек и као уметник задовољни што сте се бавили режијом? Ми заиста јесмо задовољни што сте се Ви бавили режијом.

Ја сам вам рекао, ја себе сматрам аматером у том послу. По професији ја сам пре свега можда аналитичар, неуропсихијатар. То је моја професија, то сам радио, то ми је био главни посао. Али ја сам успео некако да психоанализу уклопим у то. Ја мислим да ми је зато било тако тешко одупрети се када су људи са мном говорили о томе и рекли не можемо да те ослободимо од тог посла јер ту нема никога, не знамо никога који тај твој посао може да ради, а можеш даље да радиш уколико имаш могућности као неуропсихијатар али тај посао неуропсихијатријски, ту има још људи који могу да те замене. Јер то је било, мислим, баш зато што сам да у томе послу, који су ми људи наметнули, у том послу видео могућност да применим и ту своју психоанализу, да људима и на тај начин отворим очи.

Ја лично мислим да је Вама режија била иманентна, да је то дар који сте Ви носили са собом...

Ја мислим да су људи некако осетили да сам ја заинтересован за ту режију кад сам ја веровао, ја никако не могу без те медицине, тог...

Ако је Вама друштво поверило одговорну функцију редитеља онда је сигурно имало основа за такво опредељење? Професоре Клајн ја хоћу да закључим овај разговор јер смо заиста врло исцрпно водили овај разговор о режији, ја Вам се захваљујем, с тим што желим да напоменем да Вам изнесем свој суд и своје мишљење. Ја мислим да сте Ви превасходно редитељ који се бавио психоанализом као професијом али да је Ваша суштина редитељска и да је Ваша есенција управо и по ономе што сте Ви урадили и за наш театар и на плану уметничке педагогије а да не говорим о ономе шта сте урадили за наш театар а пре свега за историју наше модерне режије и за развој наше савремене режије, да сте Ви заиста превасходно редитељ са психоаналитичком методологијом, са једном методом којом сте владали стручно и да је она по мом осећању секундарна у односу на Вашу личност. Иако Ви, опростите, сматрате да је примарно Ваше опредељење за неуропсихијатрију и медицину као такву. За мене Ви остајете као редитељ, а секундарно као психоаналитичар.

Морам да кажем да сам ја имао слична мишљења, да сам самом себи некад говорио тако. Јер да сам се ја одупро, енергично одупро кад су они рекли ти ћеш постати, ти ћеш бити редитељски саветник, а ова твоја медицинска страна, психоанализа и тако даље, то колико будеш стизао, јер то могу и други људи да раде. Ја мислим да зато ја нисам био одлучан, што сам ја сам осетио овде и у овом раду на режији...

Професоре Клајн, могу исто да кажем, опростите, ово је једна дигресија, да је и мени веома блиска медицина као што је Вама исто тако била блиска медицина. Ви сте то својим и животом и делом потврђивали. Ја да нисам редитељ ја бих исто био лекар. Мој брат је лекар и мени је медицина веома блиска и ја режију често доживљавам као утицај, исто тако као дејство које је веома близу, као једну врсту терапије. Ви знате и за ову методу Ли Стразберга, Ли Стразберг психоанализу веома користи. Мислим да то није довољно објашњено у нашој театрологији, у нашој теорији позоришта управо овај Ваш утицај психоанализе и психологије уопште на развој нашег модерног театра. Мислим да је ту Ваш утицај заиста непроцењив. Ево овде смо сад окончали. Ја бих сад једну малу паузу направио ако хоћете па да онда одговоримо на неколико питања о Нушићу и онда бисмо завршили заиста.

Да ли сте читали?

Како не, ја имам тај Ваш оглед о озбиљној Нушићевој комици који сте Ви поднели на Симпозијуму у Академији наука о Нушићу...

Не, не. Ја сам мислио сад на чланак у "Политици".

Јесте имам тај чланак. (Лазић). Саша Петровић је књижевни преводилац. Он је превео сад, и Шекспира је преводио, Хамлета је превео. То је задњи његов превод. Али то је као у некој врсти сленга и дао га је... докторску тезу, докторску дисертацију урадио је о Шекспиру. Ура-

дио је и сад ће бити одбрана ускоро. Ако се слажете да кренемо. Ја имам ту неколико кратких питања откад датира Ваш сусрет са Нушићевом комедијом. Просто мало да водимо неку врсту разговора, дискусије која је за мене врло занимљива. Јер ја имам Ваше теоријске ставове професоре Клајн. Идемо по питањима, молим Вас.

Колики је допринос Нушићеве комедиографије развоју српског модерног театра, режије и глуме на нашој сцени.

Тај допринос је врло велики јер је Нушић био врло популаран. И захваљујући тој популарности, људи су, рецимо глумци, такорећи специјализовали се, волели да раде, да играју у Нушићевим комедијама. Тако да имамо неколико и редитеља који су заиста дали нешто значајно. Питање ваше је колики је допринос Нушићев развоју српског модерног театра. Захваљујући тој популарности Нушићеве комедије, гледаоци су то волели да гледају, пунили позоришта и тако даље, ту ето може да се каже да је Нушић много допринео развоју театра.

Молим Вас да се посебно осврнете на проблем глуме а нарочито на проблем, на феномен режије јер управо Нушићева комедиографија је омогућавала да се формира један, тако звани, београдски стил глуме. Да ли је по Вама и на развој наше режије?

Да. Неки су глумци и неки редитељи нарочито се истакли...

Да ли бисте могли да поменете нека глумачка имена?

Па, ево, на пример, од глумачких имена имате Жанку Стокић.

У чему је та особеност Жанке Стокић, професоре Клајн?

Жанка Стокић је веома волела Нушића и толико се интересовала за неке ствари да је у оно време, када ја нисам био позоришни човек, да је она долазила на пример, ја сам радио на неуропсихијатрији, како се звало то где је била душевна болница, Губеревац, јесте. Жанка Стокић ми је долазила тамо и рекла: "Ја хоћу да видим неке ствари и да с Вама разговарам. Мене интересује то са гледишта овога комада који ја треба да играм."

Па и ова госпођа министарка Живка има извесни, могло би се рећи, психопатолошки поремећај, она је стављена у неку другу функцију. То је врло занимљиво. Професоре испричајте шта сте Ви о Живки, шта сте Ви Жанки Стокић говорили и у чему сте јој помогли?

Ја сам Жанки Стокић у оно време рекао: "Врло радо, ако хоћете да видите неке типове који вам могу помоћи да боље схватите лик који треба да играте. Ја ћу вам то омогућити." То је било тако са Жанком. Био је на пример један човек, заборавио сам му име, који је наш човек био, али је отишао у Француску, који је исто тако долазио и рекао мора да види некакве лудаке, некакве абнормалне типове да би могао да схвати то...

(Разговор је вођен средином седамдесетих.)

Миодраг Мија Илић

РЕМЕК-ДЕЛО ТОТАЛИТАРНОГ ДУХА ИЛИ О НЕВИДЉИВОМ МАГУ СВИХ ЗАБРАНА

Неоспорно је да драмска литература и театар као инструмент и креативна надградња драмског стваралаштва морају служити сталном освајању и потврђивању слободе човека, његовом избору егзистенцијалних, социјалних и етичких опција, дакле слободи без притисака, слободи живљења у радости и лепоти, у правди и достојанству. У слободи схваћеној као живот у међуљудској толеранцији. Неће бити ништа ново кад кажемо да никаква једноумна сила, ма како у теорији сматрала себе прогресивном и хуманом, не сме насиљем потчињавати театар, присиљавати га да тече као мутна строго каналисана вода. Поготово онда кад се јавља дивергенција између прокламованих циљева одређене друштвене силе и њене прикривене (често неморалне) суштине.

У кабинету секретара Градског комитета СК Београда, крајем седамдесетих година, бирократа рустикалне провенијенције, с краватом која јутром везује њега, а не он њу, па зато ваздан чини колуте главом као свилена буба, или као да се вади из намакнуте омче, рекао ми је са осионим цинизмом:

„Не занимају ме твоји органи самоуправљања, ни савет, уметничко веће и шта ти ја знам, већ како год знаш скидај то Брешаново срање, да не буде куку-леле…"

Паралисан примитивношћу наметнутог односа јаког према преслабом, утолико јаче што сам дотичног партијског функционера површно познавао, покушах пригушеним гласом, без даха, да му објасним још једном да је драма Ивана Брешана *Смрт предсједника кућног савјета* уврштена легално у репертоар Београдског

драмског позоришта, чији бејах управник, да су се о њој позитивно изјаснили Уметничко веће, Раднички савет и Програмски савет, да је дело додуше сатирично, али дубоко хумано и добронамерно, да… Бадава. Мој перач мозга, или тачније мозгоперач свих нас што тада бејасмо осуђени да радимо у култури Београда, не хтеде ни да чује оне исте аргументе о самоуправљању и демократији, о слободи стваралаштва, у које се сам гласно заклињао и проглашавао их здравим и принципијелним. Суочене са „опасним" ткивом Брешановог драмског текста, спласнуше све његове фразе и уступише место грубости и ароганцији.

Нешто што се не би могло назвати расправом, већ паралелним солилоквијама глувих, потрајало је још неко време: он аподиктичан, супериоран и наредбодаван, а ја – гневан до прснућа мозга, понижен, далек од тог представника политичке исправности најмање хиљаду светлосних година. Он све гласнији, а ја све нечујнији, загрцнут као да стењем под водом. Он громовит и непорецив, Каже, могу ја и да се инатим, али „мој к…. што ћеш ми ти бити управник, а и јеси ми неки управник кад ти се провлаче такви тестови! И мој к…. што ће ти Позориште добити паре!"

Шољицу с охлађеном кафом не лизнух, јер ми кроз стегнуто грло ни кап не би прошла. Одох у Позориште да саопштим „став" о отказивању премијере. А тамо, на сцени, претпоследња генерална проба. Ансамбл презадовољан достигнутим, редитељ ми хвали глуму и кореографију, сценограф се одушевљава инсценацијом. Општа радост… Стиснух зубе и процедих да премијере неће бити. Настаде дуга пауза, испуњена неверицом, па се проломи општи крик. Постиђен, сломљен, као попљуван, побегох са позорнице у канцеларију, у очајничкој дилеми како да измирим Брешанов комад и даљу судбину Позоришта, како да утишам гнев богова у Градском комитету… А онда се десило оно што је ненадмашни, невидљиви маг свих социјалистичких забрана генијално изумео: сазван је хитан састанак Основне организације СК, на коме ће „сами комунисти у колективу оценити идејну страну драме, осудити њен непријатељски смисао, означити кривце за небудност и политички промашај, прекинути припреме премијере и изгласати дисциплинске мере"! И, наравно, конститернирани, фрустрирани, посвађани са собом, потиштени, комунисти су „одлучили" да *Смрт предсједника кућног савјета* никада не угледа светлости позорнице у Београду, и да се све догоди по мајсторској замисли тајанственог аранжера наших живота. Марионетско позориште у великом позоришту. Демократски принципи су били задовољени, нико се „одозго" није мешао, нема упрљаних прстију, сами су глумци угушили своје нерођено чедо. Савршен злочин. Остао је, међутим, довека укус горчине у устима и грч у срцу, трајно осећање понижења и пораза. Прилепљен нам је фластер на уста, свима нама који смо наивно поверовали да се кроз Брешанов текст, из угла смешног, може рећи и приказати делић истине о свету у којем живимо.

После извесног времена чуо сам од пријатеља, у поверењу, да је моћник с омчом од кравате око врата заправо и сам био жртва интриге, карактеристичне за цео систем контроле над људским душама. Неко од чланова Позоришта, од оних рођених жбира, потказивача и лакеја којих има свуда, и који би да се додворе режиму, беше му дојавио да се у Београдском драмском позоришту плете антидржавни комплот – да је дело *Смрт предсједника кућног савјета* алузија на шефа државе, то јест да је тај „председник" нико други него ОН, недодирљиви вођа! Како бирократа нема ни времена, ни воље, ни знања да чита драме, није имао другог избора до ли да поверује потказивачима и поступи по утврђеном рецепту, односно да моментално пресече дилему и окончање случаја превали на запослене у Позориште. Тај затворени, чаробни, нераскидиви круг, који чине храбар аутор – наивно позориште – подмукле трчилаже – увек будни и лукави чиновници Партије – потчињени и зависни управник театра – основна организација СК – био је право савршенство, ремек-дело једнопартијске силе, чија се апсолутна ефикасност безброј пута потврдила.

Брешанов председник кућног савета и председник Републике, разуме се, нису имали ништа заједничко. Било је потребно много зле воље и глупости да се оваква инсинуасција претвори у културни скандал.

Међутим, у мом више не тако кратком позоришном искуству, пронађена је још једна сличност између главног јунака драме и личности челника наше државе и СКЈ. Наравно, опет параноично и утилитарно, у корист

нечијих амбиција и зарад спасавања коже надлежних за идејну чистоту. Реч је о мојој драми *Сан зимске ноћи* из осамдесетих година, у којој протагониста, београдски адвокат и бивши партизан (дакле, човек прецизно одређене биографије) умире од гангрене пошто не дозвољава да му се ампутира нога. Да реалистичка фабула и прича о дезилузионираном човеку који не налази упориште у породици допуштају било какву двосмисленост, могло би се помислити да аутор има одвратну и нељудску намеру да се подсмева болести. Зар гангрена не може свакога да задеси? Фабула је била сплетена око једне категорије људи, интелектуалаца у рату, чије заслуге губе значај кад се приближе старост и смрт, и кад се све главе окрећу од њих. Елем, драма је била уврштена у репертоар Југословенског драмског позоришта, чак је редитељ Славенко Салетовић истакао поделу улога. А онда поново функционише иста конструкција разарања уметничког пројекта: глумац с политичким амбицијама дојављује централи за мишљење да је на прагу нови „ударац" идеолошкој чистоти; несрећни управник је немоћан да спречи забрану, колектив је збуњен, комунисти „одлучни", цела ствар пропада…

Данас је чак смешно то како ми је онда тај глумац (убица долази на место злочина!) смушено објаснио разлоге скидања драме с репертоара. Могло се наслутити да се потајно нада личном устоличењу у фотељу управника, у смутном самоуправном времену кад су смене руководећих људи у култури биле лакше од стрељања глинених голубова. Навео ми је све и свашта, осим истине. А истина је, осим параноје, почивала на подмуклим амбицијама. Требало је доказати правоверност и препоручити се за освајање каријере. Та истина, као што увек бива у малим срединама, стигла је до онога који је оштећен, то јест до мене. Шта могу данас с том истином, истином о једној прошлости испуњеној лажима, демагогијом и произвољним насиљем над уметничком слободом, осим да је чувам и, ево, да је саопштим другима, како не би била заборављена. Јер, зло, принуда, гушење слободе, увек чекају у прикрајку.



Нова издања Музеја позоришне уметности Србије

Мирјана Одавић

НЕДА СПАСОЈЕВИЋ - ГЛУМИЦА СА ТАЈНОМ

Неда Спасојевић - - глумица са тајном, аутор изложбе и каталога: Мирјана Одавић, музејски саветник, изложба Музеја позоришне уметности Србије, септембар-децембар 2016.



Музеј позоришне уметности Србије у Београду је своју изложбену активност у 2016. години посветио великанима српског глумишта, тако да је публика у музејском простору, до сада имала прилике да се упозна и подсети на стваралаштво Властимира Ђузе Стојиљковића, Неде Спасојевић, а ускоро и Петра Краља.

Повод за изложбу *Неда Спасојевић, глумица са тајном* била је жеља Музеја да обележи седамдесет и пет година од рођења и тридесет и пет година од смрти једне од најталентованијих драмских хероина југословенског и српског глумишта, и тако по први пут, ширем аудиторијуму укаже на уметницу која је сигурно, чврсто и непоновљиво утиснула траг у историју нашег позоришта, телевизије, филма. Приказаним материјалом, који се углавном састоји од фотографија из позоришних представа, са филма и телевизије, допуњен Нединим размишљањима као и изјавама пријатеља и колега, посетилац је у могућности да сагледа у чему је њен јасан и непоновљив профил глумачке величине. Захваљујући љубазности породице Минић, ћерке Исидоре и супруга Бранимира, изложба је обогаћена приватним фотографијама и неким од награда, које је Неда Спасојевић добила током своје двадесет година дуге каријере. Међу њима је и „Златна нимфа" са Међународног телевизијског фестивала у Монте Карлу, коју јој је уручила Грејс Кели, 1969, за улогу у ТВ драми *Господин Фока*. Изложбу употпуњује и кратак филм од 13 минута о њеном уметничком стваралаштву, који је врло стручно и емотивно монтирао Предраг Тончић, вишегодишњи сарадник Музеја позоришне уметности Србије.

Као и увек, изложбу прати каталог у коме је приказан животни и уметнички пут Неде Спасојевић, обогаћен њеним размишљањима о животу, професији, изјавама ње-



них колега, пријатеља, критичара као и фотографијама и пописом улога и награда. Приликом свечаног отварања, 22. септембра, учествовали су професор Предраг Бајчетић, колегиница Снежана Никшић и историчар филма Радослав Зеленовић.

Животни пут Неде Спасојевић започиње у Београду, 16. априла 1941, у позоришној породици. Њен отац Милорад Спасојевић, родом из Андријевице, био је позоришни и филмски глумац, а мајка Јелена позоришна кројачица, рођена у Бечу као Хилда Лермер. Неда Спасојевић је волела своје детињство, испуњено сталним сељакањем, животом у разним позориштима, као и неизмерном љубављу родитеља. Због природе посла свог оца, путујућег глумца, школовала се у једанаест градова, широм ондашње Југославије. Идеја да се бави глумом родила јој се после велике матуре, када је случајно позвана на пробно снимање филма *Парче плавог неба*, редитеља Томе Јањића. Из другог пута успела је да упише Академију, 1962, а са њом на класи били су и: Србољуб Милин, Снежана Никшић, Слободан Ђурић, Зорка Јовановић, Душица Жегарац, Миливоје Даскаловић, Верица Милошевић, Душан Ђурић, Богдан Михаиловић, Мита Грозданов, Зафир Хаџиманов.

Сматрала је да школовање много значи глумцу, јер је „четири године миран, сам са собом и с професором који му поклања пажњу, бави се њиме. Глума се не може научити, али има времена да се освоје неке техничке ствари, да човек размишља о себи, да се мало бави својим гласом, да накупи неко знање, али и да међу својим колегама покаже своје незнање, па да га други исправе". Постаје први стипендиста Позоришне академије. Стипендију јој додељује Атеље 212, у коме започиње своју професионалну каријеру, 1966. године.

Неда Спасојевић је била ретка глумачка личност, изузетног и свестраног сензибилитета, особеног гласа и појаве, која је пленила темпераментом, интелигенцијом и проживљеношћу своје глуме. Витка, дугог врата, округлог изразитог лица на којем су доминирале велике, тамне очи, благог, топлог гласа и осмеха као у детета, нежних шака на дугој руци, лелујавог хода, постала је синоним женствености, путености, док је неки изузетан унутрашњи мир свакој њеној речи и гесту осигуравао дуг и дубок одјек у публици.

Драмска првакиња, истакнута филмска и телевизијска глумица, Неда Спасојевић је већ првим корацима на сцени наговестила свој необичан драмски таленат, који се развијао и растао из године у годину и довео је до самих врхова позоришне, филмске и телевизијске уметности. Била је уметник „посебног сензибилитета, личност природне отмености, с поетским зрачењем, с изразитим ликом и крупним паметним очима. У животу је била тиха и горда, са ставовима у којима се очитовала њена једноставност и величина. Неда је била глумица која је знала да 'зароби' време и овлада њиме", написала је новинарка Мирјана Голумбовски. Од сваке улоге правила је дело које није излазило из оквира колективне игре, а била је једнако упечатљива у класичним драмским делима и у модерном репертоару, добро се сналасећи и у комедијама.

Њен уметнички пут, иако је кратко трајао, био је посут не малим бројем изузетних остварења у театру, на телевизији, филму, радију. Остварила је преко две

стотине улога: тридесет и четири у неколико позоришних кућа, углавном београдских, на телевизији је снимила четрдесет и три драме и серије, играла у деветнаест филмова и у преко стотину радио драма. Још увек се памте њене улоге у позоришним представама *Електра*, *Рано јутро*, *Тераса*, *Хасанагиница*, *Дантонова смрт*, *Леда*..., у филмовима *Пут*, *Јутро*, *Догађај*, *Трагови црне девојке*, *Страх*, *Мирис земље*..., а остале су у трајном сећању и њене улоге на телевизији: *Господин Фока*, *Сквер*, *Кафаница на углу*, *Дарови моје рођаке Марије*, *Милојева смрт*, *Маска*...

О величини и популарности једног уметника свакако сведоче и награде, а Неда Спасојевић је добитник две Стеријине награде за глуму (Електра у *Електри 69*, Олга у *Тераси*), „Златне нимфе" на ТВ фестивалу у Монте Карлу (Самица у *Господин Фока*), Сребрне арене у Пули (Славица у *Траговима црне девојке*) и многих других.

Животни позив глумице, Неда Спасојевић је 1973. године обогатила и улогом мајке. Веза са Бранимиром Банетом Минићем, истакнутим српским сликарем и једним од оснивача Скадарлије као уметничке четврти, подарила јој је кћерку Исидору. „Улога мајке помогла ми је да будем оно што, у ствари, јесам. Да би се нашао смисао живота после тридесете, потребно је много више снаге, поготово ако жена не доживи материнство. Све изван тога је мање природно, и стога тражи и већи напор... То ми је само помогло да постанем комплетна личност. И да, пре свега, једноставније посматрам ствари око себе, да брже и одлучније решавам своје проблеме, тешкоће, недоумице..."[1] А умела је добро да усклади улогу мајке, супруге и глумице. И као што је знала да са огромним жаром уноси део своје личности у сваку улогу, тако се исто несебично посвећивала својој породици и обожаваној ћерки, која је наставила мајчиним стопама и данас је међу водећим српским глумицама, што потврђују, између осталих, и три Стеријине награде: за улогу Надежде у *Породичним причама* (1998), исто као и њена мајка за насловну улогу у *Електри* (2000) и за улогу Надежде у *Скакавцима* (2006).

Преминула је у Београду 16. јула 1981, а свако ко је познавао, слушао и гледао ову непоновљиву *глумицу са*



тајном, која је нехотично и несвесно *померала осовину представе* кад би се појавила на сцени, чија је глума прелазила језичке и све друге баријере, која је *обележила једну епоху*, и свако ко ће се и убудуће срести са неким од њених овековечених остварења увек ће знати одговор на питање *зашто је волела, зашто патила, зашто уопште била ту*... Била је *апсолутна глумица!*

Ова изложба показала је да Неда Спасојевић неоспорно живи у сећањима своје породице и бројних савременика, поклоника позоришне, филмске, телевизијске и радио-драмске уметности, али њено име не носе ниједна глумачка награда, ниједна сцена или позориште. Једино што на њу свакодневно подсећа је име улице на Бежанијској коси у Београду, чиме јој се њен родни град, почетком деведесетих година прошлог века, скромно одужио.

[1] Д. Букумировић, *Дете ме је обогатило*, „Политика", Београд, 3. 10. 1976.

Оља Стојановић

ЗОРКА ТОДОСИЋ (1864-1936)

Током 2016. године Музеј позоришне уметности Србије у Београду посветио је изложбе великанима српског глумишта Властимиру Ђузи Стојиљковићу, Неди Спасојевић и Петру Краљу. Поред поменутих изложби, Музеј је поставио и прву виртуелну музејску поставку посвећену позоришној глумици Зорки Тодосић, која је настала поводом обележавања 80 година од смрти славне уметнице.

Онлајн поставка и пратећи каталог под насловом *Зорка Тодосић (1864-1936)*, усредсређени су на приказивање различитих сегмената рада и живота давно прослављене глумице. Изложба је доступна на званичној страници Музеја позоришне уметности Србије и састоји се од следећих целина: Биографија, Театрографија – попис улога у Народном позоришту у Београду од 1869. до 1914. године, затим Критика Зорке Тодосић и Библиографија новинских чланака коју прати Регистар наслова представа који су тема прилога објављених у часописима. Како већина прилога представља приказ или критику одиграних представа, овај регистар се посебно издваја за свеобухватно и ефикасно истраживање тадашњег репертоара српског позоришта. Поред пропратног текста, виртуелна изложба обухвата грађу која се чува у збиркама Музеја: фотографије (из приватног и професионалног живота), преписке, различита архивска документа, плакате позоришних представа, чланке из дневних новина и позоришних часописа.

Зорка Тодосић (1864-1936)
Аутор: Оља Стојановић, библиотекар
Онлајн изложба Музеја позоришне уметности Србије



Посебно драгоцен извор за проучавање лика и дела глумице Зорке Тодосић, био је портрет славне глумице из пера српског књижевника и позоришног критичара Милана Грола, као и многих савремених театролога, историчара и позоришних уметника. Такође, целокупна представљена грађа била је од изузетног значаја за истраживање, која се чува у збиркама Музеја позоришне уметности Србије у Београду.

Зорка (Коларовићева-Теодосијевић) Тодосићка (1. IV 1864, Нови Сад – 28. XII 1936, Београд), преко две деценије чланица Народног позоришта у Београду, доминирала је овом сценом као једна од најбољих драмских и оперетских глумица. Нарочито се истицала као субрета у оперетама и у певачким улогама у комадима из народног живота, да би се у зрелијим годинама доказала у комедији и драми. Она заузима посебно место у галерији наших најзначајнијих уметница – велика трагеткиња и првокласна

оперетска певачица, која је носила главне оперетске улоге и кроз њих популаризовала оперету у Србији.

Зорка Тодосић потиче из познате позоришне династије Поповића, коју чини око петнаест глумачких имена. Већина ових имена најдуже се задржала у Српском народном позоришту у Новом Саду, али је добро била заступљена и у Народном позоришту у Београду и у Хрватском народном казалишту у Загребу[1].

Зорка Тодосић родила се 1. априла 1864. године у Новом Саду, где су јој се родитељи глумци коначно скрасили, након честог чергарења по Србији и Хрватској. Још као девојчица, 1868. године, преселила се у Београд, где су се родитељи брижљиво старали за њено образовање и васпитање. После основне школе, пошто се о женској гимназији тада није могло сањати, она пролази кроз тада чувени *Церманкин завод*[2] у Београду, у коме је научила одлично немачки, прилично француски и клавир – колико се то онда сматрало за довољно, односно да свира валцере, игре и сентименталне песме, оперете и да прати себе при певању. Зорка Тодосић је за оно време представљала веома образовану даму.

Први учитељи Зорке Тодосићке били су Даворин Јенко[3] и Тоша Јовановић. "Све што знам" каже она "научила сам од Јенка. Јенку хвала!"[4]. Он јој је музички васпитао, а песме у *Роберту Ђаволу* ради ње је компоновао. Прве поуке о позоришној уметности, дао јој је Тоша Јовановић.

Одрастајући у театарском окружењу, Зорка се још као дете појављивала на позорници и страсно заљубила у позориште. Своје прве глумачке кораке чини 1868. године у комаду *Сан Краљевића Марка*, када јој је било тек четири године. Она је једина међу осталим вршњацима оглашавана на плакатима поред дечијих улога. Играла је Сина Виљема Тела у истоименој Шилеровој[5] драми, затим Анђелију, девојче од 8 година у *Владимиру и Косари* Лазара Лазаревића[6], затим Ивана, Ђурашковог синчића у *Јелисавети* Ђуре Јакшића[7]. За свој рад је плаћена један дукат цесарски[8].

Након завршене Више женске школе, Зорка је пуне две године играла као волонтер у Народном позоришту у Београду. Као тринаестогодишњакиња, статирала је у улози девојчице у Сиглигетијевом[9] комаду *Циганин*, коју јој је дао Даворин Јенко због доброг певања. Да би затим 1877. године, под управом Милорада Шапчанина[10] била ангажована са платом од четири дуката, тада добија и прву професионалну улогу и наступа у представи *Пркос*, у улози Јеле. На питање како је одиграла своју прву улогу, Зорка се сећа: "судећи по одзиву публике изгледа да сам је добро одиграла. А може бити", додала је г-ђа Тодосићка, кроз осмех, "да се публика одазвала што сам онда још била дете".

Већ у шеснаестој години, у београдском Народном позоришту она игра сентименталне улоге у комадима *Шумска ружа*, *Марија кћи пуковније* и *Мезимче*. Убрзо, из ликова сентименталних девојчурака улази у девојачке улоге када почиње да заводи шири круг обожавалаца креирањем улога љубавница. Привлачна изгледа, веома живог темперамента, лепог гласа и интелигентна, развијала се веома брзо.

Лепушкаста, изразито прћаста носа и црних, необично живих очију, веома живахног темпаремента, Зорка врло брзо постаје љубимица ондашњег Београда. Многи млади и богати Београђани опседали су је, желећи да је одвоје од позоришта и њоме се ожене, када родитељи изненада одлучују да је удају у седамнаестој години. Удаје се за имућног Земунског благајника штедионице Милана Теодосијевића, 21. септембра 1880. године у Београду. Како је био велики љубитељ позоришта, штедионица у којој је радио била је значајан донатор *Земунског добротворног позоришног друштва* и других

[1] Лука Дотлић. "17 чланова славне глумачке династије", *Позориште* бр. 6 (1971) :13.

[2] *Виши женски завод* у Београду.

[3] Даворин Јенко (1835-1914), познати словеначки и српски композитор и диригент.

[4] Ignotus, "Зорка Тодосићка", Београдске новине, 1908.

[5] Фридрих Шилер (1759-1805), један од најзначајнијих немачких писаца.

[6] Лазар Лазаревић (1805-1846), писац, педагог, преводилац.

[7] Ђура Јакшић (1832-1878), писац и сликар.

[8] Синиша Јанић. "Организовање Народног позоришта у Београду 1868. године", Годишњак града Београда књ. XVIII (1971) : 247.

[9] Сиглигети Еде (1814-1878), мађарски писац.

[10] Милорад Поповић Шапчанин (1842-1895), књижевник, управник Народног позоришта у Београду 1877. и од 1880. до 1893. године.



културних институција. Његов "меценат" био је веома драгоцен и добродошао[11].

Полет уметничког стваралаштва и ведрине, прекида њена удаја за удовца Теодосијевића, који се убрзо разболео. Зорка привремено напушта сцену Народног позоришта и посвећује се лечењу неизлечивог табетичара. С њим тако болесним провела је у браку шест тешких година (од 1880. до 1886. године), из ког јој је остала само кћи Љубица[12].

Судбина није дозволила да Народно позориште изгуби њен драгоцени таленат. Након мужевљеве смрти, 1886. године, Тодосићка се враћа на сцену и постаје редован члан београдског Народног позоришта[13]. У мају исте године, наступа на позорницу у улози бесне пустоловке Илке Етвеш у *Рат у миру*, али је на позоришним листама нема редовно[14]. Од 1887. године њено име појављује се све чешће али са грешком. Наиме, њено удато презиме од самог почетка потписано је неисправно на позоришним плакатима – потписана као Тодосићка уместо Теодосијевићка. Позивница за венчање тада Зорке Коларовић и Милана Теодосијевића која се чува у збирци Музеја позоришне уметности Србије, сведочи о тачном презимену њеног мужа које ће њихова ћерка наследити и задржати. Не постоји писани документ који сведочи о томе да ли је Зорка наменски променила своје презиме или је пак први пут случајно потписана као Тодосићка, након чега се грешка изнова понавља, када коначно Тодосић постаје њено усвојено презиме.

Тодосићка је у првој етапи свога уметничког стварања тумачила многе певачке улоге у комадима с певањем, у водвиљима и оперетама "гласом који није био велики обимом, али блиставо звучан, тонски изражајно богат, топао и заносан, пленећи неодољиво и својом игром пуном глумачких појединости, изненађења, инвентивним, уз то динамичним, разноврсним и увек заводљивим женственим љупкостима и глумским виртуозностима".[15]

У водвиљу, оперети и народном комаду с певањем, женске улоге креиране су у тону мазних шипарица, стидљивих наивки, уображених кађиперки, враголастих субрета, пакосних сплеткашица или горопадних то-

[11] Милован Здравковић, *Позоришни живот Земуна у XIX веку* (Земун : Фестивал монодраме и пантомиме, 1979), 171.

[12] Љубица Теодосијевић, удата Спиридоновић, рођена је 1881. године у Земуну. Како би се што боље припремила за глумачки позив, образовала се прво у Београду, а потом у Бечу. Први пут на сцену ступила је 24. XI 1901. године у улози поштарке Кристе у оперети *Птичар*, у којој се њена мајка прославила. *Београдска штампа* дочекала је са искреним одушевљењем. Током 1903. и 1904. године играла је у нишком Синђелићу с великим успехом.

[13] Поменик о тридесетогодишњици Краљевског српског народног позоришта 1869-1899 (Београд : Државна штампарија Краљевине Србије, 1899), 26.

[14] Милан Грол, "Зорка Тодосићка", *Српски књижевни гласник* бр. 18 (1937): 54.

[15] Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба* (Београд: МПУС, 1979), 251.

рокуша. Кроз та тешка искушења у старом репертоару прошле су две субрете београдског позоришта – Марија Цветић[16] и Зорка Тодосићка. Године 1894. Цветићка се повлачи у пензију, када је Зорка замењује у главним улогама. Са Рајом Павловићем[17] и Добрицом Милутиновићем[18] она је била једна од првих солисткиња у позоришном хору.

Према схваћеном карактеру *улога с певањем*, Зорки Тодосићки је додељена и прва Коштана. Међутим, прво извођење *Коштане*[19] пратио је неуспех који се огледао кроз слабу посећеност представе, лоше критике и незадовољство самог писца.

Затим, она је на својим плећима понела цео водвиљски и оперетски репертоар: Тата-Тото, Мамзел Нитуш, Христу поштарку у *Птичару*, Маскоту, Лепу Јелену, Мимозу у *Гејши*, Аделу у *Слепом мишу* и многе друге.

С нарочитом вољом играла је у: *Покојни Тупинел*, *Деми-Монд*, *Доктор Окс*, *Федора*, *Досадан свет*, *Ни око шта*, *Чергашки живот*, *Заза*, *Загонетка*, *Разведимо се*, *Жорж Данден*, *Чича Самуило* и многи други. Све Молијерове субрете биле су у рукама Тодосићке: Дорина у *Тартифу*, Тоанета у *Убраженом болеснику*, Мартина у *Силом лекар*.

Истовремено, Тодосићка гради занимљиве улоге у озбиљној драми и друштвеној комедији, а посебно се издваја у следећим улогама: Крчмарица у представи *Код белог коња*, Сардуова[20] Мадам Сан-Жен, Сипријена



у *Разведимо се*, Адела у Куртелиновом[21] *Бубурошу*, затим улога Атенаиде у *Ливничару*, Госпођа од Сантиса у *Полусвету*, Мизета у *Чергашком животу*.

Од позоришне сезоне 1904/1905. године, Тодосићка се враћа комедији у улози седих госпи, "увлачи у рите реалистичке социјалне драме, да као покајница шибом прочисти и хуманизује свој уметнички израз".[22] У том периоду Зорка остаје на висини задатка, у улогама које су биле блиске њеној природи и већ изграђеној техници, као што су улоге у Бертоновој[23] *Зази* и Хауптмановом[24] *Кирицији Хеншлу*, Голдонијевој[25] крчмарици *Мирандолини*.

[16] Марија Цветић (1846-1938), глумица, оперска певачица. Наступала је прво у оперетама, водвиљима и комадима с певањем да би се касније афирмисала у драмском репертоару.

[17] Радован Раја Павловић (1861-1933), редитељ, глумац, оперетски певач. Један од најбољих певача у комадима с певањем, оперетама, па и првим операма.

[18] Добривоје Милутиновић (1880-1965), ангажован у београдском Народном позоришту од 1898. године које није напустио током читавог живота.

[19] Први пут изведена је на сцени Народног позоришта у Београду 22. јуна 1900. у режији Чича Илије Станојевића, који је истовремено играо Митку. Коштану је играла Зорка, а музички аранжман је урадио Фрањо Покорни. У новој позоришној сезони *Коштана* није стављена на репертоар, али у наредној јесте, са првим извођењем 20. октобра 1901. године. Режија је поверена Светиславу Динуловићу, док су Чича Илија и Зорка Тодосић задржали своје улоге.

[20] Викторијен Сарду (1831-1908), француски драмски писац.

[21] Жорж Куртелин (1858-1929), француски писац.

[22] Милан Грол, Из позоришта предратне Србије (Београд : Српска књижевна задруга, 1952), 132.

[23] Пјер Бертон, француски писац.

[24] Герхарт Хауптман (1862-1946), немачки писац.

[25] Карло Голдони (1707-1793), италијански писац.

Од 1908. године па до пензионисања Зорка је остала као огроман споменик београдском Народном позоришту. Започела је ангажман са 150 динара месечне плате док су у исто време Милка Гргурова и Тоша Јовановић имали 300 динара, а Нигринова 208 динара. Почетком новог века и Зорка је плаћена као врхунска глумица.

Пред сам крај каријере, Зорка Тодосић пружила је свој допринос оснивању Народног позоришта у Скопљу[26] где је понудила своја најбоља остварења. Била је део глумачког ансамбла, који су већином чинили чланови београдског Народног позоришта, као и чланови путујућих дружина и дебитанти. Успешне певачке улоге у комадима с певањем, водвиљима и оперетама, делимично је показала и у Скопљу, у представама *Господин Алфонс*, *Миш*, *Пркос* и у својој незаборавној креацији *Зле жене*, Јована Стерије Поповића[27].

[26] Народно позориште у Скопљу основано је 1913. године, на чијем је челу био Бранислав Нушић.

[27] Зоран Т. Јовановић, Народно позориште Краљ Александар I Скопље (Матица Српска : Нови Сад, 2005), 67.

Захваљујући природној, спонтаној и неконвенционалној игри, она се уздигла на виши уметнички степен у драмским салонским и у карактерно-комичним улогама. У периоду када се највише уздизала и трудила да изведе свој уметнички преображај и да у друштвеној комедији заузме место које је имала у водвиљу и оперети, тешка душевна болест је све више одвајала од позоришта.

Пред почетак Првог светског рата, последњи пут појавила се на сцени као удовица Софија у Нушићевом *Обичном човеку*, а затим 1915. године у Скопљу, где се налазила комбинована трупа скопског, београдског и новосадског позоришта, играла је последњи пут у животу. Након завршетка Првог светског рата, враћа се у Београд где је с тешком горчином, у време кад је могла највише да пружи, похарана болешћу пензионисана 1919. године.

Необично је да све до сада Музеј позоришне уметности Србије није посветио ниједну изложбу нити публикацију овој уметници и надамо се да јој на овај начин указујемо заслужено поштовање.

Александар Пејчић

ИГРА У КОЛУ ИСТОРИЈЕ

Бошко Сувајџић:
Перитеорион,
Удружење драмских
писаца Србије,
Београд, 2015,
стр. 199



Удружење драмских писаца Србије изнова потврђује своју мисију у српској култури, овог пута објављујући изабране драме проф. др Бошка Сувајџића, данас ретко свестрано ангажованог интелектуалца (у најкраћем: редовни професор Филолошког факултета, песник, драмски писац, председник Међународног комитета слависта, председник управног одбора Вукове задужбине). У књизи *Перитеорион* поред насловне, објављене су и драме: *Вишњић*, *Иларион* и *Голубачка мушица*. Реч је о делима која су периодично штампана у гласовитој едицији Савремена српска драма Удружења драмских писаца Србије (бр. 14, 34, 41, 42). У оквиру програма *Корак ка позоришту* изведене су у позоришту *Модерна гаража* драме: *Вишњић* (2004), *Иларион* (2008) и *Перитеорион* (2011). Публика која је имала прилику да слуша јавна читања у интерпретацији глумаца (претежно Народног позоришта) могла се уверити у њихов несумњив сценски потенцијал, нарочито у поетску заводљивост језика ликова. О првим издањима већ су у своје време афирмативан суд изнели истакнути театролози (Рашко В. Јовановић, Радомир Путник), којима се придружио и књижевни историчар Миодраг Матицки (*Драма*, бр. 45, 2016). Овај избор у квантитативном погледу нуди читаоцима незнатно измењене редакције, али у квалитативном, сведочи о знатном драматуршком и поетичком помаку.

Предговор (*Разбијено огледало или Вечно враћање истог*) реномираног драмског писца Миладина Шеварлића аналитички проницљиво и информативно прегледно уводи у садржај и поетику Сувајџићевих драма, позивајући на озбиљна читања и тумачења, пре свега позоришних практичара.

Тематско извориште свих драма је у српској историји прожетој усменом књижевношћу (епска песма, легенда, предања). Сувајџић на нивоу драмске приче, нарочито радње, успева да представи то преплитање чињеница и њихову усмену интерпретацију, градећи ситуације изразитог драмског набоја. Почев од насловне драме нас-

тале на основној нити радње народне песме *Женидба краља Вукашина* (Видосава, жена војводе Момчила, бранитеља и господара града Перитеориона, издаје мужа краљу Вукашину и оставља га пред капијама да умре), преко драме *Вишњић* (повезивање устаничког периода са имагинарним „савременим" тренутком преко фигуре слепог гуслара Филипа Вишњића), све до *Илариона* који актуализује критичку ревалоризацију националне историје под дискретном контролом служби Аустроугарске монархије и *Голубачке мушице* која тематизује свеприсутну тежњу савремених моћника за поседовањем разорног оружја. Жанровска флексибилност историјске драме омогућила је Сувајџићу да у поетској визији суспрегне чињенице, обликујући самосвојно драмске светове.

У драматуршком и поетичком погледу заједнички именитељ побројаних драма јесте игра. Семантички потенцијал игре остварује се на плану драматургије, концепције ликова, мотивације, нарочито радње. *Илларион* разликује три временска плана (споредни, љубавни однос Илариона и глумице Јулије Кенинг; главни, сукоб са Пантом Срећковићем и проблем устоличења Илариона у чин епископа, и имагинарни временски план са исследником после Руварчеве смрти, чиме се уоквирује телеогенетичка радња) где се игром обликују односи (завођење, љубавна веза Илариона и глумице Јулије), усмерава ситуационо-сценски низ (одбијање, па прихватање епископског звања, потом под утицајем Аустријске службе одустајање од унапређења) и ретроспективно преусмерава читање (саслушање Илариона у првој и последњој сцени). У *Перитеориону* игра регулише ситуациони развој (маска односа ликова) и заверу против војводе Момчила (притворност у породичном кругу, политичке сплетке, савез са Турчином). Радња *Вишњића* одвија се на позадини коцкарске игре Карађорђа и Милоша на небу, којој се прикључује Косовка девојка у симболичком кључу расподеле карата и тока партије (историје) са динамичким преокретима. С друге стране, *Голубачка мушица*, поред митолошких наслага и легенде о Светом Ђорђу, користи облике народних игара, нарочито поигравање сељака (Боле и Драганче), најпре официрима Хитлерове Немачке, потом српским и америчким агентима током 1999. године за преусмеравање радње, онемогућавање потраге за скривеним оружјем.

Верзирани читалац ће лако запазити богато читалачко искуство Б. Сувајџића од Шекспирове драматургије (нарочито у *Перитеориону*), позоришта Алфреда Жарија (*Вишњић*), драме апсурда (*Голубачка мушица*) и владајуће тзв. фрагментарне драматургије (*Илларион*). Међутим, Сувајџић успешно синтетизује и два, може се рећи, општа типа драматургије: *збивања* и *стања* (репрезентативне су, рецимо, Чеховљеве драме). У том смислу и кад у појединим ситуацијама превлада епизација, односно ситуација причања, не изостаје унутрашња динамика; радња има свој ток, откривајући комплексност карактера испољеног у ситуацији стања (недоумице, упитаност пред догађајем, неминовности одлуке). И што посебно треба истаћи, комбинујући више временских планова, успева да из драмске приче, као грађе, изабере кључне догађаје за сценски, ситуациони развој.

Тематско усредсређење на српску историју пред Сувајџића је поставило значајна питања: Како данас писати историјску драму, односно на који начин драматуршки (а ту се подразумева и лексичко питање) приступити обради сложене грађе какву нам пружа српска историја, али и предања, легенде, народна поезија? Није ретко да драматичари настоје да документарно реалистички пренесу, односно актуелизују историјски амбијент на нивоу лексике, синтаксе, као и да театрализују морални карактеролошки негатив историјских личности; што, кад је реч о филмском и телевизијском сценарију има своју поетичку оправданост. Сувајџић је избегао ту замку документарности и понудио једну поетску визију историјског света где су стварне личности подређене фикционализацији као „бића од папира". Сувајџићеви ликови одражавају своју карактеролошку рељефност, заокружени, уједно упућују на стварни, историјски предложак са свим асоцијативним залихама знања и у служби су јединствене радње, довољно удаљени од историјских чињеница. Сувајџић не претендује да открива запретане истине, да намеће метафоричност догађаја из прошлости (та метафоричност се неминовно уткива у поетску визију свих ових драма), већ успева да понуди самосвојна виђења извесних усуда, општељудских стремљења: заблуде, страсти, похлепе, жеља за

моћи, слабости, искушења. Поигравајући се речником ликова (комбинација савремене и архаичне лексике, фразеологије), симболички повезује различита времена (историјско и читалачко, савремено), чиме уједно чини зачудним (како би рекли руски формалисти) и данашње време, имплицитно измештајући перспективу савременог тренутка који ће такође постати предмет историјске оцене (алузије на отворено друштво, Европску унију, либералну економију, демократију, владајући прагматизам и сл). Што се тиче концептуализације карактера и ту Бошко Сувајџић у једној ситуацији успева да повеже на ироничан начин оновременски (средњовековни) систем мишљења, опхођења, са савременим.

Рајко Кефалија: Спас отаџбине?! Какве глупости! Зар постоје ствари које су вредније од профита? Опасуљи се, кукавче сињи, погледај мало какав ти је квалитет живота. Које пасмине ти је коњ, да ли су ти усеви плодни, женица дебела, дечица добро подгојена?

(*Перитеорион*, II, 3)

Оправдана је намера Сувајџића, као и свих писаца, кад посегну за историјском грађом, да проговори и о савременом тренутку, да укаже на извесне константе (вечно враћање истог, како истиче Шеварлић) на људској (српској) позорници. Избори између прагматизма и идеала, личних и општих интереса, привржености, оданости и превртљивости, издајства, ту су да нам покажу/прикажу драматичност (не)могућности избора и нарочито људског сучељавања са слабошћу, страховима, недоумицама. Међутим, Сувајџићеве драме, нарочито *Вишњић*, отварају једно и актуелно и болно питање о традицији, егзистенцијално-духовној утемељености у српској култури, нацији. Најмање је безазлено питање које опрезно поставља у драми *Иларион* о српској митоманији, опседнутости историјом редовно тумаченој из перспективе народне легенде, предања такође и недовољно истраженом. Није ту само реч о Илариону Руварцу једном од зачетника модерне српске историографије, ослобођене роматичарског приступа, колико о томе да познавање сопствене историје, културе, духовности јесте предуслов здравог развоја народа, и темељ државности. Управо одрицање од свог етницитета, утапања у *другост* (да се послужим терминима теоретичара имаголошких студија) пут је који води до растројености, егзистенцијалне и духовне ижлебљености савременог (српског) човека у постојећем координатном систему преовлађујућег (наметнутог) мишљења. Упечатљив је зато дијалог Карађорђа и књаза Милоша на небу током коцкарске партије, где Сувајџић користи камелеонску политичку гипкост Коџа Милоша и тврдокорну непопустљивост и учауреност вожда Карађорђа као парадигми драматичних (и трагичких) судара крајности у нововековној српској историји.

Књаз Милош (*Уврећено.*): Ти стварно не умеш да се понашаш цивилизовано. За толерантан дијалог међу неистомишљеницима и демократско уважавање саговорника ваљда никада ниси ни чуо?

Карађорђе: Којекуде! Ко ми то говори о уважавању саговорника?! Да ли је то исти онај књаз Милош који је без милости уклањао своје политичке противнике, а на миндерлуку се клањао пашама и беговима?!

(*Вишњић*, I, 2)

Иако се често у ужим круговима српских интелектуалаца и драматичара истиче да српска драмска књижевност не оскудева у савременим, актуелним, надасве добрим драмским текстовима, мора се то и овом приликом поновити и нагласити. Сувајџићеве драме читаоце сигурно неће оставити равнодушним и открије им једног писца чија би поједина дела сигурно волели да виде и на позорници. У том смислу лако је се сложити са констатацијом Миладина Шеварлића: „Да живимо у каквој пристојнијој култури, која би имала везе са континуитетом српске духовности, српске духовне историје и била чинилац освешћеног националног идентитета - ову Сувајџићеву драму (*Иларион*, а то се може рећи, на пример, и за *Перитеорион*, прим. А.П.) гледали бисмо на великој сцени Народног позоришта (...)"

Марко Недић

ТЕАТРОЛОШКИ ОГЛЕДИ, СТУДИЈЕ И КРИТИКЕ РАДОМИРА ПУТНИКА

Радомир Путник: *Препознавање позоришта*, Фестивал монодраме и пантомиме, Земун, 2016.



Аутор *Препознавања позоришта*, позоришни критичар и театролог Радомир Путник, сваку своју књигу писао је с љубављу и разумевањем. Он је од оних критичара који углавном немају негативних критика, јер негативан приступ појавама у принципу није у његовој природи. Да би о нечему писао, он најпре жели да то разуме и заволи, па да тек потом даје свој суд. То такође значи да он претходно, пре него што започне писање, изврши неопходну позитивну селекцију књига које ће тумачити и посветити им озбиљну критичку пажњу. Тако је учинио и у својој најновијој књизи театролошких огледа и критика.

Препознавање позоришта веома је добро компонована књига. Састављена је од пет целина. Прва је посвећена драмским писцима, друга драматуршким темама и глумачким остварењима, трећа монодрами као важном и све присутнијем позоришном жанру код нас, четврта телевизијској драми, пета театролошким књигама Радослава Лазића. На крају је и Путникова реч у радио емисији „Говори да бих те видео", односно „Аутобиографија уживо", дата новинару Драгославу Симићу, у којој је нагласио неке своје поетичке и критичке ставове о нашој драмској књижевности и најзначајнијим драмским писцима, посебно о Стерији и Нушићу.

У *Препознавању позоришта* Путник је очигледно ишао према значају које поједине теме имају у његовом доживљају позоришта и драмске књижевности. Прва целина, с насловом „Драмски писци", даје синтетичне критичке осврте о неколико крупних појава у развоју модерне драме и позоришта – о Бертолту Брехту, Семјуелу Бекету, Бернарду Шоу и Алфреду Жарију, који су револуционисали светску драму и позориште, као и о двојици наших драмских писаца – Александру Поповићу и Радославу Златану Дорићу, који су такође, сваки на свој начин, утицали на развој српске драмске књижевности и на динамичан живот позоришних представа.

За Брехта, „позоришног превратника", Путник каже да је писац и позоришни теоретичар који је желео да промени не само позориште него и „онтолошки статус света". Да би то постигао, он је мењао и саму институцију дотадашњег схватања позоришта. Оно, како је сматрао, мора да постане отворено, дијалектичко, епско, са глумцем који и себи и гледаоцима тумачи драмски лик а не поистовећује се са њим, али и са „делат-

ним гледаоцем", који не подлеже сценској илузији већ активно и критички доживљава драмски текст и његову сценску пројекцију. У тексту о Бернарду Шоу Путник се највише задржава на његовој студији *Суштина ибзенизма* и на његовом принципу расправе као главног дела драме, у којој Шо као писац, попут Брехта, разбија илузију драме и уводи у представу активног гледаоца који размишља о ставовима у расправи у оквиру целине драме и на тај начин се и сам мења.

Пишући кратак и синтетичан оглед о Бекету, Путник истиче 1906. годину као годину у којој је један писац умро – Ибзен, који је преусмерио ток европске драме, а други је рођен – Бекет, који је још радикалнији и који је преокренуо пут европске и светске драме. Творац антидраме, авангардне драме, драме апсурда или трагичне фарсе као најпогоднијег израза за Бекетову врсту драме, како између осталих бележи и Путник, на различите начине је доживљаван у различитим културама и политичким системима. Код нас је његов *Годо* најпре забрањен, али је убрзо, као знак политичког отопљавања, ипак дозвољен, док је у Пољској дочекан као метафора комунизма који никад неће доћи. Да би омогућио таква и шира књижевна значења, Бекет је успоставио неколико семантичких равни у *Годоу*, од реалистичке и метафизичке до алегоријске, да би у следећем драмском тексту, у *Крају игре*, до крајњег апсурда довео положај човека у данашњем свету поремећених и испражњених хуманистичких, али и дотадашњих театарских вредности. Поменутим писцима Путник с разлогом додаје и Алфреда Жарија као претечу авангарде у драми. Његов *Краљ Иби* је 1896. био „напад на све важеће конвенције драме као књижевног рода и на позориште као њеног представљачког облика". Жари је први међу драмским писцима оспорио реалистичко позориште сматрајући да је апсурд основа човековог постојања и друштвеног понашања, што је и показао у том драмском тексту. У есеју о Жарију веома је важна ауторова опсервација да је и у нашим приликама, на основу опште рецепције *Краља Ибија*, а највише захваљујући инвентивној глуми Зорана Радмиловића, као и рецепцији других драма европске и светске авангарде, текао „сасвим природан" „процес преображавања авангарде у класику".

Међу нашим драмским писцима друге половине 20. века за Путника је Александар Поповић најинспиративнији, јер је „писац за сва времена". Он је већ у своју мало познату прву књигу, у криминалистички роман *Убиство у троуглу*, равноправно укључио и трагички и комички елеменат, што је постала једна од кључни поетичких одлика и његових драмских текстова, који су, са више од педесет наслова, „произвели преврат и препород у српској драми". По мишљењу Радомира Путника, Поповићеве драме, с ликовима узетим са периферије, које води тзв. „аморални витализам", односно борба за голи живот, не трпе нормативизацију „јер су противуречне као и сам живот" и начињене „у оксиморонима којима нема краја ни конца". У дужем огледу о редитељу и драмском писцу Златану Дорићу, који је писан с посебном емотивношћу, Путник истиче значај његових „онеспокојавајућих", „песимистичких комедија" за нашу драмску литературу и позоришни живот и продуктивну везу са Стеријином драмском поетиком. У великом броју Дорићевих драмских текстова Путник је као најзначајније видео његове комедије, чија се садржина одвија од почетка 19. века па до распада Југославије деведесетих година, и у којима је критичка и просветитељска нота доминантна садржинска и интонативна вредност његове драмске и комедиографске визије стварности.

У другој целини књиге, у „Драматуршким темама", аутор најпре наглашава значај позоришне критике, чији је примарни задатак да „тумачи и вреднује позоришну представу или појаву", и каже да позоришни критичар представу доживљава емоционално, док се рационално дистанцира од ње. У истој целини Путник такође говори веома емотивно, аргументовано и сажето о глумачким и редитељским остварењима – о Роберту Чулију, чије се представе, као и сам људски и друштвени живот, „крећу од трагедије до гротеске и натраг", о „глумцу вулканске снаге" Миливоју Живановићу, једном од „последњих бардова српског глумишта", о Бранку Плеши, који „руши каноне" и сам постајући канон, затим о Инокентију Смоктуновском, који „не игра човека колико идеју човека, не игра хероја колико идеју хероја", Петру Краљу, који је припадао „групи глумаца мислилаца", прваку вршачког позоришта „Стерија" Томиславу Пејчићу, на крају и о Ивану Јагодићу, глумцу топлог, сонорног гласа и драгој личности свима који су га познавали и

слушали његова казивања поезије. У том одељку је и текст о Миленку Мисаиловићу, „позоришном мислиоцу", театрологу изузетног стваралачког, теоријског и практичног распона, који је писао о теорији драматургије (у двема обимним књигама), о комедиографији, Нушићевој посебно, о историји драме, о естетици филма и о многим темама позоришта, драме и књижевности, а аутор је и једног романа. Мисаиловићев посебан допринос је у томе што је, како сматра Путник, у драмску и позоришну теорију увео појам „комичке кривице".

На крају тог дела књиге је и критички преглед посвећен Данима комедије у Јагодини, где аутор, између осталог, запажа да је „жанр комедије неопходан, незаобилазан и лековит у моралу једног народа". „Ако трагедија почива на великим апстрактним темама и питањима која из њих произилазе, комедија у новој ери проистиче из огрешења о десет Божјих заповести – при чему њих не доводи у питање, већ их, напротив, узноси као узоре које треба следити", закључује Путник говорећи о неким општијим темама уметности комедије.

Посебан одељак *Препознавања позоришта* представља студија посвећена монодрами као књижевном, позоришном и телевизијском жанру. Сами наслови засебних целина тог текста: „Монодрама: исповест или драма", „Смисао монодраме", „Мултимедијалност монодраме", „Монодрама = симултанка", „Дијалог подељене личности", довољно говоре о темама и појмовима које аутор ове књиге у улози теоретичара монодраме разматра у тој студији. Он полази од формалног јединства монодраме, које се неминовно разлаже у току трајања представе, односно полази од прикривене унутрашње мозаичке структуре монодраме, од два гласа у њој као услову њеног драмског набоја, од подељене личности која ствара унутрашњи дијалог, која игра сама са собом белим и црним фигурама и тако омогућава развој драмске тензије. Путникова студија представља значајан теоријски приступ разумевању монодраме у нашем театролошком простору.

Сличан домет имају и његова разматрања у одељку посвећеном телевизијској драми. Путник веома прегледно и јасно говори о њеном настанку и генези у свету и код нас, о технолошким иновацијама у телевизијској продукцији која се односи и на драму, а посебно о жанровима ТВ драме на нашој телевизији. Ти жанрови су оригинална ТВ драма, комедија, документарна драма, адаптација познатих дела у ТВ драму, затим драматизација (која није исто што и адаптација), ту је и експериментална драма, играни филм на телевизији, монодрама и драмски циклуси. О сваком од тих телевизијских драмских жанрова Путник даје примере из наше телевизијске продукције и тиме потврђује своје синтетично дате опсервације о природи телевизијских драмских текстова и о развоју тог жанра у нашем културном простору. Наглашавајући да су на Београдској телевизији врло успешно изведене драматизације познатих дела наших класика и савременика – Исидоре Секулић, Симе Матавуља, Вељка Петровића, Милутина Ускоковића, Стевана Сремца, Оскара Давича, Арсена Диклића, Драгослава Михаиловића, Јована Радуловића, Слободана Стојановића и многих других писаца, да су на њој неговане и експерименталне драме, и монодраме, и драмски циклуси, и други жанрови, Путник даје и кратку критичку опсервацију о нужном утицају који је и телевизијска драма претрпела деведесетих година због утицаја политичких догађаја на укупни друштвени живот, па тиме и на њу.

У последњем одељку *Препознавања позоришта*, под насловом „О театролошким књигама", Радомир Путник пише о истраживачким темама театролога Радослава Лазића, који је објавио преко педесет ауторских и приређивачких књига о драмској и позоришној уметности, што је огроман театролошки опус не само за наше културне прилике. Већ из самог распона Лазићевих театролошких интересовања и тема може се закључити колико је овај театролог својим књигама и активним педагошким радом утицао на развој театролошке свести у различитим облицима њеног постојања, од режије (*Култура режије*, *Драмска режија*, *Трактат о режији, Феномен режије, Естетика ТВ режије, Дијалог о режији* и друге књиге), преко глуме, луткарског позоришта, сценографских тема, јапанске *но* драме до Нушићевог театра комике. Лазићева истраживања театарских феномена илустрована су ставовима не само познатих светских познавалаца позоришне уметности, редитеља и теоретичара драме и позоришта (теоретичара Аристотела, Дидроа, Гетеа, Хегела, Шопенхауера, Сартра,

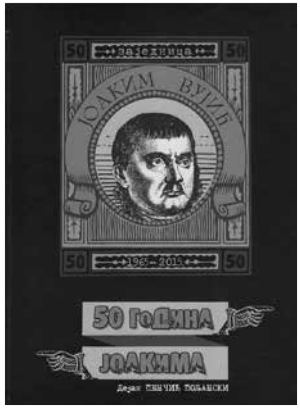
Камија, редитеља Станиславског, Немирович-Данченка, Мејерхољда, Артоа, Брехта, Пискатора, Крејга, Вилара, Кота, Бергмана, Брука, Гротовског), него и значајних редитељских стваралаца некадашње заједничке државе (Мате Милошевића, Хуга Клајна, Бојана Ступице, Димитрија Ђурковића, Мирослава Беловића, Георгија Пара, Душана Јовановића, Слободана Унковског, Љубише Ристића, Владимира Милчина, Јована Путника, Боре Драшковића, Дејана Мијача, Егона Савина и других), као и изразитих глумачких имена наше позоришне сцене (Бранка Плеше, Љубе Тадића, Мије Алексића, Петре Прличка, Милоша Жутића). Комбинујући у својим књигама њихове оригиналне текстове, ставове и изјаве и своје погледе на позориште, Радослав Лазић је, закључује Радомир Путник у краћим и дужим приказима његових књига, исписао читаву филозофију режије и позоришта нашег доба.

Својим садржајем, богатством тема, распоредом текстова, готово енциклопедијском тачношћу исказа, опсервација и судова, такође и синтетичношћу, једноставношћу и сликовитошћу израза и другим особинама комуникативног критичког текста, Путникова књига *Препознавање позоришта* сигурно представља значајан допринос препознавању нашег данашњег и некадашњег театарског простора и праксе.

Радомир Путник

ПОДАЦИ О ФЕСТИВАЛУ „ЈОАКИМ ВУЈИЋ”

Дејан Пенчић Пољански:
50 година Јоакима
Заједница професионалних позоришта Србије, Крушевац, 2015.



Позоришни критичар и театролог Дејан Пенчић Пољански начинио је књигу у којој је представио све податке који се односе на Сусрете професионалних позоришта Србије „Јоаким Вујић“ за пола века постојања овог фестивала.

Позоришни фестивал „Јоаким Вујић“ настао је 1965. године из жеље и потребе професионалних позоришта Србије – без театара из Београда и Војводине - да на годишњој смотри представе своја најбоља остварења, да се у такмичарској конкуренцији покажу уметнички домети сваког позоришта, упореде и вреднују појединачни глумачки, сценографски и костимографски резултати и да шира културна јавност у нашој републици стекне увид у онај бољи део позоришне делатности. Начин организовања фестивала омогућавао је да се сваке године смотра одржи у другом граду, чиме је обогаћивана позоришна понуда разноврсним репертоаром. До пре десетак година на фестивалу су учествовала сва професионална позоришта, да би се од 2004. године увела селекција и тим поступком, по замисли организатора, подигао на виши квалитет ниво репертоара а истовремено смањио обим програма који је, покаткад, трајао и по десетак дана.

Вероватно најприљежнији пратилац фестивала „Јоаким Вујић“ био је приређивач ове књиге, позоришни критичар Дејан Пенчић Пољански, који је на чак 22 фестивала био водитељ округлог стола критике, а 3 пута члан стручног жирија. У театролошкој јавности позната је чињеница да Дејан Пенчић Пољански поседује најпрецизнију театрографију српских позоришта, па је отуда сасвим природно овоме позоришном прегаоцу поверена припрема публикације која је, у ствари, лична карта сусрета професионалних позоришта Србије.

Подаци које је Дејан Пенчић Пољански систематизовао и методолошки прецизно приказао, пружају дубински увид у све сегменте фестивала. На пример, када је реч о представама, аутор је утврдио да је у такмичарској селекцији за 50 година изведено 436 представа, а изван конкуренције још 146. Са највише представа наступило је Народно позориште из Ужица које је приказало 51 поставку и освојило 146 награда, а на другом месту налази се Народно позориште из Ниша са 47 учешћа али са 187 награда.

Фестивали су одржавани у Крагујевцу, Шапцу, Пироту, Зајечару, Нишу, Ужицу, Лесковцу, Крушевцу, Приштини и Лазаревцу.

Дејан Пенчић Пољански потом подробно презентује податке о сваком театру понаособ. Наводи наслове представа, годину извођења, добијене награде у свим категоријама: за представу у целини, драмски текст, режију, сценографију, костиме, музику, сценски покрет, глуму, техничку реализацију, као и посебне награде.

Пажљиви стручни читалац, коме је књига и намењена, наћи ће још низ драгоцених података који заједнички граде потпунију слику о фестивалу. Објављена су имена свих досадашњих чланова жирија, водитеља округлог стола критике као и селектора. Такође, наведени су и наслови представа изван конкуренције као и оних које су приказане у част победника. Најзад, скромним избором фотографија из представа, представљен је сваки театар. Да би се могле одгонетнути шифре, односно бројчани показатељи, на крају књиге је објављено упутство за њихово тумачење, чиме је омогућено једноставније сналажење у обиљу података.

Ову веома корисну књигу која представља ваљан допринос српској театрологији, материјално је подржало Министарство културе и информисања Републике Србије, па се код читаоца јавља недоумица услед одсуства ИСБН броја, као и каталошког броја публикације. Графички уредник Радован Вучковић прегледно је уредио странице са подацима, али је уводним и закључним страницама у плавозеленој боји ликовно „затворио" књигу.

Радомир Путник

СВЕДОЧЕЊЕ О УСПЕХУ

Миладин Шеварлић:
Виски и трубачи
Културно-просветна заједница Београда, 2014.



Књига Миладина Шеварлића *Виски и трубачи* састоји се, у ствари, од одломака дневничких записа које је аутор водио док је обављао дужности управника и уметничког Народног позоришта у Нишу, у периоду од 1992. до 1996. године.

Миладин Шеварлић, драмски писац и одани позоришни стваралац, скоро цео радни век посветио је позоришној уметности, обављајући у неколико театара послове драматурга и уметничког директора. На предлог министра културе у Влади Србије, Миодрага Ђукића, прихвата се обавезе да помогне посусталом Народном позоришту у Нишу, које се годинама налазило на маргини театарског живота Србије, с намером да обнови висок квалитет уметничких домета које је нишки театар поседовао педесетих и шездесетих година XX века.

Шеварлић долази у Ниш у доба потпуног расула у Народном позоришту. Неколико некомпетентних управа довело је рад театра до колапса, финансијске дубиозе, одсуства публике, сталних сукоба унутар ансамбла али и поремећених односа са градском управом, да би рад позоришта био потпуно обустављен услед глумачког штрајка. Прихватајући се незахвалног посла, Миладин Шеварлић је имао на уму мисао да му се сада пружа јединствена прилика да оствари сопствену идеју позоришта. Тај концепт театарске делатности почивао је на поштовању националне драме, савремене и класичне, као и на обезбеђивању сарадње врхунских позоришних стваралаца. Истовремено, Шеварлићева идеја позоришта захтевала је да се сви запослени искрено посвете раду у театру, не посматрајући своје радно место као синекуру или награду за неке изванредничке заслуге. Дневничке белешке Миладина Шеварлића, обилно документоване написима из нишке дневне штампе, прецизно говоре о отпору који је концепцији рада нишког театра али и према новом управнику лично, пружала група смењених радника. Изгубивши статус који су имали, припадници ове групе запослених давали су изјаве локалним медијима у којима су изрекли низ неистина које су се граничиле са будалаштинама, у којима су блатили потезе новога управника. По овим Шеварлићевим опонентима, и нож за хартију који је стајао на управниковом радном столу представљао је оружје којим је њима запрећено. Овај податак сликовито при-

казује стање духа и свести који су владали у нишком позоришту, али не само у театру већ и шире, у руководству града. Реч је, дакле, о школи мишљења која оспорава све потезе, програме и решења које не разуме услед сопственог незнања и некомпетентности.

Миладин Шеварлић исписује странице у којима износи детаље стварања представа које је поставио на сцени Народног позоришта у Нишу током четворогодишњег мандата. Описујући борбу за сваку представу, Миладин Шеварлић описује и широку слику српског друштва које се налази у потпуном безнађу, ограничено аутократском владавином тадашњег режима, затечено појавом агресивних самозванаца у политици и тајкуна у привреди, а угрожено спољашњим притисцима великих сила које су се огледале и кроз санкције наметнуте СР Југославији. И поред свих ограничења, показује Миладин Шеварлић, позоришна уметност може да буде боља од друштва коме припада. Успеси Народног позоришта у Нишу, репертоар овенчан бројним наградама на фестивалима – од Стеријиног позорја, Дана комедије, Сусрета „Јоаким Вујић" до смотри у Младеновцу и Вршцу, показују да је за релативно кратко време могуће унапредити рад позоришта, подићи квалитет представа на врхунски ниво и остварити блиставе тренутке важне за историју овога театра, упркос повременом неразумевању градског руководства, саботажи једног дела запослених, као и хроничној беспарици. Посебно ваља истаћи да је интересни лоби који је контролисао позоришни живот у Београду, с отпором прихватао гостовање нишког театра у Београду, али није могао да га спречи.

Писани с дозом јетког хумора, с нескривеним пропламсајима ауторироније, дневнички записи Миладина Шеварлића сведоче о томе да има смисла борити се за своју визију позоришта.

Душан Иванић

О ПОЗОРИШНОЈ ПЕРИОДИЦИ

Марта Фрајнд:
Огледи о српској позоришној периодици (1871-1941),
Матица српска,
Институт за књижевност и уметност,
Нови Сад - Београд,
2015.



Ауторка рада, др Марта Фрајнд, истакнути изучавалац српске (и европске) драмске баштине, у овим *Огледима* је имала два циља. У уводном дијелу књиге је рјешавала неколика важна питања: (1) дефинисала је и издвојила особености и типологију позоришне штампе; (2) дала је синтетичан поглед на историјски развој и специфичности српске позоришне периодике и (3) одредила се према позоришним часописима као образовном штиву, захватајући на тај начин шире подручје значаја ове периодике у српској култури, односно њеним преображајима од Доситејевог доба до новијих времена. Заснован на конкретној грађи, тај дио рада врло добро повезује дијахроне перспективе (или тачке) са поновљивим и промјенљивим својствима позоришне периодике.

Други дио рада се састоји из студија о најистакнутијим периодичним позоришним публикацијама, почев од *Позоришта* (1871-1908) А. Хаџића, који је дао образац овом типу повремених издања, и *Позоришног листа* (1901-1902) Б. Нушића, до листова који су излазили између два свјетска рата у Београду, Скопљу и у Босни и Херцеговини. Посветила је пажњу и ефемерним позоришним листовима, у брижљивом настојању да дође до ријетких трагова њиховог постојања.

Огледи М. Фрајнд су срећан спој научног и есејистичког излагања о најважнијим питањима и представницима српске позоришне периодике (1871-1941). Описана и анализирана у дијахроној и типолошкој перспективи (уз разраде незаобилазних аспеката, кад је ријеч о периодици, посебно позоришној: сарадници, облици, садржина, финансирање, однос према репертоару); главним позоришним часописима дат је одговарајући простор, уз осврт на корпус ефемерних листова (о којима је понекад тешко рећи ишта више него да су забиљежени у библиографијама). Што је изузетно важно у оцјени научне ваљаности овог рада, ауторка је у непрестаном контакту с досадашњим изучавањима ове области (литература из историје периодике, историје књижевности, културне историје итд.).

Скрупулозна, обазрива у употреби појмова и података, склона класификацијама и уопштавањима, уз то отворена за есејистичко-полемичке актуализације вјечних питања развоја националне културе, Марта Фрајнд је дала изузетно значајан прилог српској културној историји, дјело незаобилазно у проучавању традиције српског позоришног живота и српске периодике уопште.

IN MEMORIAM

МИРА СТУПИЦА (1923-2016)

МИРА САНТИНИ (1947-2016)

ДРАГАН АЛЕКСИЋ (1941-2016)

КАТАРИНА ОБРАДОВИЋ МИЛУТИНОВИЋ (1928-2016)

ДУШАНКА ДУШКА СИФНИОС (1933-2016)

СЛОБОДАН Ж. ЈОВАНОВИЋ (1945-2016)

ДОНКА ШПИЧЕК (1933-2016)

СУЗАНА ШУВАКОВИЋ САВИЋ (1969-2016)



МИРА СТУПИЦА (1923-2016)

Мира Ступица рођена је 17. августа 1923. у Гњилану где су њени родитељи, професори математике, били на служби а затим у Аранђеловцу где је завршила четири разреда гимназије. Од 1937. школовање је наставила у Београду у Трговачкој академији када је 1941. започела глумачку каријеру. Стварала је непрекидно пуних шездест година од 1941-2001. и остварила дугу и значајну позоришну каријеру. У Београду се њен живот завршио 2016.

У свет позоришне уметности Мира Ступица ступила је са осамнаест година, 1941. и на позоришној сцени деловала пуних шест деценија, стварајући обиман, садржајан и значајан глумачки опус. Својим стваралаштвом обухватила је неколике периоде српске и југословенске позоришне уметности, време непосредно пред Други светски рат, време рата и ослобођења земље до времена нашег доба. Највећи део стваралаштва посветила је Београду а затим Србији и Југославији. Деловала је у свим медијима, највише у позоришту а затим на филму, телевизији и радију. У њеном целокупном глумачком опусу налази се преко две стотине улога.

Богатство, разноврсност и особеност остваренog дела које је Мира Ступица проносила сценом кроз деценије од најплеменитије је врсте у српском глумишту и уврстило је у великане нашег позоришта у временском распону од једног и по века, од настанка професионалне позоришне уметности на нашем тлу до наших дана.

Мира Ступица се остварила искључиво као глумица и на том пољу суверено је стајала до краја стваралаштва. Богатство њеног глумачког дела потврђује разноврсност репертоара, домаћег и страног, који је тумачила у свим жанровима у распону од трагедије и драме до комедије, у којем се са подједнаким успехом огледала и потврђивала као уметница. Раскош њеног стваралаштва сагледава се по огромном таленту, знању, способности и посвећености позиву са којима је изграђивала своје улоге и по сугестивности којом је пленила гледалиште. Посебно се истичу бројне улоге - креације које је она први пут представила у нашој средини, а које су поистоветиле интерпретиране ликове са њеном личношћу. Импресивност се испољава по улогама остваренog високог уметничког домета које су остале запамћене и трајно уграђене у српско глумиште.

Глумачка каријера Мире Ступице од 1941-2001. обухватила је замашно позоришно пространство у земљи и у свету, од Београда, Шапца, Ниша, Загреба, до Москве, Петрограда, Париза, Беча, Будимпеште, Варшаве, Софије, и других светских метропола у којима је на гостовањима представила своју глумачку уметност.

Највише и најдуже је стварала у Београду на сценама седам позоришта у којима је остваривала своје глумачко дело, у Уметничком позоришту, Народном позоришту, Југословенском драмском позоришту, Позоришту Атеље 212, Звездара театру, Београдском драмском позоришту и Позоришту „Двориште". Посебно место припада Хрватском народном казалишту у Загребу у коме је за само две сезоне ангажмана остварила шест врхунских улога по којима је остала запамћена.

Током каријере пролазила је кроз различите фазе које су оставиле видан траг на њено глумачко образо-

вање и њену уметност. Већ на почетку животног и стручног опредељења у Уметничком позоришту и Народном позоришту у Београду, у додиру са врсним позоришним уметницима, стекла је праву оријентацију у глумачком позиву коју је током стварања непрекидно следила.

Почетак њене глумачке каријере у Уметничком, а затим у Народном позоришту у Београду од 1941-1943. био је посебно одговоран јер је текао за време немачке окупације земље. Иако је знала да ће после ослобођења довести у питање своју даљу престоничку каријеру и своју глумачку будућност, следила је императив континуитета глумачког рада. Ангажмани у позориштима у Шапцу и Нишу од 1943-1947. омогућили су јој даљи континуитет играња и стварања већих улога до повратка у Београд. Потом је уследио ангажман у Југословенском драмском позоришту од 1947-1955. када је отпочела трајну сарадњу са Бојаном Ступицом коју је следила до краја његовог живота. Прекид ангажмана настао је од 1955-1957. када су обоје због неспоразума у Београду, са појединим управницима, прихватили ангажман у Хрватском народном казалишту у Загребу у којем је остварила шест великих улога и значајних представа и стекла велике награде. Њихов повратак у Београд и у Југословенско драмско позоришта трајао је кратко, до 1959. када су обоје прешли у Народно позориште, у којем је Мира Ступица стварала до пензионисања 1975. а затим и повремено до 1980. У Југословенско драмско позориште вратила се 1970, када је Бојан Ступица од 1968. био на челу позоришта које је он створио и одиграла улогу Илуминаде у Кинтеровој „Награди" у Бојановој режији.

Глумачка активност након званичних ангажмана, омогућила је Мири Ступици да у другим позориштима и са млађом генерацијом глумаца и редитеља оствари нову галерију ликова, међу којима се такође налазе значајна остварења која су јој донела признања и награде. Оба ангажмана, редовни и хонорарни, остварила је у угледним позоришним институцијама, што јој је обезбедило континуитет, дужину и учесталост играња и битно утицало да оствари дуг век на сцени.

У целокупном глумачком опусу Мире Ступице од две стотине улога највише је остварила на позоришној сцени, укупно 104, потом, истовремено на радију 50, на филму 22, телевизији 12 , у серијама 10. и бројним учествовањима у емисијама и медијима радија и телевизије.

Током каријере сарађивала је са уметницима, писцима, глумцима, редитељима, сценографима и костимографима међу којима је било великих уметника који су утицали на њено стварање од оних најстаријих до њених савременика. Нарочито је била пресудна сарадња са великаном Бојаном Ступицом са којим је непрекидно стварала преко две деценије и у чијим је представама остварила највећи и најбољи део свог глумачког опуса непрекидно креирајући врхунске улоге.

Посебне заслуге припадају Мири Ступици и због њеног ангажмана у представљању наше глумачке уметности на гостовањима у иностранству на сценама Европе и Русије, на којима је својим остварењима и својом глумачком личношћу пленила гледаоце и стручну критику.

Посебно признање заслужила је због свог доследног става и огромне подршке према Бојану Ступици уз кога је била више од двадесет година и остајала уз њега у временима његових тешких криза и неразумевања са управницима позоришта који су га ометали у стваралаштву. Нарочито због достојанства са којим је подносила све неправде и делила сва славља и признања, од почетка њихове заједнице до последњег дана његовог живота.

Глумачку уметност Мире Ступице пратио је огроман публицитет. Стручна критика је доследно приказала и оценила њено глумачко стварање, остављајући најлепше записе као што је то чинио критичар Бора Глишић. Било је и извесних неслагања када су појединикритичари залазили у сфере негаторства и постали узрочници њеног и Бојановог одласка из Београда. Време је, после деценијских дистанци, такве неспоразуме решило у корист ових уметника.

Сасвим другачији био је одзив критике у иностраној штампи приликом бројних гостовања. Прикази су излазили у угледним светским гласилима у којима су њене глумачке креације оцењене у суперлативима.

Публика је Миру Ступицу од почетка прихватила са наклоношћу и њене глумачке креације поздрављала аклмацијама у земљи и на гостовањима у свету. Публика је непогрешиво ценила уметничку вредност њене игре, па и онда када је била у сукобу са појединим критичарима. Одазивала се бројним и континуираним посетама

на представе и утицала на учесталост и дужину њиховог опстанка на сцени. Већина представа се одржала на репертоару годинама, а поједине су доживеле преко сто, двеста, триста и четири стотине извођења, као на пример „Дундо Мароје". Постала је и остала љубимица публике где год се кретала. Популарност је задобила играјући и у медијима радија и телевизије.

Мира Ступица је и као личност остала особена и непоновљива у свету наше театарске уметности. О њеној личности сведочили су савременици, писци, редитељи и колеге са којима је играла широм југословенског простора. Њихови зналачки искази, објашњавају и описују њену целокупну личност уметнице и људског бића.

Награде и одликовања за глумачка остварења, преко четрдесет, стизале су у руке Мире Ступице, међу којима се налазе ордења, плакете, повеље, медаљони и захвалнице. Добијала их је за појединачна глумачка остварења у свим медијима, за целокупно стваралаштво и животно дело. Награђивали су је позоришта, институције фестивала, градови, републике и држава. Београд јој је остао дужан, јер чувену Октобарску награду града Београда није добила.

Мира Ступица се исказала и као својеврстан, занимљив, сугестиван али и децентан писац мемоара, књиге о своме животу под насловом *Шака соли,* 2000. године, која је доживела више узастопних издања. Глумачка каријера Мире Ступице обухватила је замашно временско раздобље од преко шест деценија а њен стваралачки опус, обиман, свестран и импресиван, донео јој је непролазну славу у нашој земљи о чему говори признање у специјалној анкети наших драмских уметника који су јој 2000. године доделили јединствену Повељу „Глумица 20 века".

Остварено глумачко дело уздигло је Миру Ступицу у највиши врх наше позоришне уметности и у трајне вредности српске културе.

Врло рано, готово на самом почетку свог стварања, а нарочито у периоду после Другог светског рата, Мира Ступица је постала глумачка звезда и то остала током читаве каријере да блиста великим глумачким сјајем сазвежђа.

Ксенија Шукуљевић-Марковић



МИРА САНТИНИ (1947-2016)

Мира Сантини је дошла у Позориште Бошко Буха 7. новембра 1970. године, на препоруку професора Селенића и Стаменковића, у време његове друге управнице, Ђурђинке Марковић. Учествовала је у грађењу историје наше куће током читаве тридесет четири године, до 2004. године. Сарађивала је, после Ђурђинке Марковић, са Михаилом Фаркићем, Љубивојем Ршумовићем и Ненадом Ненадовићем. Била је драматург наших најуспешнијих представа, адаптација бајки које су остале на репертоару по више деценија. Иако се то мало зна, била је међу првима која је открила и на наше просторе пренела искуства скандинавског позоришта за децу, упознавши се са радом шведског позоришта Унга Клара под вођством Сузане Остен.

Мира је била жена која није волела да се експонира и да буде у првом плану, па је увек радила из сенке. Међутим, никада се није устезала да каже јасно и гласно свој став колико год он био у супротности са владајућим. И када је то радила, када је била „сама против свих", никада није била нападна и острашћена. Увек је говорила мирно и одмерено, својим специфичним напуклим и промуклим гласом, и стајала иза свега што мисли. И због тога спавала мирно. Рекли бисмо - била је строга, али правична.

Њено познавање драмске књижевности и њено широко образовање било је такво да је уживала велико поверење свих сарадника. Сваки комад који је биран за репертоар сагледавала је из свих могућих углова, и остале су упамћене њене уводне речи на првим читаћим пробама сваке нове представе. Када је Мира уверена да је неки комад добар и када је стајала иза његовог избора, то је свима другима доносило велико олакшање и отклањало све дилеме да ли га треба постављати. Била је то велика и драгоцена помоћ. Такође, памте се и њене примедбе са контролних проба – колико год да је била строга, на крају се увек испостављало да је у праву. Ма како у почетку било тешко без сујете прогутати оштре примедбе, временом смо научили да их прихватимо на прави начин – као замајац да представа буде што боља.

Данас су ретки људи као она. Сви жуде за што већом видљивошћу и личном промоцијом – док је Мира испред себе стављала кућу, институцију у којој је провела више од три деценије – Позориште Бошко Буха. Због тога ћемо јој сви бити заувек захвални.

Милена Деполо



ДРАГАН АЛЕКСИЋ (1941-2016)

Дипломирао на Филолошком факултету Универзитета у Београду, група за југословенску књижевност, 1964. године.

Дипломирао на Факултету драмских уметности, група за драматургију, 1966. године.

Објавио књиге:

Краљевина липовог хлада (`Вук Караџић`, Београд 1978), *Свеска од песка* (`Дечје новине`, Горњи Милановац 1974), *Пето годишње доба* (`Дечје новине`, Горњи Милановац 1975), *Сазвежђе белог дуда* (`Делта прес`, `*Просвета*`, Београд 1983), *Славуј у фебруару* (Крагујевац 1995), *Приче кратких рукава* (Београд 2005), *Љуба Мољац или највећи фудбалер на свету* (`Нова књига`, Београд 1984), *Облачно писмо* (`Либер`, Београд 2009), *Воћна торта од поврћа* (РТС, Београд 2011).

Као уредник и сценариста, аутор је више телевизијских серија на Радио телевизији Београд (РТС): `Сазвежђе белог дуда` (1989), `Стари Београд` (1981), `Била једном љубав једна` (1981), `Живот тече булеваром`, `Шарено осам` и друге.

Аутор је преко тридесет радио драма за децу и одрасле које су изведене у радио дифузним центрима бивше Југославије и у иностранству.

(Говор на свечаној комеморацији поводом смрти Драгана Алексића, драматурга)

Отишао је Драган Алексић, наш колега драматург, друг и пријатељ. Отишао је тихо и достојанствено као што је и живео.

Одлази једна генерација аутора која је изузетно допринела развоју и успону Радио телевизије Србије. Одлази неприметно и неумитно.

Драган и ја смо се упознали давних седамдесетих година на пријемном испиту за класу Драматургије на Академији за филм радио и телевизију. Он и ја смо били међу најмлађим и најнепознатијим колегама који су конкурисали за пријем. Ту су већ били познати и признати драмски писци Филип Давид, Слободан Стојановић, Мија Илић...Драган и ја смо стајали после испита на степеништу, и тешили један другог, сумњајући да ћемо бити примљени поред толико значајних драмских писаца. На сву срећу примљени смо и тако је почело наше другарство и пријатељство које је трајало више од 50 година. Неке слике из прошлости, сенке успомена се не заборављају.

Прави писац је писац који пише за децу. Деца непогрешиво препознају искрену и праву поетску реч. Децу је тешко преварити. Деца све памте.

Драган је био изузетан писац литературе за децу. У томе је предност књижевности. Речи носимо са собом. Слике бледе деформишу се, нестају. Речи остају.

Оно што смо запамтили у детињству не заборављамо у старости. Прошлост се не може променити.

Драганова литература за децу је бајколико поигравање са речима, појмовима, сликама природе. Свет гледамо кроз разбијено огледало стварности. Језик је поетичан, топао, искрен, близак деци. Деца су увек у праву. Ако знамо да им се обратимо на прави начин. А Драган је то добро знао. Драган је био и изузетан писац афоризама. Сликао је нашу стварност на духовит и сатиричан начин. Његов сатирични кабаре " тип-топ" кабаре годи-

нама се емитовао на таласима Радио Београда. Умео је да жацне, пецне али никада са злом намером.

И у својим причама за одрасле Драган је врхунски приповедач. Писац показује да је свака прича игра са оним што је познато и оним што је непознато. Функција сваке приче је да „зарони у непознато да би открила ново" на начин који ће обогатити познато. Јер, чак и ако казујемо причу коју не познајемо, људима који је не знају, ми то чинимо од комадића прича коју знамо, коју позајмљујемо, коју су нам други испричали, од фрагмената које смо уловили претходне вечери, јутрос у кафеу, у аутобусу, из новина, па чак и из властитих снова.

Драган ми је једном рекао: као човек у годинама ближи сам небу него земљи.

Драги мој друже, већина нас твојих колега је такође ближа небу него земљи.

Драган је духом био на Телевизији, срцем на Радију, душом у Обреновцу.

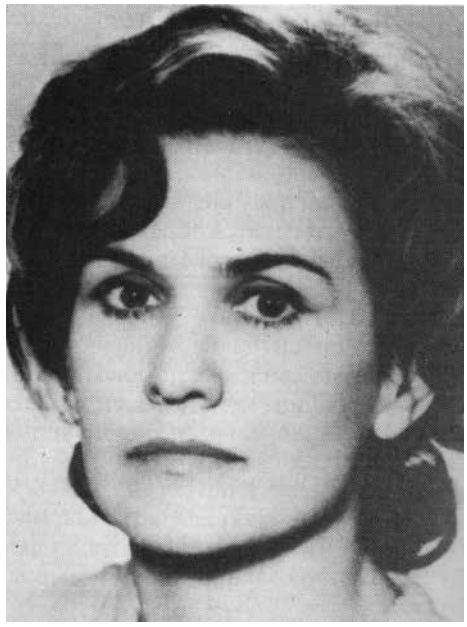
Драган је своју љубав према Обреновцу најбоље исказао у тв серији: „Сазвежђе белог дуда". То је прича о детињству, дечаштву, одрастању, сазревању. То су сенке прошлости које нас вечно прогањају.

Свако од нас носи у сећању целог живота град свог детињства. Неко га се сећа са љубављу неко са тугом. Све зависи од тога какво смо детињство проживели.

Град нашег детињства је увек лепши у сновима него у стварности.

Сигуран сам да је Драган био срећан у животу: имао је чега да се сећа и коме да се враћа: Обреновцу и својој Верици.

Предраг Перишић



КАТАРИНА ОБРАДОВИЋ МИЋУНОВИЋ (1928-2016)

Почетком нове балетске сезоне, напустила нас је заувек Катарина Обрадовић Мићуновић, примабалерина, педагог, балет-мајстор.

Рођена је у Београду 1928. године. Балетско образовање стицала је у Државној балетској школи код Милорада – Милета Јовановића, као и код педагога Јелене Пољакове и Наташе Бошковић. Чланица је Балета Народног позоришта у Београду од 1945. године. Као стипендисткиња, у Москви борави у периоду од 1947. до 1948. године. Професионално се усавршавала код еминентних совјетских педагога на чувеном ГИТИС-у (Руски државни институт позоришне уметности), као и у Паризу. Дипломирала је Историју уметности на Филозофском факултету у Београду.

Велики таленат запажен је на самом почетку њене каријере када јој је на Конкурсу за балет, 1948. године додељена I награда на фестивалу Народне омладине Југославије. Прву главну улогу одиграла је 1950. године у балету *Балада о једној средњевековној љубави* на музику Ф. Лотке, у кореографији Пие и Пина Млакара, наступивши у улози Кнегиње. У послератном периоду рада Балета Народног позоришта који су пратиле бројне тешкоће, али и велики успеси, стваралаштво Катарине Обрадовић Мићуновић оставило је неизбрисив траг. Остварила је велики број солистичких улога у академско-класичном, као и карактерном репертоару. Одликовала је прецизна играчка техника, али и озбиљан приступ глумачком изразу лика који интерпретира. Игру је увек стављала у први план, а сама је истицала изузетан осећај за стил у класичном репертоару и посебну љубав према карактерним улогама. Готово да нема балета у послератном репертоару Народног позоришта у којем није остварила неку од улога: Половецка девојка (*Половецки логор*), Млада сељанка (*Балерина и бандити*), *Силфиде*, Звезда Даница, Бисерка, Румунка (*Охридска легенда*), Супарница (*Копелија*), Крчмарица, Јулија (*Ромео и Јулија*), Кнегиња (*Балада о једној средњевековној љубави*), Циганка (*Лицитарско срце*), Одета, Одилија (*Лабудово језеро*), Фурија (*Орфеј*), *Симфонија Ц-дур*, Нева (*Златна рибица*), Мајана (*Краљица острва*), Жизела, Мирта (*Жизела*), Ђаволица (*Ђаво на селу*), *Вибрације*, Зарема (*Бахчисарајска фонтана*), *Триптихон*, Добра вила (*Пепељуга*).

Стручна критика у домаћој штампи константно је писала о високим уметничким дометима и раскошном таленту ове уметнице. Није заостајала ни међународна критика у Паризу, Единбургу, Каиру, Лозани, Торину, Висбадену која је истицала њену интерпретацију Половецке девојке. Улогу Мајане у балету *Краљица острва* посебно је испратила критика у Осаки и Токију. Готово да не постоји ниједна југословенска сцена на којој није наступала, а са Балетом Народног позоришта учествовала је на свим иностраним гостовањима тог *златног* периода: Единбург, Атина, Висбаден, Цирих, Женева, Салцбург, Фиренца, Беч, Лозана, Брисел, Амстердам, Ротердам, Венеција, Монте Карло, Варшава, Зебже, Каиро, Александрија, Осака, Токио, Барселона, Мадрид, Лајпциг, Берлин.

Од 1965. до 1969. године била је шеф Балета Народног позоришта у Београду. По завршетку играчке ка-

ријере, 1970. године активно наставља уметнички рад као педагог – репетитор и асистент домаћим и страним кореографима. Са великим успехом обновила је антологијску представу *Жизела*, Леонида Лавровског 1991. године на сцени Народног позоришта у Београду. У властитој ауторској реализацији, ову представу поставила је и у Напуљу, Љубљани и Сплиту. У Клагенфурту је 1986. године поставила балет *Крцко Орашчић*, а *Лабудово језеро* у Љубљани. *Половецке игре*, М. Фокина поставила је у Љубљани, Скопљу и Новом Саду. Према оригиналној кореографији Михаила Фокина на матичној сцени поставила је *Силфиде* и *Половецке игре* 1999. године. Оснивач је и председник Савета за уметничку игру Југославије – CID UNESCO и члан Извршног одбора те институције у Паризу. Дуги низ година била је чланица жирија најзначајнијих светских балетских такмичења у Москви, Варни, Токију, Осаки и Риму. Добитница је Ордена заслуга за народ са сребрним венцем, као и многих других признања. Награду за животно дело доделило јој је Удружење балетских уметника Србије. Преко тридесет година радила је као педагог и балет-мајстор са бројним уметницима.

Са великом преданошћу и ауторитетом обликовала је читаве генерације балетских играча и несебично им откривала тајне балетске уметности. Красиле су је невероватна виталност и животна енергија, ненаметљивост, бескрајна одговорност и апсолутна посвећеност послу. Веома образована, уметница-интелектуалац, константно се усавршавала. Фасцинантна је њена вишедеценијска каријера јер се никада и није пензионисала, изузев формално. И у позним годинама била је у публици на свим позоришним представама. Од самих својих почетака, када је још као девојчица наступала у првом Дечијем позоришту код нас, па све до одласка у вечност, читаво њено биће нераскидивим нитима било је повезано са театром, а живот и уметничка каријера испреплетани и неодвојиви.

Бранкица Кнежевић



ДУШАНКА ДУШКА СИФНИОС (1933-2016)

Угасила се на балетском небу још једна звезда, напустила нас је ове јесени Душка Сифниос, примабалерина, велика уметница наших и светских позорница.

Завршила је Средњу балетску школу у Београду у класи Нине Кирсанове. Чланица Балета Народног позоришта у Београду постаје 1951. године. Још као ученица тумачи солистичке улоге у *Лабудовом језеру* и већ тада до изражаја долази њен несвакидашњи таленат. За само седам година, у периоду од 1951. до 1958. године остварила је низ првих улога које је тумачила самоуверено и упечатљиво: Еуридика (*Орфеј*), Сванилда (*Копелија*), Јулија (*Ромео и Јулија*), (*Ариозо*), Полина Бонапарта (*Краљица острва*), (*Силфиде*), Девојка (*Чудесни мандарин*), (*Жизела*), Јела (*Ђаво на селу*).

Бриљантну улогу остварила је у балету *Чудесни мандарин*, у кореографији Димитрија Парлића, на музику Беле Бартока. Улогом *Девојке* у поменутом балету направила је корак којим је сигурно закорачила у свет великих улога. Изградила је вишеслојни лик којим је спојила, наизглед неспојиво - жену са маргине друштва и чедно биће. Изузетном експресијом, дивном фигуром и шармом жене-девојчице освајала је публику широм света: Висбаден, Венеција, Монте Карло, Барселона, Атина, Мадрид.

Истакнути руски кореограф Леонид Лавровски, као гост Народног позоришта, поставио је балет *Жизела* 1957. године. Улога Жизеле отворила је нова врата Душки Сифниос која је овом креацијом потпуно очарала публику, стигла до неслућених висина и потврдила свој раскошни таленат. Поменимо и податак да је улогу Жизеле тумачила 177 пута.

На усавршавање у Лондон одлази 1958. године и од тада датирају њени значајни инострани ангажмани, у парискоj трупи Милорада Мишковића, као и у *Balleto Europeo di Nervi* Леонида Мјасина. Најзначајнији део интернационалне каријере остварила је од 1960. године као истакнута солисткиња чувене трупе Мориса Бежара (Maurice Bejart) *Балет XX века* у Бриселу. Била је апсолутна звезда и суверено је владала тадашњим репертоаром трупе, засенивши многе значајне балерине тог времена. Наступала је у Бежаровим представама *Четири сина Емона*, *Ода радости*, *Свадба* и другим. Балет *Болеро*, на музику Мориса Равела, Бежар је креирао специјално за Душку Сифниос. Прича о томе како је Бежар угледао Душку како излази из мора, негде у Италији и одмах јој понудио да за њу постави балет, већ је ушла у легенду. Тако је настао чувени *Болеро* у коме је *босонога балерина* очаравала публику, наступајући у балету који, уствари, и није балет, како је сама говорила.

Од 1970. године као слободна уметница и даље наступа у трупи Бежара, али и на сцени Народног позоришта. Са ансамблом матичне куће често гостује на иностраним сценама. Наставила је да осваја публику, али и уметничку критику снажном уметничком личношћу, зрелом интерпретацијом и специфичном грациозношћу.

У балету *Ромео и Јулија* у кореографији Димитрија Парлића, на музику С. Прокофјева, тумачила је улогу Јулије која је на посебан начин обележила њену каријеру. После дужег боравка у иностранству, вратила се на

матичну сцену и заблистала у зрелој интерпретацији, технички перфектној, рафинираној и лирски обојеној. Убрзо после премијере, балет *Ромео и Јулија* изведен је на отварању балетске сезоне театра *Лисео* у Барселони где је доживео огроман успех, а игра Душке Сифниос, изразито експресивна и дубоко емотивна, оцењена као маестрална.

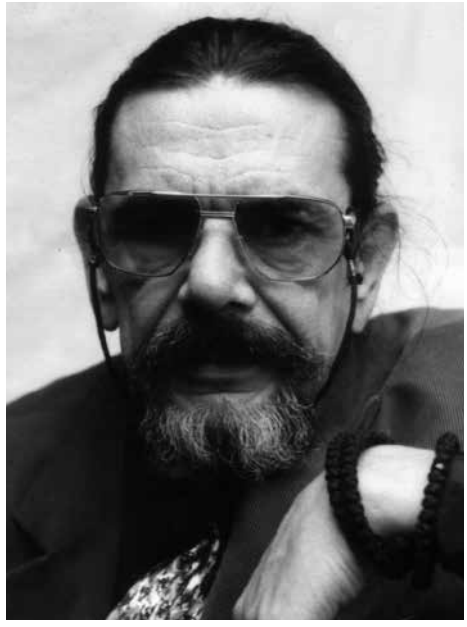
Наступала је и у филмској верзији *Болера*, а за баварску телевизијску мрежу снимила је *Фантастичан дућан* и *На лепом плавом Дунаву*.

Опробала се и у кореографским водама и на сцени Народног позоришта поставила обнову балета *Чудесни мандарин*, 2001. године. Балет *Liederabend*, на музику Густава Малера, креирала је на сцени Театра *Мадленианум* уз кореографа Владимира Логунова 2002. године.

Душка Сифниос је поред своје уметничке каријере била веома посвећена својој породици и са великом радошћу је говорила о својој деци и унуцима. Красила је изузетна духовитост и младалачка енергија. Спој снаге зрелости, женствености, али и необичне маштовитости давао је посебан шарм овој великој уметници, и допринео изузетности њеног уметничког бића. Гостовала је на сценама широм света са великим успехом и остварила једну од најуспешнијих каријера на светском нивоу. Са правом је носила епитет интернационалне балетске звезде.

Уметницу је можда најбоље описао критичар *Аустријских новина* који је, на самом почетку њене каријере писао: *Душку Сифниос као да је створила фантазија самог композитора. Фигуре као из снова пуних визуелне мекоће и девојачког шарма, за коју је тешко поверовати да заиста постоји. Већ њен ход је музика, а сваки њен покрет поседује директну снагу експресивне осећајности: диван шарм полудечије игре, дирљива озбиљност чистог поверења и преданости са много дубоког поштовања за страст која је тек почела да се развија*. (Oesterreichische Zeitung, 1953)

Бранкица Кнежевић



СЛОБОДАН Ж. ЈОВАНОВИЋ (1945-2016)

Слободан Ж. Јовановић, за пријатеље Шиља, био је позоришни и телевизијски редитељ, са излетима у филмско подручје и са неколико година дугим стажом као редитељ у Радио Београду.

Дипломирао је на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду; позоришну режију учио је код др Хуга Клајна, филмску код Радоша Новаковића, телевизијску код Саве Мрмка, а радијску код Мире Траиловић. Радни век провео је највећим делом у Телевизији Београд у статусу главног редитеља. Његова редитељска интересовања су, међутим, превазилазила рад само за један медиј, па је због тога упоредо са ангажовањем у телевизији, интензивно режирао у позоришту и на радију.

У позоришту је био склон експериментисању и истраживању нових могућности театра покрета и пантомиме, али као професионалац прихватао се и поставки класичних и савремених драмских текстова. Међу његовим успешним режијама налазе се и комади Александра Поповића *Смртоносна мотористика* (Народно позориште Суботица), *Ноћна фрајла* (Градско позориште Јагодина) и *Чарлама због ога* (Народно позориште Пирот), Милована Витезовића *Краљ и његов комедиограф* (Народно позориште Ниш), као и страних класика и савремених писаца, Бернарда Шоа *Пигмалион* (Народно позориште „Тоша Јовановић" Зрењанин), Марше Норман *Лаку ноћ, мајко* (Позориште Модерна гаража), Чарлса Буковског *Покварењак* (Вечерња сцена Радовић), Мјуриел Шизгал *Љубав* (Позориште Магаза, Београд); овде треба посебно напоменути да је Слободан Ж. Јовановић једини на српском говорном подручју, односно у српском позоришном простору поставио тестаментарну драму Хенрика Ибзена *Кад се ми мртви пробудимо* у Позоришној групи „Траг" у Београду.

У Уметничком програму Телевизије Србије, режирао је седам драма које је видело милионско гледалиште: *На Бадњи дан* Косте Трифковића, *Тесла, или прилагођавање анђела* Стевана Пешића, *Дуг из Баден Бадена* Миодрага Ђурђевића, *Без поговора* Харолда Пинтера, *Лажа и паралажа* Јована Стерије Поповића, *Човек у празној соби* Слободана Жикића и *Покварењак* Чарлса Буковског.

Као одани редитељ Телевизије Београд, Слободан Ж. Јовановић дао је огроман допринос истраживању нових форми и облика телевизијског програма, режирајући емисије које се могу означити као ТВ есеји, као и серију песничких портрета. Међу ТВ есејима издвајају се две емисије разговора са театрологом Миленком Мисаиловићем, а од песничких портрета избори поезије Марије Чудине, Милована Данојлића и Бориславa Радовића. Од значајних емисија посвећених позоришној уметности, треба издвојити директне преносе хроника Битефа, а такође и преносе концерата уметничке музике, балетских и драмских представа из београдских и српских позоришта. У овоме, за телевизију најсложенијем програму за реализацију, Слободан Ж. Јовановић остварио је преко педесет преноса уживо.

Редитељ, стваралац, с подједнаким жаром и ентузијазмом, радио је и са аматерским позориштима, дубоко верујући да је потребно анимирати младе људе и са њима истраживати могућности позоришног исказивања. Управо је за представе остварене са аматерима

Слободан Ж. Јовановић освајао значајне награде и признања. Овде ваља истаћи *Европску награду за режију* коју је добио у Корбаху (Немачка, 1974) за режију Кафкиног *Процеса* у позоришту Сусрет.

У категорији професионалног ангажмана, добио је награду „Joаким Вујић" за режију на Сусретима професионалних позоришта Србије 1995. за поставку комада *Чарлама, због*ом, као и *Бронзану маслину* на Интернационалном ТВ фестивалу у Бару 1999. за режију драме Харлда Пинтера *Без поговора*. Добитник је и годишње награде РТС 1995. за ТВ есеј *Рамати*.

Слободан Ж. Јовановић припада оној групи позоришних и телевизијских редитеља који су били дубоко одани уметности режије. Склоност ка експериментима показивао је у театарском промишљању савремених драмских текстова, уочавајући у њима могућност за стилизовани израз и покрет. А када је постављао класичне драме, настојао је да увек остане веран идеји дела и да је оствари прецизном сарадњом са глумцима.

Немирне стваралачке природе, покаткад жустар а увек поуздан сарадник и редитељ на кога се позориште и телевизија могу ослонити, Слободан Ж. Јовановић је своме богатом опусу придодао и књижевне и сценаристичке послове, написавши десетак сценарија, четири драматизације, две монодраме а објавио је књигу са три сценарија и збирку поетских записа.

Захваљујући технологији телевизије, највећи део разноврсних уметничких емисија које је Слободан Ж. Јовановић режирао, остаће трајно сачуван и у репризама доступан новим нараштајима гледалаца.

Радомир Путник



ДОНКА ШПИЧЕК (1933-2016)

Рођена је у Београду, где је завршила основну школу и гимназију.

Дипломирала је на Вишој педагошкој школи у Београду на групи за Руски језик и југословенска књижевност.

Дипломирала је на Факултету драмских уметности на одсеку Организација позоришних делатности (сада носи назив продукција).

Радила је као наставник у Основној школи *Ђорђе Крстић* у Београду.

Била је главни и одговорни уредник Редакције *Сусрети четвртком* - познате трибине за мале Београђане.

Основала је манифестацију *Радост Европе* 1969. године која и данас траје.

Била је неколико година директор Сектора за културу Центра Сава. Организовала је већи број међународних гостовања и конципирала рад овог Сектора.

Била је главни и одговорни уредник Редакције програма за децу и младе Телевизије Београд.

Уредник је многих програма, серија, као и познатих серија *Сиви дом* и *Заборављени*. Била је члан радне групе Програма за децу и младе Евровизије као представник југословенске радио–телевизије од 1982. до 1990. године.

Била је оперативни директор Позоришта *Бошко Буха* од 1998. до 2008. године.

Поред многобројних признања и награда добитник је плакете *УНИЦЕФ*, *Ордена осмеха* (који додељују деца Пољске одраслим стваоцима за децу), *Златног беочуга Београда*, *Змајеве награде*, награде „Грозданин кикот" за вишедеценијски рад на пољу умјетности и едукације дјеце и младих 2009. године. Добила је и међународно признање „Мали принц" за 2012. годину, за изузетан дугогодишњи допринос развоју културе и сценске уметности за децу.

Своју биографију, Донка Шпичек је сама овако издиктирала, непосредно пред смрт. Сведено, једноставно, јасно.

Упознала сам је тек када је на позив Љубивоја Ршумовића, тада управника позоришта Бошко Буха, дошла да буде оперативни директор позоришта. Знала је да осмисли, покрене и оствари велике и значајне пројекте, да дода златни прах да идеје постану дивне представе, филмови, серије, подухвати, знала да из сенке подржава догађаје да трају дуго, чак и када ње више не буде.

Никада је нисам чула да виче. Никада је нисам чула да се свађа. Никада је нисам чула да критикује. Никада.

Љубазна, једноставна, непосредна, умела је сваког да слуша и чује.

Помагала је свима. Бринула се и о онима који нису хтели помоћ, а била им је потребна. Сваког је посећивала у болници, ишла на суђења да заступа позориште када су нас тужили што правимо буку.

Стизала је свуда. Цео век је радила и у Дому пионира (сада Дечји културни центар). Возила је ролшуе када је била директор у Сава центру, да би брже стизала до удаљених простора пространог центра.

Скромна, прескромна.

Облачила се у једноставне костиме који су изгледали увек исто. Али – само је било важно да буду загасито

плави. Плаво је била њена омиљена боја. Боја њених очију.

Детету је увек прерана смрт мајке.

Ја сам једно од многе Донкине деце. Она нас је, све редом, као што мајке воле, волела безусловно. Наша мајка, хајдучица, вучица, амазонка Донка.

Отишла је у деветој деценији свог живота, дан уочи стошездесете годишњице од рођења Николе Тесле. Нешто велико је нестало из наших живота.

Одлетела је и постала голубица, налик Теслиној голубици. Дивној, белој, голубици која се може препознати међу хиљадама других голубица.

Ми ћемо само помислити на њу и она ће долетети, кад год затреба. Сећаћемо је се у радостима наших живота, а Донка ће нас обасјавати плавом светлошћу.

Вјера Мујовић



СУЗАНА ШУВАКОВИЋ САВИЋ (1969-2016)

Смрт је једина сигурна будућност нас смртника. Све остало што се догађа у нашем овоземаљском животу је заправо неизвесно; и то је неупитна чињеница коју сви беспоговорно прихватамо...

Међутим, оно што је нама смртницима често тешко да разумемо и самим тим и прихватимо, јесте такозвани "превремени одлазак" ближњих.

Када нас неко напусти у зениту својих животних и професионалних снага, ми то осећамо као највећу могућу неправду, у најмању руку као нелогичност.

Одлазак на вечни починак наше колегинице и пријатељице, Сузане Шуваковић-Савић, буди у нама управо такво осећање, осећање прекинутости и осујећености, нечега што се завршило без свог правог, природног завршетка...

Сузанин живот и њена уметност нас подсећају на неку врсту недовршене симфоније, пуне необуздане енергије и воље за достигнућем и постигнућем.

У ушима нам још увек одзвања њен прелепо обојени лирски сопран, који није имао времена да остари и доживи своју природну декаденцу!

Прошло је скоро двадесет година од тренутка када смо по први пут заједно запевали Сузана, моја супруга Александра и моја маленкост. Било је то већ давне 1998 године. На молбу тадашње уреднице музичког програма на РТС-у, г-ђе Илди Ивањи, снимили смо Моцартова *Ноктурна* у пратњи гудачког трија проф. Уроша Пешића.

Следили су заједнички наступи на многобројним концертима и у великом броју разних оперских наслова, као и на више различитих оперских сцена.

Последњи пут смо заједно наступили на "Београдском Пролећу" пре две и по године, где смо певали у дуету тзв. "музику лаких нота" (мада таква музика, уверавам вас – не постоји!), направивши излет у нешто што није наша основна делатност и вокација.

Као особу и уметника, Сузану је красила непресушна енергија, амбиција и радиност, као и експлозивни карактер који није знао за компромисе. Наша "Шува" (како смо је ми, њени пријатељи и познаници, неретко од миља звали) није никада могла да "ућути" очигледне неправилности и да остане по страни, када се догађало нешто што по њеном убеђењу и веровању, није одговарало истини и правди. За разлику од многих, своја неслагања и противљења исказивала је јавно и одмах. Сузана, што би се рекло, није имала "длаке на језику"!

Неко би рекао да су те њене реакције биле каткад претеране и израз њеног преког и бескомпромисног карактера, али ја вас уверавам да је иза свега стајала добра воља и намера, као и велика, предобра душа, која је умела да воли и саосећа са ближњим!

И шта рећи сада на крају, где потражити смисао и утеху, пре свега за њене најближе, неутешне мајку Стану, брата Звонка, супруга Владана и кћер Катарину?

Можда у чињеници, да је Сузанина извођачка уметност оставила неизбрисив траг у историји српске оперске уметности, али пре свега и изнад свега, у веровању да ће је Господ, како то молитва каже "...уселити у места светла, у места свежине, у места одмора, одакле одбеже свака мука, жалост и уздисање..."! Вечнаја памјат. Слава јој!

Мика Јовановић

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

ЧЕТИРИ ВЕКА ОД СМРТИ МИГУЕЛА СЕРВАНТЕСА

Један од највећих шпанских књижевних стваралаца - песник, романсијер, приповедач и драматичар, Мигуел де Сервантес Сааведра (1547-1616), још у раној младости испољио је велико занимање за драму и позориште исто као и за поезију. Син сиромашног лекара, као војник упознаће више земаља, а особито Италију, где је ступио у војну службу. У битки код Лепанта 1571. године био је рањен тако да му је лева рука остала трајно одузета. Приликом повратка у Шпанију, 1575, заробили су га турски гусари, те је више од пет година, све до 1580, провео у затвору, у Алжиру. Када се из ропства вратио у Шпанију, срећа му током живота није била особито наклоњена: не баш успео брак, сиромаштво и бројна пресељења - Валенсија, Мадрид, Севиља, Ваљадолид, - где је морао обављати различите послове. Приликом реквизиције жита заступао је државу и дошао у сукоб са црквом, због чега је био анатемисан и затваран. (...) Године 1594. утеривао је порез по Гранади, али га је стечај једнога банкара код кога је положио новац довео до затвора. У затворској ћелији почео је да пише прва поглавља свог бесмртног романа Ингениозни витез Дон Кихоте од Манче, чији ће први део објавити 1605. године. (...) Преминуо је у Мадриду 23. априла 1616. Хајнрих Хајне уврстио га је, заједно са Шекспиром,„у два највећа песника што су их произвела модерна времена".

Рашко В. Јовановић



www.mpus.org.rs