ТЕАТРОН

182
183

часопис за позоришну уметност

Културно наслеђе Србије





ПОЗОРИШТЕ И ПОЛИТИКА

Боро Драшковић

Позориште: зашто?

Јелена Перић

Београдски јун 1968. у српској драмској књижевности





ДРАМСКА БАШТИНА

Душан Макавејев

Раша Попов

Нови човек на Цветном тргу

ПРЕДСТАВА: ЗАШТО?

Представа-мишоловка је експлодирала. Бесном Великом Рецензенту се у Зрењанину пољопривредни говор преобразио у анатему: да није жалосно, било би смешно: „Ево, на пример, недавно сте видели, ту неки комад, казалишне неке тиквице. Како цвате тиква... та његова тиква који је то писао, не цвате, јер она је, изгледа, потпуно гњила и тако даље... где се блати наш друштвени систем, где се хоће на сваки начин да се наше друштво прикаже као друштво које не ваља, то јест да није то оно што би требало да буде... Па, богаму, има нас милион, милион комуниста... Па, ми морамо, одоздо треба да се те ствари... да се њега онемогући. Ја не тражим да ми сад њега, шта ја знам, хапсимо, и тако даље, него – напротив – да буде глас јавности онај који ће њих онемогућити да се баве таквим послом".

Никада, ваљда, ни раније, ни касније, нигде тиранин није тако директно и неуко уклонио једну представу. Уз самоуправну смицалицу, лицемерни специјалитет: настојало се да изгледа како је само позориште забранило своју представу.

Представа је немилосно сасечена, гледаоци, збуњени, још извесно време се мувају на улици испред замраченог позоришта, у неверици.

Представа *Кад су цветале тикве* означава време и законитости догађања у држави у којој је направљена.

Боро Драшковић

На насловној страни: фотографије из представе *Кад су цветале тикве* (Југословенско драмско позориште)

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

182/183

ПРОЛЕЋЕ/ЛЕТО 2018

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност
Број 182/183
Година XLII
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

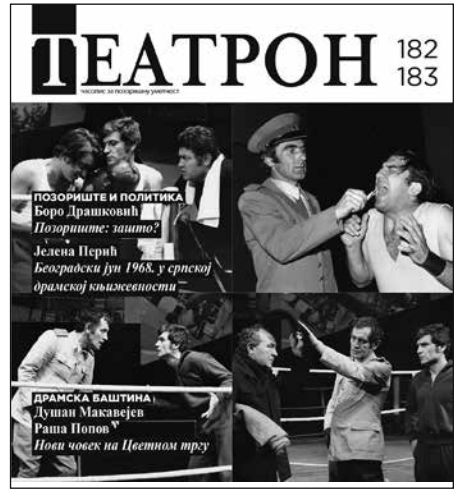
Штампа и повез:
Службени гласник
Београд
Тираж 300 примерака
Штампање завршено јула 2018.

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

Часопис Театрон финансира
Министарство културе и информисања
Владе Републике Србије

Ово дело је лиценцирано
Creative Commons лиценцом

CC BY NC SA



САДРЖАЈ

ДРАМСКА БАШТИНА

Душан Макавејев, Раша Попов, *Нови човек на Цветном тргу* 5

Милош М. Радовић, *Нови човек на Цветном тргу* 48

Биографија Душана Макавејева 54

Раша Попов о себи 55

ПОЗОРИШТЕ И ПОЛИТИКА

Боро Драшковић, *Представа: зашто?* 57

Јелена Перић, *Београдски јун 1968. у српској драмској књижевности?* 71

ФЕСТИВАЛИ

Ана Тасић, *63. Стеријино позорје: блед одраз српске драме* 83

КРИТИКЕ

Рашко В. Јовановић, *„Дон Ђовани" за 21. век* 93

ТЕАТРОЛОГИЈА

Зоран Т. Јовановић, *Затурене позоришне архивалије (III): два покушаја формирања путујућих позоришта Б. Нушића* 97

Милена Кулић, *Раде Драинац као позоришни критичар* 102

Ана Зечевић, *Две трагедије Лазе Костића* 109

Јелена П. Ковачевић, *Стваралачки подстицаји Марте Фрајнд* 119

ПОГЛЕДИ

Уна Ђелошевић, *Поклону се у зубе не гледа* 123

ИСТРАЖИВАЊА

Сања Симоновић Алфиревић, *Перформанс као чин комуникације* 127

ИЗ РАДА МПУС

Биљана Остојић, *Кир Јања на сцени Народног позоришта* 145
Мирјана Одавић, *Станислава Сташа Пешић - краљица шарма* 149

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Мирјана Ојданић, *Где су биле звезде када се рађала звезда?* 151
Олга Марковић, *Милан Јовановић - Морски - живот и рад* 157

IN MEMORIAM

Горчин Стојановић, *Небојша Глоговац (1969-2018)* 162
Душан Иванић, *Јован Радуловић (1951-2018)* 165
Владимир Арсић, *Владимир Стаменковић (1928-2018)* 166
Миланка Берберовић, *Зора Давидовић (1923-2018)* 168
Рашко В. Јовановић, *Душан Ђоковић (1945-2018)* 170
Ненад Бркић, *Перо Ђурђевић (1944-2018)* 172
Немања Савковић, *Предраг Бајчетић (1934-2018)* 174

Душан Макавејев
Раша Попов

НОВИ ЧОВЕК НА ЦВЕТНОМ ТРГУ

програмски комад у три чина

Ујутро.
Аутори овог комада нису пре рата били индустријалци, нажалост.
Они такође нису имали већег земљишног поседа. Они чак нису имали ни мањег земљишног поседа, а такође нису имали ни већу, средњу или сасвим малу трговачку радњу.
Нису имали чак ни коња, ни краве, па се може рећи да су после рата били поштеђени главних болова које су револуција и њено ново друштво донели људима.
Они су пре отуда оптерећени пре свега "интелектуалним" проблемима, док проблеме материјалних патњи у социјализму остављају другима.

У подне.
Почели смо да пишемо комад свесни да су сви људи жељни доброте, љубави, чистоте сопственог карактера. И уједно свесни да су сви људи понекад, макар у сну, тужни што нису идеални, што значи да нису увек добри, да не воле увек и не поседују увек чистоту сопственог карактера.

Увече.
Пишући закључили смо да би нам били потребни добронамерни људи, да овај комад читају и гледају без отрова у оку, без искривљених усана, са птицом у стомаку. Онда смо рекли један другом
- да си написао као Ибзен, и онда би требали добронамерни људи
- да си написао као Максим Горки, опет би ти требали добронамерни људи.

Онда смо решили да будемо безобразни и безобзирни као што су били поменути другови Ибзен и Горки, и поздрављамо вас са
ДОБАР ДАН ЗЛА ЖЕНО!
Баш нас занима ко ће да се јави.

АУТОРИМА ПРЕТСТАВЕ
Аутори овлашћују извођаче да слободно прекрајају текст. За комад је најважније да буде жив и активан, будите зато немилосрдни и необавезни према ономе што вам се учини досадно и штетно, додајте му све што би могло да побољша контакт и између дела и публике.
Ми не сматрамо да политичке интервенције у уметности представљају један од седам смртних грехова Револуције.
Зато скраћујете, дописујте, актуелизујте и локализујте реплике, ситуације, карактере, пароле и песме. Цитирајте из дневне штампе, актуелне афере са Шекуларцима, певајте шлагере дана, помињите локалне ауторитете и проблеме...

ПАРОЛЕ
(појављују се у графу, у комаду и у сали)
НЕМА БОГА
НЕКА СЕ БАЦЕ КАМЕНОМ КОЈИ СЕ НИСУ ГРУДВАЛИ
И ЖЕНА ЈЕ ЧОВЕК
СМЕХ ЈЕ ОЗБИЉНА СТВАР
ЉУБАВ - ДЕТЕРЏЕНТ ЕГОИЗМА
ПАС ЈЕ ВЕРАН, А ВИ?
ВОЈНИЦИ У МАСЛИНАСТОЈ КОЖИ ЦРВЕНА СРЦА

ВЛАСНИЦИ ПРИВАТНИХ ПОСЕДА СУ ПАРАЗИТИ КАО И ДЕЧЈЕ ГЛИСТЕ
НЕМОЈТЕ СВОЈУ СУДБИНУ ТРАЖИТИ НА ДНУ КАФЕНЕ ШОЉИЦЕ
ГДЕ ВАМ ЈЕ ОСМЕХ?
НАШ САВЕЗНИК СУНЦЕ
СМРТ СМРТИ!
ЖИВЕО ЖИВОТ!
ВОЛИТЕ ЛИ ДЕЦУ ИЛИ МАЧКЕ?
УМЕ ЛИ ВАШ САН ДА ХОДА?
ЗАШТО СЕ У ШКОЛИ НЕ УЧИ КАКО СЕ ВОЛИ?
ЋУТАЊЕ ЈЕ СРЕБРО

Измислите сами и напишите још парола.

На улазу у салу с једне и друге стране врата два велика паноа.
На једном је нацртан велики компас и изнад њега пише
КАКВИ ВЕТРОВИ ГОНЕ ВАШ БРОД?
На половинама насликаног компаса налазе се
ЉУБАВ МРЖЊА
ЛАЖ ИСТИНА
А у правцу југо-запад-северо-исток, у ком правцу лежи игла налазе се полови
СУКЊА ПОВЕРЕЊЕ
На другом паноу је нацртан велики сат и изнад њега пише
КОЛИКО ЈЕ САТИ НА ВАШЕМ ЧАСОВНИКУ?
У правцу казаљке на сату, на местима где би требало да се налазе бројке, налазе се текстови
1. СВЕТ ЈЕ ЛЕП И МЛАД
2. КОЧОПЕРНОСТ
3. ВЕСЕЉЕ
4. ЗА МЕНЕ НЕМА ПРЕПРЕКА
5. ЧИК ПОМЕРИ МЕ АКО МОЖЕШ
6. НИЈЕ БАШ СВЕ КО ШТО САМ МИСЛИО
7. ЖИВОТ ТЕЧЕ КАО РЕКА
8. ГОРЧИНА
9. НЕ ВРЕДИ СЕ БОРИТИ
10. ДОСАДНО МИ ЈЕ
11. ЕХ, НЕКАД ДОК СМО БИЛИ МЛАДИ...
12. УМОРАН САМ
13. ТИШИНА (ово пише на дванаест)

Пре подизања завесе, пројектује се дијапозитив
ОПОМЕНА ГЛЕДАОЦИМА
ЗА ВРЕМЕ ОВЕ ПРЕТСТАВЕ
НИПОШТО НЕМОЈТЕ МИСЛИТИ
НА ОНУ СТВАР!

ПРИДРЖАВАЈТЕ СЕ ОВЕ ОПОМЕНЕ!
Ова се дијапозитив пушта и пре почетка трећег чина.

ПРВИ ЧИН

(Трг у вашем месту. У левом углу споменик величине огромног човека, покривен белим чаршавом. Клупе за седење.
Омладинци марширају и певају песму "Омладинци, омладинке..." Улази добошар добује, скупља свет. Добошар чита обавест)

ДОБОШАР

На знање и равнање!
Свима, свима, свима! Кондуктерима, књижевницима и одгајивачима ћурана.
Дрејерима, штреберима и посластичарима.
Онима који раде на исушивању мочвара.
Преваспитаним лоповима, мајкама са децом и деци без слаткиша.
Филозофима, филмским глумцима и дегустаторима вина и цигарета.
Извозницима сламе, плетиљама корпи, хватачима жаба, и скупљачима пијавица.
Дувачима стакла, новинарима, добошарима, голубовима писмоношама и куририма.
Ловцима, ваздухопловцима, стражарима, морнарима, гробарима и часним сестрама.
Брђанима, орачима и воскарима.
Ђацима, црквењацима, прецизним механичарима и кловновима.
Херихтеркама и аутолакирерима.
Добрим и рђавим људима, старицама и љубитељима паса.
Сутра у зору четрнаестога јулија одржат ће се на општу жељу, задовољство и одушевљење утисак свечани скуп свих грађана на откривање споменика НОВОМ ЧОВЕКУ вековном идеалу човечанства које живи од рада својих руку.
(Добошар још мало добује и одлази)

ОМЛАДИНЦИ

(Акламирају "ЖИВЕО НОВИ ЧОВЕК"
Громогласно певају своју песму)

Хеј засуцимо рукаве, зној нека лије
Изградили смо новога човека.

ПЕТАР

БАШ СТЕ ГА ВИ ИЗГРАДИЛИ! Ви сте мокрили у прашини док се он градио.

ОМЛАДИНЦИ

(Поново певају рефрен своје песме, још гласније и грлатије)

ПРОФЕСОР

Мангупи белосветски, човек вам говори, а ви певате као шваба тралала! Ко ли вас је само тако васпитао?

ОМЛАДИНАЦ

Ви, господине професоре.

ПРОФЕСОР

Вас је улица васпитала! Као да свет почиње од вас, ко да се од вас броје године, ко да се ваши стари нису борили за крст часни и слободу златну, за земљу сељацима и фабрике радницима...

ОМЛАДИНКА

Па ми радимо, друже професоре...

ПРОФЕСОР

ЗНАМ ЈА шта ви радите! Љубите се по капијама, клупе по парковима имале би шта да причају... Да нећете да ми кажете да то личи на новога човека?

I ОМЛАДИНАЦ

Извините господине професоре, али ја бих вас нешто питао.

ПРОФЕСОР

Изволи, питај.

II ОМЛАДИНАЦ

(ђачки наивно)
Хоће ли наш Нови човек имати развијен мозак?

ПРОФЕСОР

Наравно да ће имати. Какво је то питање?
Он ће имати мозак раван најученијим мозговима данашњег света.

II ОМЛАДИНАЦ

Ја бих још нешто питао.

ПРОФЕСОР

Питај.

II ОМЛАДИНАЦ

А хоће ли Нови човек бити физички здрав?

ПРОФЕСОР

Па наравно. Какво је то питање! Он ће бити развијен по свим медицинским таблицама за правилан психофизички развитак и МАКСИМАЛНО функционисање здравља.
(Професор је тип који увек има спремне одговоре на сва питања)

II ОМЛАДИНАЦ

Онда ће дакле, друже професоре, нови човек с опроштењем умети да воли?

ПРОФЕСОР

То вас је научио онај Оскар Давичо! То учите на тим вашим радним акцијама. Пусти вас човек да се ко бајаги сами контролишете, а ви тамо носите шорцеве и младеже. Лежете после осам!

II ОМЛАДИНАЦ

(инсистира)
Питао сам ће ли Нови човек имати ону ствар?

ОМЛАДИНКА

Баш ћемо сутра да видимо.

ПРОФЕСОР

(гневно)
ЈЕСТЕ! НОВИ ЧОВЕК ЋЕ ИМАТИ РЕГЕНЕРАТИВНЕ ОРГАНЕ! Али он неће њима неодговорно манипулисати. Његовим другарицама неће се надимати трбуси у шестом разреду гимназије. И неће жвалити цигаре по нужницима, и неће цртати оне поганштине по писоарима да честит човек мора... жмуређки да мокри... па се сав исполива.
(омладинци су за то време покупили клупе са трга и постројили их и сада седе као у школи)

ОМЛАДИНАЦ ЦВИКЕРАШ

(диже два прста)
Мислите ли, господине професоре, на графичке приказе коиталне гимнастике?

ПЕТАР (23 године)

Срам вас било! Исмејавате ваше старије у подножју овог светог споменика!
Зар ће те смети сутра да му погледате у очи?

ХОР ОМЛАДИНАЦА

- Баш нас интересује како изгледа!
- Да ли је разбуцан?
- Има ли бркове?
- Личи ли на мог дасу?
- Личи ли на друга Васу?
- Има ли рутаве груди?
- Да није жена?
- Баш ћемо га пажљиво разгледати.

(почиње хорска рецитација)
КАКАВ ЛИ ИЗГЛЕД ИМА ОН?
УМЕЛИ ДА РЕШАВА ЗАГОНЕТКЕ СВЕТА?
УКРШТЕНЕ РЕЧИ, ЕДИПОВ КОМПЛЕКС?
УМЕ ЛИ ДА ВОДИ ЉУБАВ? ЈАШЕ ЛИ КОЊЕ?
ЗАМАРА ЛИ ГА КВАДРАТУРА?
ТРЧИ ЛИ КО ФРАЊА МИХАЛИЋ?
ЛЕТИ ЛИ НЕБОМ КАО ПСЕТО?
ИМА ЛИ АЈНШТАЈНОВ МОЗАК?
СА КЛИКЕРИМА МИХАИЛА НЕХЕМИЈЕВИЧА ТАЉА?
ИМА ЛИ СНАЖНО БИКОВСКО ТЕЛО И ДУШУ МЕКУ КО МАЧЕ ШТО ПРЕДЕ?
ДА ЛИ ЈЕ РАДОЗНАО КАО ПАЦОВ И ПИТОМ КАО СЛОН?
ШТА РАДИ КАД НЕ РАДИ, САЊА ЛИ СНОВЕ У БОЈИ?
УМЕ ЛИ ДА СЕ ЉУТИ, УМЕ ЛИ ДА СЕ СМЕЈЕ?

ПРОФЕСОР
Нема си кад да се смеје, није он балавац неозбиљан.

ПЕТАР
Зар Нови човек да се церека као нека шашава луда?

ХОР
ЗАР ЦИТИРА МАРКСА ПО ЦЕО ДАН?

ПЕТАР
Друже Павле, чујеш ли ово мумљање? Зар ти дозвољаваш то?

ПАВЛЕ
Не знам цркву ли им Грачаницу, јесу ли у праву или нису. Све их слушам, можда они боље знају шта ће доћи и какав је тај човек.

ХОР
ХОЋЕ ЛИ ИЋИ У ЦИРКУС, КРОТИТИ ЛАВОВЕ, ТУЋИ ТАШТУ?
ХОЋЕ ЛИ ПЕВАТИ ШЛАГЕРЕ, ПСОВАТИ СУНЦЕ, ХОЋЕ ЛИ ИМАТИ МАШТУ?
ХОЋЕ ЛИ ЈЕСТИ СЛАДОЛЕД, ВОЗИТИ АУТО, ЛОЖИТИ ВИСОКЕ ПЕЋИ?
ХОЋЕ ЛИ ЗНАТИ ЗАКОНЕ? РАЂАТИ ДЕЦУ И БИТИ ОД НАС ВЕЋИ?

ПРОФЕСОР
(љутито)
ДОСТА С ТИМ, тим, кад морам да се тако изразим, шиљокуранским запиткивањем!

ПЕТАР
Нема шта да се пита. Све зна. Наука двадесетог века одговорила је прецизно и јасно на сва питања.
Зато -
Учите, учите и само учите. Зрно знања боље пробија него зрно челика. Тако је говорио класик!

ПАВЛЕ
Чим питају треба им дати одговор.

ХОР
ХОЋЕ ЛИ МУ БИТИ СВЕ ЈАСНО ИЗ ЦУГА?
ЗАР НЕЋЕ НИКАД МОРАТИ ДА МИСЛИ?

ПЕТАР
(С олакшањем)
ПА ДАБОМЕ да неће морати да мисли. Све су мисли смишљене. Није човечанство сто хиљада година сисало весло. На новом човеку само је да слуша законе који су нам дати од памтивека.

ХОР
ЗНАЧИ, ОН ЦЕЛОГ СВОГ ЖИВОТА СЛУЖИ ВОЈСКУ?

ПРОФЕСОР
Опет ви! Не може он служити војску. Он је армију одслужио на Брегалници, Марици и Кајмакчалану!

ХОР
ЈЕ ЛИ ГЛОДАО БУКОВУ КОРУ?
ПЕСНИЦОМ ТУКАО ТЕНК,
ТЕРАО ИНАТ СТРАХУ,
ГЛЕДАО У ОЧИ СМРТИ?

ПРОФЕСОР
(И он и Петар осећају се као да се ради о њима)
Завлачио се под земљу као кртица. А човек у грудима носио веру у слободу. Слушао забрањене радио емисије, стављао главу у торбу! Јел тако друже Петре?

ПЕТАР
(мистификује)
Не може се све казати. Млади сте другови. Гледате све романтично. Он не лиже сладолед. Ваша је несрећа што сте рођени после рата. Дошли сте на готово.

ДРУГАРИЦА РУЖА
Ето, ја сам зачета баш пред полазак свог оца на фронт. Није важно у ком рату. Године нису важне. Ми ратна деца сасвим смо нова бранша људског рода. Нови људи, људи с особеним нервним влакнима, по нашим фетусима пузали су топови и војске ређале на прагу наших родних места. У рату има пуно хероја. Рат ства-

ра нове људе.

ПАВЛЕ

Рат никога не ствара. Рат само убија, кује вади зубе и множи пацове.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Како вам само дозвољавају да тако безидејно говорите! Рат је створио хероје! Вас треба доставити.

ПАВЛЕ

Коме?

ДРУГАРИЦА РУЖА

Живим херојима. Ратницима.

ПАВЛЕ

Дакле мени.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Да није господин херој? А где вам је значка?

ПАВЛЕ

Неко носи значке на реверу. Неко их носи у срцу.

ОМЛАДИНКА

Чика Павле, кажи јој да имаш значку.

ПАВЛЕ

Врло важно.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Рат је стварао хероје.

ПАВЛЕ

Они су били створени већ пре рата. Рат их је само скраћивао за главу.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Како можете да говорите тако бездушно и неискусно? Па ја кад прочитам у новинама о рату, мене подиђу жмарци. Хирошима, Нага-Саки! Атомска наука! Физичка хемија, Опенхајмер, па чувени Алберт Ајнштајн! Она седа лавља глава. Сва протрнем, маглица ми уђе у главу. Те бомбе су тако... тврде.

ПАВЛЕ

Не сећам се. Трудим се да заборавим.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Зар ви не читате новине? Не стичете животно искуство на самом извору истине?

ПАВЛЕ

О, зар госпођица зна истину?

РУЖА

ДА. И ТО НАЈДУБЉУ. ДОВДЕ ЈЕ УШЛА У МЕНЕ. (показује дијафрагму)

ПРОФЕСОР

Да, журнализам! Моћна ствар и громка... Признајте друже Павле...

ДРУГАРИЦА РУЖА

Ја просто не могу да заспим док не прочитам неки добар чланак.

ПЕТАР

Новине су итекако друштвено корисне. Душевна храна милионима.

ОМЛАДИНАЦ

Незамењиве су за дечје авионе, лађице и друге ствари...

ДРУГАРИЦА РУЖА

(држи говор омладинцима)

Новине су набрекле од идеја и финих мисли. Оне су хранљиве, поучне и напредне. Напајају ме страшћу, животом и соковима прогреса. (Егзалтирано) Уосталом, оне су од целулозе, а од целулозе (ратоборно) се прави експлозив! Динамит, Алфред Нобел!

ПАВЛЕ

(публици)
Ето шта је све од људи створио рат! (другарици Ружи) Ти си сестро једна неиживљена тетка!

ДРУГАРИЦА РУЖА

(грозно викне)
Аааааааа, вређа своју оданост нашој ствари! Понижаваш моју политичку зрелост! Ти си један жалостан пензионерски случај. Ти си тај што читаш у новинама само Пају Патка. Срамота. (Напада га физички) Показаћу ја теби како се каља углед једне честите женске. (Добија хистерични напад, омладинци штите Павла. Она пада у несвест, Петар и професор хладе је и прскају у подножју споменика, на другом крају сцене Павле поправља машну и увлачи извучену кошуљу, затим демонстративно вади "Политикин забавник" седа у угао портала и чита стрипове. Омладинци групписани хорски рестаурирају проблем).

ХОР

МИ ОПЕТ ПИТАМО
КО ЈЕ ТАЈ НОВИ ЧОВЕК?
ДА ЛИ ЈЕ МАЧКА ИЛИ ПРЕПЕЛИЦА
ПРОФЕСОР ИЛИ УСЕДЕЛИЦА
ДОЛАЗИ ЛИ ИЗ ПЕРФЕКТА ИЛИ ФУТУРА
ЗАНИМА ЛИ ГА ЖИВОТ ИЛИ КУЛТУРА?

ОМЛАДИНАЦ

Откријмо га да видимо како изгледа.

ОМЛАДИНКА

Да му скинемо ову спаваћицу?

ОМЛАДИНЦИ

Тако је да га видимо.

ОМЛАДИНАЦ

Другови и другарице, у име омладинског актива, предлажем да се са за сада непознатим ликом новог човека изведе СТРИПТИЗ из васпитних разлога!

ОМЛАДИНЦИ

- Тако је!
- Зар са идеалом да изводимо стриптиз?
- Боље него са другарицом Ружом!
- Најбоље нека то изведе Мица!
(Мица прилази постољу и почиње да се скида. Другови јој се смеју)

ОМЛАДИНАЦ

Ми смо теби Мицо рекли да ти њега скинеш!
(Мица почиње да разоткрива споменик. Смех)

МАЈКА

(улази енергично, носи сандук од дечјег Мерима сапуна на који ће се попети да одржи говор. Још у ходу говори)
Не дижите кошуљицу споменику! Ја ћу вам рећи какав је и који је тај нови човек. (Пење се на сандук, прича да се сви умире)
Нови човек, ова личност за коју се ви интересујете, млад је.

ОМЛАДИНЦИ

(одушевљени, вичу аааа)
- Браво кево!
- Стара је на нашој страни
- Пст, да је чујемо

МАЈКА

То је персона висока, здрава и наочита мушка прилика. Суђено му је да буде леп и вољен од много жена, да буде од широке руке, фин и окупан, увек са белом крагном. Нема тај жуљеве на рукама.

ОМЛАДИНЦИ

(разочарани вичу ааааа)
Не важи
- То је неки фрајер
- Само болесни немају жуљеве

МАЈКА

(надвикује се са њима)
Он је прави нови човек - г о с п о д и н човек! Знам га од малих ногу - то је м о ј с и н!

(општи смех)
Што се правите Пат и Паташон, спрдате се са напаћеном мајком. Ја сам одгајила сина да буде школован и намирисан. Да се не меша са дрипцима, да једе кувану рану, да буде интелигентан, да носи цвикере ко сви луксузни људи, да не грди бога, да не оре и не копа, да му уста буду пуна прво сребрни а после богами и златних зуба.

ПЕТАР
Како ти знаш другарице мајко да је твој син нови човек? Имаш ли ти неки документ, лекарско уверење, мишљење комитета?

МАЈКА
(тврдоглаво и наметљиво)
Ја сам стара жена. Прала сам пре рата док је био крај, по трговачким кућама, код буржова. Пљували су ме а и ја им дужна остајала нисам. Што да их не пљујем кажем ја, кад једу "ростфрај" есцајгом из "розентала" порцулански тањира, пуј. Намучила сам се самохрана, ко принцеза Изабела код једнооког гусара, мислили су да имају права на све... И имали су, било је њихово, старо време, а ја као и они (с презиром) стара, њиова. А када се он родио, рекла сам ЕВО ГА, РОДИО СЕ ЧОВЕК... Зато сам и подизала тог малог да будне за друштво галантан и елегантан са меденим речима да се изражава као гроф. Та се лепота и финоћа речима просте женске не могу ни описати ал да га само чујете одма би познали да је он тај нови човек што је добошар јавио. Ја сам одма знала да ће то њему да будне споменик.
(Изван сцене чује се неко ужасно дерање, ударци, врисак)

МАГДАЛЕНА
(изван сцене)
Крвопијо! Џукело! Подводачу!
(На сцену улази млад, елегантан човек лежерног понашања са белом уштирканом кошуљом. За њим на два корака иде једна госпођица која личи на поштанску службеницу нижег платног разреда. Кад стигну на средину сцене сви гледају у њих двоје)

МАЈКА
Зар није леп ко уписан?
Ајде сине рано материна отвори уста нек чују људи како умиљат говорни језик имаш, човеколики.

МАМИН СИН
(Магдалени, својој љубавници)
Ајде мало прошетај сукњу.

МАГДАЛЕНА
Скоте један! Залудео си ме младу јунферку, завртео ми мали мозак на лањског првог маја. Облетао си ко лептир и скакавац само да добијеш моју девојачку част. А сад ћеш да се, пробушена и одбачена, о дуд обесим, вране очи да ми искљују.

МАМИН СИН
Море гони мало с тим твојим сентиш фазонима. Шта ми продајеш јапанску свилу с тим твојим јунфером.

МАГДАЛЕНА
Душу син ми замађијао па замаглио ко последњи ватарош!

МАМИН СИН
Мене не занима ни твоја девојачка душа ни ватање с тобом.

МАГДАЛЕНА
А кад сам улазила у касапницу и ти ме шацовао кроз излог па дошао да купујеш розбратну онда те је интересовало моје женско месо, каранфиле мој неверни... (свима) Сад се с Мицом графичарком на рингишпил врти и држи за мали прст.

МАМИН СИН
Ја ћу сам да изаберем с ким ћу да се вртим и ко ће да ме држи за прст...

МАГДАЛЕНА
Црна ја, остављена и преварена, ко кад је у биоскоп Партизан Кларк Габле оставио Скарлет Охару... Због Мице фризерке превртаљке ондулиране...

МАМИН СИН

Ма немој Магдалена да ме секираш за ту Мицу, и за ону Хафизу си ме масирала три недеље, и за Зденку колачарку... Пусти ме леба ти да дишем, није ми ни до чега... Ја имам Едипов комплекс.

МАГДАЛЕНА

Видели те с Мицом, како си играо с њом на трангефранге па си је после водио иза Дома културе, много сте културни, зна се да је тамо рејонски куплерај под ведрим небом. Ти си Џек Трбосек што залуђујеш невине девојке. Соду си заслужио.

МАМИН СИН

Пластерко штрокава, довде ми је дошо давеж с тобом... мама, кажи јој да ме остави на миру.

МАЈКА

Јесте ли видели господо, како уцењује ова периферска дама што не спава никад сама! Наманикирала си се ко да си госпоја принцеза Маргерита. Мислиш да је мој Софокле фотограф па да га изваташ на брзину. (Сину) Не дај да те скува, пиле моје.

МАГДАЛЕНА

Теби да га оставим, матора вештице... Ајде рузмарине мој мирисни са својом верном Сузаном...

МАЈКА

Погледај је, каква је. Ко дроца из кафане Мајевица! Ко зна с ким је она...

ОМЛАДИНАЦ

Јеси ли јој ти држала свећу?

МАЈКА

Сине мој, становаћеш у трособном стану са плафоном од гипса. Плочице ћеш имати у кујни, бојлер, фрижидер и кавез за канаринца да ти пева док ти мајка рођена штирка кошуљу снежно белу, принцезе на тебе око да бацају, принцезе са имањима и липицанерима, да тебе и мајку на јахту Исидору одведу у фино друштво међу положајне људе.

ОМЛАДИНАЦ

А да ли ће ти син клавир свирати?

МАЈКА

И харфу, ружа мамина, и у виолинско чело ће свирати, мамин музикант. Видећете сутра, док се открије ова слика и прилика мог сина, и он ће у харфине жице да свира.

ОМЛАДИНЦИ

Хоће ли имати цуцлу? Купљену у самопослуживању?
- Или мајчину сису?

МАЈКА

Балавци и цмиздруље. Спрдате се с материнством. Још се нисте ни испилили а већ се од сисе материне одбијате, идете на конференције, против родитеља дижете демонстрацију и манифестацију!

ОМЛАДИНКА

Оће ли имати те блесаве штуцаве бркове?

МАГДАЛЕНА

Штуцује бркове, јер има! А ти гледај твог дасу голобрадог, има л' њему шта да расте.

МАЈКА

А шта ти адвокатишеш за мог младунца?

ОМЛАДИНЦИ

- Какав љубавни рингишпил!
- Џабалебарош
- Сисанче из тридесет и треће
- Клинички случај
- Модеран тип
- Нискочелац

МАМИН СИН

(Љут, неће никога да слуша, обе жене га цимају као ствар)

МАГДАЛЕНА

То је мој Еркул

МАЈКА

Мој понос и дика!

ОМЛАДИНАЦ

Кулов нашег времена!

II ОМЛАДИНАЦ

Трубаш!

МАЈКА И МАГДАЛЕНА

(заједно)
Јунак нашег доба.

ОМЛАДИНЦИ

Старог доба

МАЈКА И МАГДАЛЕНА

Нови човек!

ОМЛАДИНЦИ

Стари!

МАЈКА И МАГДАЛЕНА

(обе држе сина и обгрљавају га)
Нови!

ОМЛАДИНАЦ

Човек прошлог времена!

ОМЛАДИНКА

Из аориста.

ОМЛАДИНАЦ

Прећашње несвршеног!

МАЈКА И МАГДАЛЕНА

(грлећи Софокла, зближавају се и грле, претварајући се у сијамске близанце до краја драме)
Нов је! Нов је!

ПЕТАР

(за цело време свађе, Петар је хтео да ускочи својом интервенцијом, али га је Павле задржавао. Сад се Петар отима, грандиозним театралним гестом он зауставља цео сукоб)
Доста те безидејне расправе. Баците те своје приватне ствари на ђубре. Приватан живот не постоји за историју. Њени моћни прсти помиловаће онога који уме да се преда њеној гвозденој бујици.
(Пошто је најзад успео да се докопа речи, он сад моћно диригује парадом)

ОМЛАДИНЦИ

ХОЋЕ ЛИ НОВИ БИТИ СНАГАТОР, АУТОМОБИЛИСТА И БУЏА?
ИЛИ ЋЕ БИТИ РУДОЊА,
ШТО ВУЧЕ БОГА ЗА БРАДУ.
НЕУСТРАШИВИ ЕПСКИ ТИП,
ЦРНАЦ
И КОМУНИСТ?

ПЕТАР

(патетично)
Нови човек јахао је на белом коњу историјског идеализма. Није се колмовао, није носио брандон шишке, није имао времена и није се парфимисао као овај... господин овде...

МАЈКА

Да није штогод био Свети Сава Мироточиви?

ОМЛАДИНЦИ

(Аплауз, њих очигледно забавља сукоб између старих и нових идеалиста, матере и Петра)

ПЕТАР

Ћути матора лумпенпролетерко. Ринтала си за господу и читала романе у свескама, опијум за народ, како то лепо каже друг Анти-диринг. Зато и ниси дошла до високе свести о оним стварима.
О најчистијим стварима, о будућности.

ОМЛАДИНАЦ

А зашто ти носиш прљаву кошуљу? Кад љубиш само чисте ствари?

ПЕТАР

(који и сам има бубуљице)
Имаш бубуљице, загорели пубертетлијо!

ОМЛАДИНАЦ

А зашто носиш прљаву кошуљу?

ПЕТАР

Ја нисам НОВИ ЧОВЕК! Као што нисте ни ви. Ми смо прашина у блату зрно соли у мору, глисте у балеги, сув лист на јесењем ветру, прохујаћемо са вихором! Зато и носимо масне кошуље, да би НОВИ човек заблистао у пуној снази и чистоћи!

МАЈКА

А зар мој син не блиста господине друже? Та погледајте ову белу уштиркану кошуљу, ове колинос беле зубе. Све сам ја то мој господине васпитавала и гајила према уџбенику доктора Тулипановића, НОВИ ЧОВЕК у сто лекција! Редовно сам га мерила и шишала, купала га у ружином уљу, вадила му слепо црево и крајнике, пудерисала га и мазала вазелином, крмељ му из очију вадила, клистирала га, црева му испирала, само да добије што савршенији организам, што бољу личност.
Мучила сам се да будем савршена мајка. И зар ви онда овде мене, пред овим вагабундима, МЕНЕ МАЈКУ - врховну светињу човечанства - понижавате и прљате.

ПРОФЕСОР

Свака мајка види у свом сину Милоша Обилића.

ПЕТАР

(професору)
Ах! "Нашим мајкама дугујемо вечиту захвалност" тако је рекао друг Максим Слатки. Наше мајке су патиле под царизмом, носиле летке, дојиле и повијале будуће револуционаре. Клањам се пред тобом Павлова мајко!

ПАВЛЕ

Ала је ово безвезник и фразер.

ПЕТАР

Јеси ли добила за мајчинске заслуге Велику Звезду Плодности? Имаш ли адмирала за кума? Ти си своју децу бацала у токове историје и сузама својим благосиљала наше робове, месила нам погачице с чварцима. Али немој себи да присвајаш, чиста и блага мајко...

ОМЛАДИНЦИ

За погачице са чварцима трипут "АМ"!
(вичу) АМ! АМ! АМ!

ПЕТАР

(прави се као да их не чује)
Али немој себи да присвајаш чиста и блага мајко, право које једино историја има. Она ће одредити ко ће од нас бити припуштен Видовданском храму будућности, ко ће бити посвећен и помазан у НОВОГА ЧОВЕКА...

ОМЛАДИНКА

(смијуљећи се)
Да неће тај нови човек бити помазан... путером по глави?

ПЕТАР

(избезумљен)
Из тебе рига зелену ватру смрдљива аждаја империјализма. Ти тврдиш да је нови човек каријериста и лакташ са путером на глави!
НЕМАМ ЈА ПУТЕРА НА ГЛАВИ! НАШОЈ КОСОВСКОЈ СВЕТИЊИ ТУРАШ У уста свој прљав реп, ђаволе. Пљујеш у кандило наших светих књига! Ти си религиозна хушкачица!

ОМЛАДИНКА

Нема бога!

ОМЛАДИНЦИ

НЕ - МА БО - ГА! НЕ - МА БО - ГА! НОВИ ЧОВЕК ЈЕ ЧОВЕК! НОВИ ЧОВЕК ЈЕ ЧОВЕК!

ПЕТАР

(прекида их једним широким покретом руке. Пошто

се они забављају слушајући његов говор, пристају на његове услове и само понекад ускачу да зезају)
Јесте! Нови човек је човек. Ми смо сви импотентни бедници према њему. Мизерије, црви у прашини, подно његових огромних стопала...

ОМЛАДИНАЦ

Ципеле број 52!

ПРОФЕСОР

Тако је!

ПЕТАР

Нек сутра овај гигант са тог бетонског постоља пљуне на нас који га нисмо достојни... (нагло мења тон) За сутра сви купите наочари за сунце!

ОМЛАДИНАЦ

Шта ће нам?

ПЕТАР

Будало, ослепећеш од сјаја његовог! У свети лик се не може гледати голим и босим оком!

ОМЛАДИНАЦ

А како онда нисмо досад ослепели гледајући тебе?

ХОР

О ПРОПОВЕДНИЧЕ
КРВАВОМ СВОЈОМ КОСОМ
ВРАГОВЕ ПРОШЛОСТИ КОСИШ
МИСАО СВОЈУ ЧИСТУ
КАО ПРИЧЕСТ ТИ НАМ ДОНОСИШ!

ИДЕЈЕ ТВОЈЕ БИСТРЕ
УПАЛИЛЕ СУ НАМ МОЗАК
ТВОЈ УМ КА НОВОМ ЧОВЕКУ
ЈАШЕ КО ХИТРИ - КОЗАК!

ПЕТАР

Хвала децо, благословени били. (наставља рутински проповед конференцијашки) Ми смо другови ништарије, пасуљи и мрави. ПРЕЗЛЕ! И зато нека сутра овај гигант са бетонског постоља
са челичним грудима и бронзаном главом
са металним пупком и мермерним панталонама
са сисама од гвожђа и мештровићевским мозгом
нека сиђе
и нека почне газити по нама који нисмо достојни ни његовог дванаестопалачног црева. Нека ми овде пред свима вама смрска главу ако сам погрешио, и ја ћу, задовољнији од вас аплаудирати.
(мало аплаудира у тишини)
И гледати свој црволики мозак како узалудно гамиже по тротоару.
Не треба нам мозак! Имамо свете књиге!
и нашу свету мржњу,
мозак је опасан и штетан, људска осећања заваравају, она су лажна и увек друкчија. Шта знамо о човеку
који се смеје?
Коме се смеје?
Зашто се смеје?
(омладинци се смеју)
Шта знамо о женама? Оне су увек привате и антидруштвене! Робују своме месу, шминкају се и врцкају! (он врцка)
(омладинке се смеју)
Зашто се оне смеју? Сигурно причају реакционарне вицеве! Оговарају нас, људе новог реда и рада, присталице електрификације мозгова! Боље атомске бомбе све да спрже и разједу, него да постоји капитализам!
Пустимо напред ветрове да почупају све цвеће разлика међу људима. (Са гађењем) Све те шарене блузе и деколтеи, ти разнобојни шорцеви.
(показује на омладинке које су обучене једнако)

ОМЛАДИНЦИ

(смеју се)

ДРУГАРИЦА РУЖА

Тако је друже Петре, облаче се као тетреби и као јарци. Љубав је малограђанштина, остатак прошлости. приватничко осећање!

ОМЛАДИНЦИ

(упишавају се од смеха)
Доле љубав! Хоћемо социјализам без удова! Хоћемо нови живот без пољубаца!
БОЉИ ТЕНИС НЕГО ПЕНИС!
ЖИВЕЛО БЕСПОЛНО РАЂАЊЕ - ПАРТЕНОГЕНЕЗА

ПЕТАР

Из вас шуште папирнати тигрови левог и десног скретања.

ОМЛАДИНЦИ

(церекају се)

ПЕТАР

Прогутаће вас мрак ако се будете смејали.

ОМЛАДИНЦИ

(сви се смеју. Петар јурне на њих ишамара једног, остали се ваљају од смеха)
(Мала сцена исмејавања догматичара, вичу му ха, ха, по двојица или по тројица, вичу му ха, ха, ха, ха, ха, ха, како он јури за њима и туче се)

ОМЛАДИНКА

Овај никад није био у Невади.
(јурњава и смех)

МАМИН СИН

(пење се на сандук за сапун и виче)
Тишина! Што га исмејавате?

ОМЛАДИНАЦ

Што нема везе са мозгом!

ПЕТАР

Увек прогањају оне који доносе прогрес.

МАМИН СИН

Овај буразер добро говори.

I ОМЛАДИНАЦ

Он се изражава мало претешко за наше појмове.

II ОМЛАДИНАЦ

Дошао је мало из далека.

III ОМЛАДИНАЦ

Станује мало превисоко.

МАМИН СИН

Он је рекао да смо ми црви у прашини. Има право. Сви смо ми безвезни типови. Грцамо и трцамо се. Ватамо се једни за друге. Ето зашто волимо колектив. Да се изгубимо у њему. Да нас не буде. Једино што имамо то је прављење животиње са двоја леђа. Мушко женско гимнастицирање. Уживање у страстима.

ДРУГАРИЦА РУЖА

ПРАВИЛНО! Уживање у страстима је прљаво и недостојно. Једино што је људско то је шведска гимнастика духа. Nihil Humani a me alienum puto!

МАМИН СИН

Она ствар то је једина добра ствар коју имамо на овоме свету. МАЛО МАЖЕЊЕ МАЛО ЛЕЖАЊЕ. Мало љубљење мало дубљење. Голицање чула је једини хуманизам што постоји. (Шири руке)

ДРУГАРИЦА РУЖА

Срамота! Ово вређа сваку поштену душу и свако поштено тело. Хуманизам не може да буде у шкакљању без циља и безидејним драшкањима. (Говори свима, мисионарски) Хуманизам је у читању штампе, слушању концерата. Бах! Бетовен! Хендл! Месија! Порука музичких генија! Слика Сераа и Дегаа, уживање у разрађивању литературе, у проради уметничких и политичких материјала!
Јесте ли прорадили другови "Дијалектичку почетницу" од друга Насрадин Хоџе? Јесте ли прорадили "Еспиризам и медиокритицизам" двадесет прво проширено, прерађено и допуњено издање?

ПРОФЕСОР

Научни и књижевни доживљаји су здравији од телесних додиривања међу људима. Љубав свлачи људе на ниво животиње. Ширење ноздрва, знојење. ФУЈ!

(Изашао је на просценијум и говори публици) Видим да има у публици лица различитих, или још боље речено супротних полова који лакомислено седе једно поред других и не размишљају о свим могућим опасностима и последицама њиховог овлашног додиривања.
Из најбезазленијег додира зачас плане неочекивана искра (Он овом застрашујућом причом уствари публици густира секс) животињски, у мраку као чулни пећински људи, запали се крв, залуде чула, ко зна шта све може да се деси.

ЖЕНА ИЗ ПУБЛИКЕ

(врисне)
Милиција! Милиција! Не дотичи ме идиоте! Шизофреничару.
(У сали се пали светло, долазе разводници и изводе из сале непристојног типа. Тај даса се блесаво смешка пошто је ухваћен на делу. Одлази без опирања. Жена наставља да се жали професору)

ЖЕНА ИЗ ПУБЛИКЕ

Замислите молим вас, господине професоре, почео да ме вата као да сам у биоскопу. А ја му кажем остави ме идиоте, нисмо у биоскопу. А он побрљавио. Изгледа да сам му се допала...

ПРОФЕСОР

Ето другови и другарице, шта сам вам говорио...
(у сали се гаси светло)

ПЕТАР

(љутито грди публику)
Ето зашто ми дајемо дотације позориштима. Знате ли ви другови да је свако седиште у овој кући по представи дотирано са ??? дин. (ставите цифру која важи за вашу кућу) И онда ми неки другови још говоре о васпитној улози позоришта. Па зар не видите да нисте дорасли за сатиру. За мене се другови поставља питање да ли је конкретно требало постављати овај комад.

ПРОФЕСОР

Људи су тако лакомислени када се ради о сексу...

ДРУГАРИЦА РУЖА

(клима значајно главом)
Да, да. Ја сам била страховито захвална нашим медицинским властима, када сам била у санаторијуму и тамо видела по зидовима оне дивне поучне одвратне слике разних венеричних и кожних обољења. Била сам срећна што су наши другови изложили и показали нама, младим и неискусним девојкама, какве нас ужасне опасности вребају на клизавом путу такозване љубави.

МАМИН СИН

Какве глупости. Секс је одлична ствар. Ух, што волим кад се добро ознојим са својом женском. Магдалена, душо, где си? (узбудио се)

МАЈКА

Шта ће ти та белосветска пијавица? (њој) Не додируј мога сина. Софокле мој, добићеш од ње бациле и бактерије.

МАГДАЛЕНА

Себична тровачица. Држиш сина у витрини. Није он од порцулана. Он има коња за трку.

МАЈКА

Ћути мачко фебруарска... (отима сина) Ајде рано моја од те гумарабичарке.

МАГДАЛЕНА

(отима Софокла)
Одлепи се од маторе, жељо моја пуста. (Мајци) Не дам ти га. (Отимање око Софокла)

МАМИН СИН

Оставите ме на миру да будем себичан и срећан. Слободан као галеб, као сова, као сврака, да летим... (романтично)

МАГДАЛЕНА
...са Мицом фризерком на рингишпилу...

МАЈКА
Сети се голупче моје, ко те је повијао и ранио те сутлијашем. Ко ти је сипао прашак на тртицу?

МАМИН СИН
(пева)
Мама купи ми ауто...
(Мајка одмах одлази са сцене)

ХОР
ЗАР ОВАЈ ТРУБАЧ ДА НАМ БУДЕ ПРИМЕР ЗА УГЛЕД
ЗАР ТО ДА ПРЕДСТАВЉА НОВОГ ЧОВЕКА?

МАМИН СИН
Нећу ја да будем никакав и ничији човек. Хоћу да живим сам са својом цирозом...

МАЈКА
(Враћа се са аутомобилом и даје му га. Он га одмах пригрли и почне да гланца)
Сам? Значи самном! Сине, ти хоћеш сам, самном, мили мој.

МАМИН СИН
Нико ми не треба. Ја имам своја кола.

ХОР
ПОГЛЕДАЈТЕ ВЕЛИКЕ БЕБЕ
ОН ХОЋЕ ДА ЖИВИ САМ ЗА СЕБЕ

МАГДАЛЕНА
Не дам ти га медузо. Ја ћу да ти перем кошуље, ја ћу да ти штиркам гаће. (поново отимачина око Софокла, расправљање са тучом. Мамин син седа на ауто и воза се около.)

ПЕТАР
Ето видите другови, чему води несвесан живот. (За време док он говори траје илустративна малограђанска љубавна идила) Друштвена шугавост. Видите ли колико је један човек који бежи из свог колектива. Тек у колективу човек постаје господар васионе. Цезар. Ви ми замерате што сам оштар и што се не смејем, грешите, мора се оштро с овим људима који смрде на бели лук и црно вино.

ПАВЛЕ
Што се ти момче не ожениш?

ПЕТАР
Ако хоћемо да померимо историју напред, ми не можемо живети у браку са женама него са производним снагама.

ДРУГАРИЦА РУЖА
Тако је! То зна свако ко је читао Маркса и Енгелса!

ПАВЛЕ
Опет се ти сестро правиш већи духовник од римског папе!
(појављују се радници градског комуналног ђубретарства)

ЧИСТАЧИ УЛИЦА
Господо другови извините, мораћете се уклонити, јер ми морамо да радимо.

ОМЛАДИНАЦ
Имају ли ваше метле историјске размере?

ПЕТАР
Хајде другови на вама је ред. Трг мора да буде као полизан за сутрашњу свечаност.

ЧИСТАЧИ
Де, де, оћеш ли ти да га лижеш?
(грађанство се разилази кућама. Трг остаје пуст, на њему су само чистачи који певају песму о чишћењу флека на савести, мрља у биографијама, нечистих идеолошких појмова итд. У једном углу седи непримећен Павле. Пошто чистачи оду, Павле устаје и стоји суочен с кипом)

ПАВЛЕ
Е, мој дечко, а кад смо одлазили у шуму, сви су седели у кафани.

КРАЈ ПРВОГ ЧИНА

ДРУГИ ЧИН

(Ноћ. Усамљени споменик под плаштом. Чује се у даљини како сат откуцава два сата. На сцену улази у дугој белој спаваћици, Миодраг Павловић, висок, дуг, мршав интелектуалац са наочарима! Носи црвену заставу, рецитује. Озбиљно)

МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ
(као месечар иде по крововима)
Оно што долази после нас
ја видим као ружичаст смирај дана
уз музику коју испреда поворка људи
одлазећи на починак у своје глатке лежаје
(ваљда се тако виде призори из гроба)
(нагло спази споменик, притрчи му)
О ти који ћеш стићи последњи
да ли у провидној земљи твојих вртова,
да ли у латицама које пребројаваш као напитке,
да ли у великој плодности засићених бедара,
да ли нас чека неслућена, неизбежна туга,
туга радионице у којој су сви послови посвршени?

МИЛИЦИОНЕР
(појављује се још док је друг Миодраг Павловић изговарао своје визионарске стихове)
Је ли ти, добро вече, имаш ли ти дозволу за обављање културно просветне делатности на јавном месту?

МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ
Извините, друже, можда је у питању неспоразум. Не бавим се ја никаквом културно просветном делатношћу. Ја сам песник. Метнули су ме у овај комад, а да ме нису питали. Сад сам баш декламовао публици неке стихове.

МИЛИЦИОНЕР
Значи то вам дође ко неко друштвено задужење? Извините. А ја мислио - тезгарите. Ко Лола Новаковић. (Сумњичаво га гледа). Па ајд, лаку ноћ друже. Пријатно кад се пробудите.
(Разилазе се. Песник се поклони)
(На пуст трг улази другарица Ружа и на малу хармо-

нику свира тиху, сетну мелодију "Усамљена хармоника". Зането гледа према кипу и са невидљивим партнером игра око постоља, нежни ваздушасти валцер, или заносни аргентински танго. Стане)

ДРУГАРИЦА РУЖА

Јеси ли и ти невин, стари момче?
(Кип ћути)
Ћутиш. Разумем те. Те се ствари кријy. У овом свету попреко гледају оне који су чисти, оне који се не курвају. (Свира мало на хармонику) (Зажарено) О теби су новине писале, снаго наша, да си весник будућности.

МАМИ СИН

(улази на сцену четвороношке. Из џепа му вири флашекања, сео је на ивичњак и лоче)

ДРУГАРИЦА РУЖА

(не види га, оставља хармонику пење се на постоље и нежно милује споменик)
С тобом би снаго наша ваљало зачети нови живот у овом девичанском телу, које сам чувала од опачина што се по овом свету раде, као што се види у филмовима који нам долазе са запада. (Разнежава се) За тебе сам, мушко моје, досад живела. Мужу мој, сине и вереничe.

МАМИН СИН

(пијано се дере)
Пази буразеру, да те ова баба не обари.

ДРУГАРИЦА РУЖА

(цикне згранута)
Ааааааа! Ко је то ту?

МАМИН СИН

Овде је једна напаћена душа која се једва истргла из чељусти женске бриге, овде је један пропалитет и нитков. Један (маше флашом) лумпен-пролетер госпођо.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Госпођица.

МАМИН СИН

Госпођа или госпођице, сасвим свеједно. Ви сте једна матора уличарка.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Ијy, друже. Ви сте омамљени алкохолним токсинима.

МАМИН СИН

А ти си омамљена мушком снагом. Видео сам те ја.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Ви сте у делиријуму. Видите слепе мишеве.

МАМИН СИН

(гледа је пијано, заводљиво и врти главом)
Видим пред собом једну слепу мишицу.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Понашате се као последњи сифилистичар и дрипац. Зар ви нисте читали нови пролетерски бонтон о џентлменском понашању што је излазио у наставцима у Борби?

МАМИН СИН

Јел оно за раднике, да не умачу леб у сафт од печења?

ДРУГАРИЦА РУЖА

Видим ја да ви као несвесна маса, не контактирате са штампаном културом.

МАМИН СИН

Имате потпуно право. Ја сам несвесна маса натопљена алкохолом. Подрум је моја родна кућа, са вином се једино волим ја. (глуми) Ја ћу да умрем, нико ме не воли.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Немојте тако да говорите, усамљени човече. Налазим у вама много сличности са напаћеним и разбарушеним Сергијем Јесењином.

МАМИН СИН

Ко је тај лаф? Је ли волео да цевчи?

ДРУГАРИЦА РУЖА

Био је скоро сав спржен и изгорео. Осмуђених ногу, које су засмрделе цео хотел Валдорф Асторију. Висио је неколико сати изнад радијатора. Лица поплавелог као чивит. Био је много осећајан (гледа у небо и рецитује Јесењинове стихове у којима се спомиње Марксов "Капитал".)

МАМИН СИН

(пажљиво пијано слуша, а онда тихо пита)
Хоћете ли да ми учините нешто?

ДРУГАРИЦА РУЖА

(резервисано)
Шта?

МАМИН СИН

Набавите ми добар конопљани конопац и фини, топли радијатор.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Да одузмете себи живот, не. Тако нешто неправилно ја не могу да учиним, човек, како то гордо звучи.

МАМИН СИН

Женско фолирање. А умете мушкарцима да пијете крв.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Не друже, ја нисам таква. Ја никад никоме нисам пила крв нисам. То мени моје васпитање недозвољава.
Нити сам иком дала да мени пушта крв.

МАМИН СИН

Ма немојте?

ДРУГАРИЦА РУЖА

Не драги мој. Моје девојачко тело никад нису силовале длакаве мушке руке. Моју очувану кожу не дотичу одвратне руке случајних пролазника.

МАМИН СИН

Све су жене дроље преко којих су прешле војничке колоне. Композиције мушкараца. Ја сам разочаран у жене.

ДРУГАРИЦА РУЖА

И ја сам господине. Али има жена које су одолеле искушењима живота и нису се бациле у вртлог страсти. Има жена које су очувале завет свога покојног тате.

МАМИН СИН

Јесте ли то ви госпођо?

ДРУГАРИЦА РУЖА

Госпођо? Јесте ли помислили да сам удата? Охо, чудно! Не драги пријатељу. Одолела сам зову брачне прашуме и нисам стала у легију згажених. Ја још увек волим Брамса (додаје) и Рисмког Корсакова. Знате ли његову "Шехерезаду"? (певуши)
Да драги мој, ја сам још увек, после хиљаду и једне ноћи, после хиљаду и једне опасности - нетакнута.

МАМИН СИН

(Он је запрепашћен, он никада у животу није срео невину женску)
Како? Ви нисте... ви ниједном... нисте?...

ДРУГАРИЦА РУЖА

Да. Ја сам вирго.

МАМИН СИН

Вас ниједном нису... овај... нису вас... (покушава да се помогне гестом).

ДРУГАРИЦА РУЖА

Не нису ми... не, не, тврђава Порт Апач то сам ја.
Ave Maria gracia plena.
Чиста као снег.
Пао је снег и покрио брег (Певуши)

МАМИН СИН

(Он је још увек страховито збуњен)
Нису вас никад... нисте ником... нико вам није... оно...

мало ја мало ти... сви за Ниш... јагодинско мило...

ДРУГАРИЦА РУЖА

Не, не (певуши као девојчица)
У замку свом
скривен пупољак чувам
за тебе витеже мој
отвори увелу ружу
процветај осмех на лицу мом
МЕНЕ НИКО НИЈЕ ДОДИРНУО.

МАМИН СИН

Дозволи ми да вас додирнем. Не ваше тело, него вашу душу.
(грли је)

ДРУГАРИЦА РУЖА

(певуши)

МАМИН СИН

Како сте меки и бели. Ваш мирис је одличан.

ДРУГАРИЦА РУЖА

(отима се брзо из загрљаја)
Да, ја своју душу сваког јутра перем Франц-Јозефовом водицом. У њој су растворене чувене соли Светог Луке за опуштање коже и смирење живаца.
Пипните само ово седефасто лице. Слободно пипните, стидљиви младићу.

МАМИН СИН

(помилује је. Она се тргне и настави да прича).

ДРУГАРИЦА РУЖА

Mens sana in korpore sano. (Вади флашице из корпице)
Ево гледајте тен сан, враћа младост вашој смежураној кожи.
Трула детелина брани поткожна ткива.
"Парфем мртво сено јача корен длачица".
(Кад је Софокле дотакне, она вади нову флашицу из торбице и показујући му је брани се).
Знате ли ви тајне биофила?

МАМИН СИН

(глупо блене и клима главом)
Па, да, библиофил, знам, дабоме.
(Хоће поново да је загрли, она се истргне и скаче)

ДРУГАРИЦА РУЖА

Тешко је сачувати здраво и чедно тело. (Све поплашеније виче) Шведска гимнастика јача тело и спасава човека од ружних мисли.
Радите ли ви фискултуру, млади човече?

МАМИН СИН

Имам жену и свастику, обе раде гимнастику.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Ајдемо. Одручење. Став раскорачни. Музикаа! (музика почиње да даје такт) Три - четири!
(Обоје почињу да раде просте вежбе док не балдишу. Она је неуморна као прави одани поклоник Тиршовог система за ускла-ђивање човечанства. За време вежби она скандира, а он је прати колико може)
У здра - вом те - лу здрав - је и дух!
Фис - кул - тура ја - ча пр - са и слух!
(Софокле пада изнурен. Она и даље орно вежба док не види клонулог Софокла.)
Јаки, јеси ли се уморио?

МАМИН СИН

Ех, што сте моћна женска! Да вам пипнем мишиће.

ДРУГАРИЦА РУЖА

(Са поносом му даје да јој пипне мишиће. Он хоће да пипне даље, она се измигољи)
Мангупе један, интересујеш се за анатомију, несташко.

МАМИН СИН

Здрав дух воли здраво тело
Душо моја, ја и ти
могли би се волети!

ДРУГАРИЦА РУЖА

Како се људи лако забораве. Ми живимо у друштву. Ступањ производних снага не дозвољава нам да бу-

демо неозбиљни.

МАМИН СИН

Да, да. Погледај, драга моја, моје производне снаге (показује јој мишиће. Она му их женствено гледа и милује му грудни кош)

ДРУГАРИЦА РУЖА

Каква снага.

МАМИН СИН

Производна снага.

ДРУГАРИЦА РУЖА

(тргне се)
Али ми живимо у друштву, не смемо се подавати биолошким нагонима.

МАМИН СИН

Пошто живимо у друштву, морамо се дружити. Дођи, душо, да се мало дружимо.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Немој драги бити тако слаб, овај, тако јак, овај, тако слаб пред захтевима природе. (Узрујано) Не дозволи да тобом командују неке безвезне жлезде.

МАМИН СИН

Док жмиркају звезде, нама луче жлезде.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Тако си недоказан, хоћеш да ми узмеш сав мој животни капитал.

МАМИН СИН

Јел о томе писао онај твој Маркс?
(Наваљује на њу)

ДРУГАРИЦА РУЖА

(Показује на споменик)
Не, не. Шта ће ОН да каже? (Побегне из загрљаја и трчи три круга око споменика.) Спаси ме нови човече. (Клекне као црнкиња пред божанством и моли)
О спаси ме од зова мога младог тела
Моја кожа жуди за гнусном шаком мужа
Ја желим снагу која ће да ме скрши
О, нови човече,
Избави ме од ових замамних идеја.

МАМИН СИН

(Подиже је)
Ајдемо мало на клупу да ти нешто кажем. (Сасвим је јасно шта хоће да јој каже) Нисам ја нека нагла свиња, читао сам ја полни буквар за џентлмене.

ДРУГАРИЦА РУЖА

(Вришти и отима се)
Не дирај ме док је торнадо у Порторику уништава две хиљаде тристо седамнаест људи!

МАМИН СИН

Смири се лудо бечка, ко ти је напунио главу тим глупостима.
(Опет је дохвати)

ДРУГАРИЦА РУЖА

Сети се експедиције Мориса Херцога на Анапурну. Прсти су им од мраза поотпадали. (плаче)

МАМИН СИН

Волим ових твојих пет континената. Мало експедиције... овде... мало овде...

ДРУГАРИЦА РУЖА

(смејући се)
Ти си прави Јован Цвијић!

МАМИН СИН

Антропогеографија

ДРУГАРИЦА РУЖА

Радозналко. Јака научна радозналост.

МАМИН СИН

Мало Патагоније, мало Аконкавице.

ДРУГАРИЦА РУЖА
Северни и јужни пол.

МАМИН СИН
Уједињене Нације.

ДРУГАРИЦА РУЖА
Светска здравствена организација.

МАМИН СИН
Реперантно.

ДРУГАРИЦА РУЖА
Млеко у праху. Филм и дете.

МАМИН СИН
Не бој се, друштво воли малу децу.

ДРУГАРИЦА РУЖА
Производне снаге, подела рада.

МАМИН СИН
Ја мушко ти женско.

ДРУГАРИЦА РУЖА
Од Косова па до данас.

МАМИН СИН
Увек смо се борили.

ДРУГАРИЦА РУЖА
(Омамљена и крајње разнежена)
За нови живот...
(Чује се музика. Обоје су иза клупе, само им ноге вире.)

(ПАВЛЕ, ПЕТАР, ПРОФЕСОР, улазе на сцену)

ПЕТАР
Ко ће нам свирати сутра?

ПАВЛЕ
Звали смо ватрогасни дикси.

ПЕТАР
Има ли довољно спорих домаћих ствари на репертоару?
Корачнице, хорске песме и руковети?

ПРОФЕСОР
Ту треба бити обазрив.
Страни утицаји се најлакше уносе у крв путем нота.
Страни утицај, то ти је горе од леукемије.

ПЕТАР
Ја често имам утисак да за тај страни утицај код нас има више тла, него што га има за наш домаћи утицај.

ПАВЛЕ
Ви све видите црно.

ПРОФЕСОР
Како и нећемо! Пију ону Кока-колу, слушају грамофон, рашчешљавају кике и живе пре брака.

ПЕТАР
Како би било да некако одстранимо ту омладину са свечаности. Да их пошаљемо на некакав излет?

ПРОФЕСОР
Нису прикладни за свечаност. С оном тифусарском фризуром и голим ножурдама. (уздахне)

ПЕТАР
Ко зна шта ће викати!

ПАВЛЕ
Оне њихове радничке поздраве.

ПРОФЕСОР
Он бум-бум, као радио Лондон.

ПЕТАР
Овде има некога.

ПРОФЕСОР

Ко је ту?

ПАВЛЕ

Мора да је нека младеж. Слушају грамофон.

ПРОФЕСОР

Четворо ногу.

ПЕТАР

Каква гадост. Мушкоженско мешање. Где је овде милиција?

(Другарица РУЖА, БИВША УСЕДЕЛИЦА И СОФОКЛЕ, зарумењени устају)

МАМИН СИН

Добро вече. Шетате се после вечере? А? А ми се нешто запричали.

ДРУГАРИЦА РУЖА

(поправља сукњу)

Торнадо у Порторику побио двехиљаде тристо седамнаест људи, а ми ништа не предузимамо.

МАМИН СИН

Тако смо се забринули над тим торнадом, нисмо вас ни приметили. А ви сте нас мало гледали? Јесте ли видели штогод?

ПРОФЕСОР

Да, да торнадо... Порторико...

ПЕТАР

(јако збуњен)

ГЛЕДАМО ГДЕ ЋЕМО СУТРА МУЗИКУ. ГДЕ ЋЕМО ТОЛИКЕ ГОСТЕ.

ДРУГАРИЦА РУЖА

О стварно, сутра треба рано устати за митинг! Ајдемо Соле, ти треба да се испаваш.

(Говори врло раздрагано и младалачки. ДРУГАРИЦА РУЖА И СОФОКЛЕ одлазе)

(Чује се ритам там-тама, тамтамтам на сцену улазе омладинци у колони један по један играјући у ритму бубњања синкопирано, обилазе у игри као ритуално, око споменика. Собом носе паролу "три и пет су осам, чик погоди ко сам"

Стављају је у подножје споменика а около стављају и остале транспаренте на којима пише

ЉУБАВ ИСТИНА
ОСМЕХ КИЧМА
КЛИКЕРИ ОБРАЗ
ЈА ТИ И ОНО ШМИЛМАЈЗ
ШТРАПАНЗЛА

ОМЛАДИНАЦ

Шта ће нам нови човек?

ХОР

Нови човек боље вари
Него човек стари.

ОМЛАДИНАЦ

А што ће нам трипут већи од нас?

ЖЕНСКИ ХОР

БОЉЕ ОДЈЕДАНПУТ ПА ТРИПУТ
НЕГО ТРИПУТ ПА НИЈЕДАНПУТ!

(Почиње поново бубњање буња. Омладинци мало бугивугишу у игри и расподелили су се тако да један стоји на постољу а остали играју ходајући око споменика и одговарају.

Хор је конципиран тако, да његови чланови попут целог комада док говоре, крећу се истоветним покретима и тим синхроним кретањем које личи на својеврсни балет, стварају разне фигуре. На тај начин хор постаје својеврсни живи декор...)

ЖЕНСКИ ЗАПИТКИВАЧ

Ко то иде?

ХОР

СТАРИ ЧОВЕК

ЗАПИТКИВАЧ
Шта нам носи?

ХОР
СУВИ ЛОНАЦ

ЗАПИТКИВАЧ
Шта у њему?

ХОР
ПРЕДРАСУДЕ!

ЗАПИТКИВАЧ
Куда иде?

ХОР
У БУДУЋНОСТ

ЗАПИТКИВАЧ
Шта ће тамо?

ХОР (стане)
ДА МОРАЛИШЕ

ЗАПИТКИВАЧ
Треба ли им?

ХОР
(наставља игру)
КО ТО ЗНА?
(Опет мало бубњања там-там, женског запиткивача смењује младић. Хор сада броји шест девојака и два младића).

МУШКИ ЗАПИТКИВАЧ
Ко то иде?

ХОР
СТАРА ЖЕНА

ЗАПИТКИВАЧ
Шта нам носи?

ХОР
СТАРУ ТОРБУ

ЗАПИТКИВАЧ
И шта у њој?

ХОР
СТАРУ ДУШУ

ЗАПИТКИВАЧ
Какву душу?

ХОР
ЗАКРПЉЕНУ

ЗАПИТКИВАЧ
Куда ће са њом?

ХОР
У БУДУЋНОСТ

ЗАПИТКИВАЧ
Шта ће тамо?

ХОР (стане)
ДА ПЛАЧЕ
(Хор поново игра. Запиткивач збуњен)

ЗАПИТКИВАЧ
Што да плаче?

ХОР
(опет стане)
ОД РАДОСТИ!
(распореде се у круг да положе заклетву)

ЗАПИТКИВАЧ
Пред човеком будућности пишемо себи карактеристику унапред.

ХОР
ЗАКЛИЊЕМО СЕ

СОЛО
Да ће нам љубав бити

ХОР
ДА ЋЕ НАМ ЉУБАВ БИТИ
ВАЖНИЈА ОД ФРИЖИДЕРА.

СОЛО
Дозвољаваћемо својој деци...

ХОР
ДОЗВОЉАВАЋЕМО СВОЈОЈ ДЕЦИ ДА ПУШЕ И КРАДУ,
КОЛАЧЕ ИЗ ШПАЈЗА. НЕКА УБИЈАЈУ ВРАПЦЕ ДОК СУ МАЛИ
БОЉЕ НЕГО ДА УБИЈАЈУ ЉУДЕ КАД ПОРАСТУ.

СОЛО
Дружићемо се са звездама

ХОР
СА ЗВЕЗДАМА И СУНЦЕМ
ЉУДИМА ЦРНИМ, БЕЛИМ И ЖУТИМ.

СОЛО
Мрзићемо пацове...

ХОР
ПАЦОВЕ И ХИПОКРАТЕ,
ДОУШНИКЕ И ЛИЗАЧЕ,
ВАЗЕЛИНЦЕ И ЧЕШАТОРЕ!

ПЕТАР
(под клупом скривен, записује)

ПРОФЕСОР
(крсти се)

СОЛО
Шта ћемо онима са меком кичмом?

ХОР
ИНЕКЦИЈЕ БЕТОНА

СОЛО
Шта ћемо онима с пластелинском душом?

ХОР
КВАРЦОВАНЕ ГЛАВЕ!

ОМЛАДИНАЦ
Заклињемо се
да ћемо бити храбри, поштени и доследни. Нећемо туђи жене, путоваћемо по свету с пасошем, нећемо гађати габоре због рецке, вући ћемо бога за браду и никад нећемо допустити да нам закржља мозак!

МУШКАРЦИ
Заклињемо се!

ОМЛАДИНКА
Заклињемо се
да ћемо бити храбре, поштене и доследне. Нећемо туђи мужеве, живећемо изван кухиње, нећемо се ватати с фрајерима због рецке рађаћемо лепу децу онима које волимо, и никад нећемо допустити да нам закржља срце!

ДЕВОЈКЕ
Заклињемо се!

I ОМЛАДИНКА
Обећавам да ћу родити прве југословенске шесторке.

II ОМЛАДИНАЦ
Измислићу млазни аутомобил.

II ОМЛАДИНКА
Волећу свога дечка.

II ОМЛАДИНАЦ
Ронићу на дно мора као Жак Ив Кусто.

III ОМЛАДИНАЦ
Постаћу први женски секретар Це Ка.

IV ОМЛАДИНАЦ
Ја ћу бити пилот бомбардера.
(зачуђеност, звиждање)

ОМЛАДИНЦИ
- Јеси ти паметан?
- што не би био лудак?
- да ружиш биоскопе и посластичарнице,
- штампарије стрипова
- аутопут да нам рушиш, маму ти блесаву!

ЗАПИТКИВАЧ
Ова се заклетва не прима. Дај нову.

IV ОМЛАДИНАЦ
(Збуњен је, мучи се не може да измашта)
Е, е, е, е, да возим да возим...

ОМЛАДИНЦИ
- тротинет
- локомотиву
- шпедитер

IV ОМЛАДИНАЦ
Ма, авион ћу да возим... Возићу ДИДИТИ!

ОМЛАДИНЦИ
(одмах певају)
КАД БИХ БИО ДИДИТИ
НЕ БИ БИЛО ГАМАДИ
КАД БИХ БИО ПРОФЕСОР
САТЕРО БИ СВЕ У ТОР!
(Неко од омладинаца за време ове гужве приметио је Петра, Павла и Професора под клупом, баш кад је Павле још једном покушао да изађе па га његови партнери повукли назад. Омладинац стоји крај клупе, тајно показује својим друговима да ту неког има и виче. Омладинци почињу да - играју игру -)
(ЦЕЛА ОВА СЦЕНА ИГРА СЕ КАО КАРИКАТУРАЛНИ ПРИКАЗ ОНОГА ШТО СТАРИЈИ ЧЕСТО МИСЛЕ О ОМЛАДИНИ)

ОМЛАДИНАЦ
Верица се криво заклела!

ХОР
А А А А А !

МИШИН ДРУГ
Верица воли Мишу то сви знамо. Али - иако га воли није му дала.

ОМЛАДИНАЦ
- брука!
- каква старомодност!
- бабски фазони!
- Верица - бакутанер!

ХОР
КАКВА СРАМОТА!
ДЕВОЈКА НОВОГ ДОБА - ОСТАЛА ЈУНФЕР ДО ГРОБА!

ОМЛАДИНАЦ
Јел истина?

ВЕРИЦА
Истина је да га волим!

ОМЛАДИНАЦ
А не даш му?

ВЕРИЦА
Па шта, не да ми мама.

ОМЛАДИНКА
Јел он иде с тобом или са твојом мамом?

ОМЛАДИНАЦ
Јел ти водиш маму на Калиш?

ОМЛАДИНАЦ
Кева је редовно преслишава - шта ти је радио Миша?

II ОМЛАДИНАЦ
Докле ти је радио Миша?

ХОР
И САМО ДОТЛЕ ДО ТОГ КАМЕНА
НОГОМ ЋЕШ СТУПИТИ МОЖДА ПОГАНОМ...

ВЕРИЦА
Што ме морално линчујете. Да је он умео заборавила бих ја на маму. Добио би он воће које му треба.

ОМЛАДИНКА
Да је знао да се пење стигао би до бресквe.

ОМЛАДИНАЦ
Добио би Евину јабуку.

ХОР (МУШКИ)
И РЕЧЕ АДАМ - SILVUPLE MADAM!
(тамтам бубња)

ОМЛАДИНАЦ СПИКЕР
Савет стараца одлучио је...
(пар удараца бубњем)
да се Верица има придржавати заклетве коју је дала и да се има блудно подати своме дечку Миши...
(Професор жели да излети испод клупе да то спречи, Павле и Петар га спречавају)
Иста се блудна радња има извршити, као што смо видели у штетном филму "Варалице" одмах ту, на првој клупи одавде... Крените ка оној усамљеној клупи и ослободите своје разуздане биолошке нагоне...
(Мало лупа тамтам. Верица и Миша одлазе на клупу. Омладинци певају тихо "ти ми причај сан о љубави" или "Снови мале Виолете".)

СЦЕНА НА КЛУПИ

(На клупи су Миша и Верица, под клупом Петар, Професор и Павле. Светлост је концентрисана на клупу. У даљини из мрака чује се тиха песма омладинаца.)

МИША
Шта ти је под блузом?

ВЕРИЦА
Ко пита не скита.

МИША
Дечко бити много гладан, хтети јести твоје јабуке.

ВЕРИЦА
Ко полако иде брже стигне.

МИША
Ово дрво је много дивље да ли да га мало калемимо?

ВЕРИЦА
Ти си мили мој једно зелено воће. Заболеће ме стомак ако те пробам.

МИША
Овакав момак па да те боли стомак!

ВЕРИЦА
Пих, и то ми је стих!

МИША
Дечко бити много лепо гладан, хтети јести твоје мале зелене јабуке.

ВЕРИЦА
Да не буде после бруке.

МИША
Ма немој Верице да будеш луда.
(Они се цело време мазе и љубе, али уједно изводе представу за оне под клупом.)
Па ти знаш мала моја џунглице да те твој дечко воли.
(заборави да је у позоришту, раскопчава јој блузу и завлачи јој руку, она му показује да су ови под клупом)
Ма шта се фемкаш није ваљда твоја мама под клупом?
(Као уздишу и грокћу да скандализују оне под клупом, намигујући. Петар се крсти, али пожудно слуша, Професор држи Павла да не проговори. Наилази траг батеријског светла који осветљава пар на клупи.)

МИЛИЦИОНЕР
Здраво другови и другарице!

МИША
Здраво друже Милисаве, како си шта радиш?

МИЛИЦИОНЕР
Ето вршим службу. Наредили ми да пазим да ове јадне клупе не поцрвене од стида шта ту радите по њима.

МИША
Шта радимо? Гледали смо звезде.

ВЕРИЦА
ЕНО ГА ВЕЛИКИ МЕДВЕД...

МИША
Ено га мали...

МИЛИЦИОНЕР
Гледао сам ја тако у звезде са својом Живкицом, па ено имам троје деце код куће.

МИША
Добар си друже Милисаве. И ми ћемо твојим стопама.

ВЕРИЦА
Морамо да се угледамо на наше напредније другове.

МИЛИЦИОНЕР
Прво скочи па кажи хоп. Да видиш кад ти дођу у кућу ташта, па свастика на студије, па дође на сајам нека родбина из белог света кућа ти се претвори у чекаоницу железничке станице. Него имаш ли ти дечко педесет банке за гледање у звезде на јавном месту?

МИША
Какво је па ово јавно место, кад нема нигде живе душе.

МИЛИЦИОНЕР
А који вам је тај народ под клупом?

ПЕТАР
Има, како да нема. (искаче и прилази милиционеру) Ми смо се овде друже намерно сакрили. Да видимо каква је то зрелост и оданост младе генерације, која би наводно требала да носи барјак новога човека. Али још једном се доказало - ништа без нас овде на клупи гледали смо остатке прошлости. Буржоаске предрасуде о љубави. Типично међународно сексуално иживљавање без критеријума и стида. Нови човек (показује на кип) морао је да црвени збуњен пред овим безидејним слађењем...

МИЛИЦИОНЕР
А шта се ви ту, извините, радили?

ПЕТАР
Контролисао сам. Надзиравао.

МИЛИЦИОНЕР
А ко сте ви?

ПЕТАР
Ја сам... овај... тако рећи... ЈА САМ ОРГАН!

МИЛИЦИОНЕР
(иронично)
Зато си тако крут!

ПЕТАР
Не, не ја то само иницијативно, као орган друштвене савести...

МИША
(Милиционеру провоцира Професора који је под клупом)
Знате друже, учимо по цео дан, градимо и оно игралиште, па смо данули душом, овде гледајући звезде. Без професора који ти и небо загађује синусоидама...

МИЛИЦИОНЕР
Професори вас мало пусте, а ви...
(Професор искаче испод клупе)

ПРОФЕСОР

НИЈЕ ИСТИНА! ТУ СМО МИ, НА МЕГДАНУ. НЕ ПУШТАМО МИ ЊИХ ТАКО ЛАКО. НИЈЕ ОВАЈ ЖИВОТ АЛАЈБЕГОВА СЛАМА. ОВАЈ ЖИВОТ ЈЕ - ШКОЛА ЖИВОТА! У ЊЕГА СЕ НЕ МОЖЕ И НЕ СМЕ ПРЕ НЕГО ШТО СЕ СВЕ ФОРМУЛЕ НЕ НАУЧЕ НАПАМЕТ! ДОК СЕ ПРАВИЛА ЖИВОТА НЕ УПИЈУ ДО СРЖИ ДО КОСТИЈУ!

(гласом праве тужибабе професор их опањкава код милиционера)

ОНИ УДИШУ МИРИС ЦВЕЋА а не знају закон осмотичке циркулације.

ОНИ ЈЕДУ РИБЕ а не знају да ли једу БЕЛАНЧЕВИНУ или УГЉЕНЕ ХИДРАТЕ!

ОНИ СЕ ДРЖЕ ЗА РУКЕ гледајући звезде а не знају шта је светлосна година.

ОНИ НЕ ЗНАЈУ ДА ИХ ЉУБАВНИ ДОЖИВЉАЈИ (Говори са пуно слутњи пађенички) МОГУ ДОВЕСТИ ДО ТОТАЛНЕ ПСИХОФИЗИЧКЕ ПРОМЕНЕ ЛИЧНОСТИ!

ВЕРИЦА И МИША

(показују на кип новог човека)

Па зар се ми не боримо за нову промену личности?

ПЕТАР

Хулите, безбожници. Није ни чудо кад играте ХУЛАХУП! Мажете својим пекмез речима праву нову личност - човека са златним зубима!

ПРОФЕСОР

(ратоборно)

Тако је!

ПАВЛЕ

(Који се досад смејао излази испод клупе)

Шта смо бре спопали ову децу ко да имамо неке мисли, и ко да нам је јасно како треба живети.

ПРОФЕСОР

Тако је.

ПЕТАР

(Милиционеру)

Ми смо сасвим намерно шпијунирали ова два скарадна збивања која не доликују правим омладинцима. Хтели смо баш да видимо докле ће да забразде...

ПРОФЕСОР

Тако је!

ПАВЛЕ

Сасвим случајно, у пролазу наишли смо на ову младеж како се лудира, па смо се сакрили да видимо на шта личи тај њихов живот.

ПРОФЕСОР

(Гледа једног и другог)

Тако је! Баш смо случајно (погледа у Петра) намерно дошли да проконтролишемо (погледа Павла) ову нашу омладину.

ОМЛАДИНЦИ

(Аплаудирају)

Ово је морална шведска гимнастика нашег профе!

ПРОФЕСОР

Ајде, губи те се на спавање. Научно је прописано сваком организму осам сати спавања.

ОМЛАДИНЦИ

Џек Лондон је спавао шест и по сати. Николи Тесли је било доста два сата дневно.

ПРОФЕСОР

Ајде генијалци да учите нови правопис. Разлаз.

ПЕТАР

(Држи Мишу и Верицу)

Друже, ово да ухапсите јер су каљали простор пред великим ликом.

ПАВЛЕ

Сви смо ми седели по клупама и занимали се за астрономију.

ПЕТАР

Не треба нам гастрономија. Сви су рецепти написани.

ПРОФЕСОР

Не знају они ни где је велики медвед, ни где је скорпион. Не зна он ни где је велика бубашваба! Измислио је гад један гледање звезда да би овој девојчици раскопчао блузу. (гледа колико је раскопчана џентлменски) Дозволите госпођице да вас закопчам...

МИША

Слушај свињо предратна, сад ћеш да видиш да ја умем и да правим звезде.
(Дуне га. Професор се пружи)

МИЛИЦИОНЕР

Ајде ти самном. (Верици) Пођи и ти. (Води их)

ПЕТАР

(Виче за њима)
Турите га под кривичну истрагу. Да види бараба бригадирска да у овој земљи има власти. Хоће у пристојним кафанама да седе и памет да нам соле.
(Светло се сужава на Професора. Мрак. На белом платну на зиду пројектује се Професоров сан или се Професор диже и пантомимски изводи следећи сценарио. Музика свира неки идиотски Хиндербургов марш или неког Моцарта.)

ПРОФЕСОРОВ САН
ФИЛМ ИЛИ ПАНТОМИМА

Прво неке лепе ствари - светлуцају кристали, звезде, сазвежђа, све се лепо врти, васионски. Онда наилазе одломци из Мелијесевог филма "Пут на месец" - дебеле жене - звезде и сазвежђа у кичерским хаљинама са светлуцавим украсима плове небом.
Претапање.
Професор иде кроз парк пун љубавних парова који се усрдно љубе.
Професор им ставља књигу између глава.
Сада и једно и друго љубе књигу.
Један милује девојци груди, професор умеће књигу и сада овај, истог заљубљеног лица, наставља да страствено милује књигу.
Једној девојци којој младић држи главу у крилу, професор такође ставља књигу.
Деца се играју у песку у белим хаљиницама. Поливају се мастилом, бељају се блатом, пљују се.
Професор свима везује руке и ноге, уста им лепи фластером а, пошто затим безобразно гледају, лепи им и очи.
За то време он се сав благ и меден, љупко смеши.
Одрпанцу лепи новчанице на оба ока.
Спази петнаестогодишњу девојчицу, одводи је као Убица М, скида је голу и умотава је у завоје тако да добије равне груди обуче јој панталоне и кошуљу, веже око појаса каму и она отрчи стазом као дечак.
(Професор буди се)

ПРОФЕСОР

Ух, ала ме одаламио овај момак. Увек сам говорио да спорт треба избацити из наставе. Ајде Петре намести ми вилицу ти си несвршени зубар.

ПЕТАР

Јеси ли видео резултат ваше реформисане школе. Уче их да мисле и да боксују! Увек сам говорио ако ми њих сад не притегнемо има да нас после на резанце исецкају и претворе у сточну храну.

ПРОФЕСОР

Ивер не пада далеко од кладе! Ако ми њих не поједемо за доручак они ће нас ручати са мајонезом и сенфом.

ПАВЛЕ

Сутра ће овде бити весело. Продаваће се на улицама виршле са пивом, свираће рок и сви ће играти транге - франге.

ПЕТАР

Не! Нисмо се борили за то да се ти људи распуштено церекају и неодговорно веселе.

ПРОФЕСОР

Тако је!

ПАВЛЕ

Да нећеш да им свираш Други концерт за гудаче од

Рахмањинова или не дај боже, Хендловог МЕСИЈУ?

ПРОФЕСОР

Тако је.

ПЕТАР

Сутрашњи дан највећи је дан у животу овога града. Овај град добија свог првог грађанина, моћну бронзану сподобу која оличава снагу и неумољивост будућности. То је лековита фигура (узрујава се) која доноси мир мојим раскомаданим живцима, тај стражар морала.

ПРОФЕСОР

Тај слатки екстрат снова. Тај човек ослобођен љубави и других животињских нагона, који нас бедне обичне створове муче, вршљају по нама, играју рокенрол у нама...

ПАВЛЕ

(иронише)
Ајдемо на спавање. Треба да поштујемо медицинске прописе.

ПРОФЕСОР

Тако је.

ПЕТАР

Спремио сам за сутра моћан васпитни говор (одлазе)
Другови грађани и другарице жене!
У овом светом тренутку наше напаћене историје окупили смо се овде, сећајући се Кулина бана и славних историјских дана, на овом месту...

ЗАВЕСА

(У сали се пали светло, иза завесе истрчавају два омладинца који опет утрчавају иза завесе на другом месту. Појављују се још неки омладинци конспиратиног изгледа, домунђавају се. Вичу један другом Милее! Лулее! "Дај ону ствар". Сложно)

III ЧИН

(Добошар и омладинци уређују свечану трибину и певају песму о изградњи новог човека. На трибину закивају паролу
ЗА НАС ЈЕ ВЕЛИК
ЧОВЕК - ЉУБАВ
А НЕ ЧОВЕК - ЧЕЛИК!)

ПЕТАР

(улази)
Каква је ово парола! Ко је то дозволио.

ОМЛАДИНЦИ

Сами смо ставили да улепшамо

ПЕТАР

Скини то. Скромност је прва врлина социјалне медицине. Имамо новог човека, не треба нам кинђурење. Тај неразумљиви модернизам.

ПРОФЕСОР

(помаже омладинцима да се скине и смота парола)
Боље нек нам наш мали ватрогасни дикси украси осећања масовним песмама децентрализованог социјализма. На пример могли би "Малог зеку!"

МАЛИ ВАТРОГАСНИ ДИКСИ

(Улази на сцену и одмах свирају и певају)
Тата купи ми ауто, Кућица у цвећу
(Са стране долази грађанство, омладинци са паролама од синоћ. ОСМЕХ, КИЧМА, ЉУБАВ, ИСТИНА, ЈА, ТИ И ОНО, ОБРАЗ, КЛИКЕРИ, ШМИЛМАЈЗ И ШТРАПАНЗЛА)

ПЕТАР

Другови... да се договоримо. (Нико га не слуша. Он узима пиштаљку, звижди)
Другови, наређујем (он се понаша као капетан на броду) чим се појави бронзана фигура (загрцне се од ганућа) одмах сви спонтано запљескајте.

ПРОФЕСОР

Погасите цигаре.

ПЕТАР

(Пуши)
За сад још можете допушити пикавце. Док се фигура не појави... али кад пробије кроз ово платно велики девичански лик, запевајте Велико О Сана, Ускликнимо с љубављу...

ОМЛАДИНАЦ

Ми имамо један захтев. Ако треба да се пева с љубављу, нека се прво пусти љубав из ћорке.

ОМЛАДИНЦИ

Верицу и Мишу! Верицу и Мишу! (Скандирају) ЉУБАВ НИЈЕ ГУБАВА!

ПЕТАР

Ко је видео љубав? Мислите на оно ватање на клупи. Јел ви то зовете љубав? "Боље одједанпут па трипут..." Мислите да ми не знамо о чему се ради.

ПРОФЕСОР

Сушење кичме. Љубавно претеривање и то пре двадесет и седме године! Зар је то љубав?

ОМЛАДИНАЦ

Смем ли да питам шефе? У чему греше ти злочинци што имају испод двадесет и седам година?

ПРОФЕСОР

Човек не сме да се олако игра са органима које му је природа дала за обнову живота. Ми смо видели како он њу синоћ раскопчава да дође до тих друштвених органа.

ДРУГАРИЦА РУЖА

(Врисне, сакрије лице, мисли да се ради о њој и Софоклу)

ОМЛАДИНАЦ

А видели сте... испод клупе?

ПРОФЕСОР

Овај, па јесте, није, јесте да сам гледао испод, али сам био испод свега тога.
(Другарици Ружи лакне, види да се не ради о њој.)

ОМЛАДИНАЦ

Фуј. Љубавни шпијун.

ПЕТАР

Није шпијун него научник. (Злобно) Посматрали смо како животиње од Брема.

ПРОФЕСОР

Зар мислите да нови човек зна за Љ у б а в ? (реч љубав изговара са презиром) Нови човек није сисар. Он је Homo sapijens!

ОМЛАДИНАЦ

Ааа! Нови човек није сисао млеко. Породио га је Бесемеров конвертор, без греха.

ПРОФЕСОР

Без греха се може живети. Ето како је другарица Ружа толико деценија очувала нетакнут пелуд свога пупољка. Уосталом, како сам ја... Како сам ја могао у заробљеништву... али не ради се о мени. У питању је судбина свију вас... кад се открије нови човек упитаће вас шта сте радили, како сте се понели у пролећним ноћима кад све мами, зове на оне гадости...

ДРУГАРИЦА РУЖА

Ах, да, слатке гадости љубави. Дивне гнусне умиљате мушке руке.

ПЕТАР

Пардон госпођице...

ДРУГАРИЦА РУЖА

Ја нисам госпођица.

ПЕТАР

Онда госпођо.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Нисам ни то.

ПЕТАР

Па шта сте онда... другарице?

ДРУГАРИЦА РУЖА

Ја сам у прелазном периоду.

ПЕТАР

(Вади из џепа штамбиљ)
Зар ви свесна особа, ту вашу... љубав (мало се гади) не мислите да озаконите штамбиљима? (Пружа јој га)

ДРУГАРИЦА РУЖА

Да (усхићено) решили смо да ме на овај свечан дан...
(музика почиње да свира неку химну)

ПЕТАР

(Капелнику)
Шта је?

КАПЕЛНИК

Шлагворт је "Свечани дан"...

ПЕТАР

Грешка. Престаните.

ДРУГАРИЦА РУЖА

(наставља)
Решили смо да ме на овај празник Софокле запроси за супругу. Сад ћемо то обавити.
(Аплауз. Направе круг око њих. Омладинци добацују. Софокле је клекао пред њу)

ОМЛАДИНЦИ

- Нагари Софокле!
- Оштар старт!
- Да види шта је мушко!

МАМИН СИН

Ружо непроцветана, угашена звездо, обновићу ти сјај, ненаводњавана пустињо, прокопаћу ти канале, пробићу ти оазе. Зарикаће лавови под твојом кожом...
(Посматрачи сваки час аплаудирају његовом говору)
Узимам те да делимо хлеб и со, сто и постељу, добро и зло.
Да ми куваш ручак и переш ноге
да ми плетеш чарапе и певаш успаванку
да ти буде мило што си ми жена
и да ти дозволим да ме негујеш.
Даћу ти презиме и бригу о моме рубљу да бринеш,
да буде снежно бело и намирисано...

МАЈКА

(с друге стране сцене са белом уштирканом кошуљом у рукама, улеће)
Рано моја, уштиркала ти мајчица кошуљу за празник! Да нам будеш леп, јер је данас твој дан.

МАМИН СИН

(Обрадује се и добија радостан стаклен поглед)
Нико не може човека да улепша као његова мајка.

ДРУГАРИЦА РУЖА

(Мајци)
Змијо звечарко, хипнотисала си га! Мужа ми отимаш!

МАЈКА

Ти, бабо једна спарушена, за мог сина да те узмем. Ово. Обриши се. Нисам ја мом малом куглоф спремала, хранила га кремовима и сладила ванилом, да му ти загорчаваш живот.
Није он мува да га ваташ на своју паучину.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Нема више паучине, свануо је нови дан!

МАГДАЛЕНА

(Угурава на сцену Софоклов ауто)
Пусти га политичарко. Шта се мешаш у мој лични живот?

МАМИН СИН

(Облачи кошуљу, затим узима ауто и марљиво га тимари и гланца, сав предан том послу, затим се воза њиме)

МАЈКА И МАГДАЛЕНА
(Отимају се око њега. Вичу углас)
Пусти новог човека.

ОМЛАДИНЦИ
- ЗА СТАРИ ЖИВОТ ТРИПУТ ФУЈ!!!
- ФУЈ! ФУЈ! ФУЈ! АААААААА!

ПЕТАР
(дува у пиштаљку)
Рекао сам ја да ови балавци нису дорасли овом тренутку.
(Омладинци звижде у прсте)

ПЕТАР
Ћутите, синови старог поретка! Знам ја вас још из првог светског рата. Кад сте ометали уједињење!

ОМЛАДИНКЕ
Па ми се онда нисмо ни родили.

ПЕТАР
Не знам ја вас. Ви сте вечито присутни, увек сметате прогресу, стављате клипове у точкове свакој новој мисли.

ОМЛАДИНЦИ
(звижде у прсте)
Много су бајате те твоје мисли!

ПЕТАР
А ви сте против социјализма, против будућности!
Против електрификације, за петролејку!

ОМЛАДИНЦИ
Ми смо против тебе.

ПЕТАР
Шта је ово другови? Где су НАШИ ОМЛАДИНЦИ да виде ову асоцијалну харангу? Гледајте те типове како се држе један уз другог, слизали се!

ОМЛАДИНАЦ
Могу ли ја тебе друже Петре да питам
Ко је тебе поставио да ти нама солиш памет?

ПЕТАР
Да вам ја не солим памет и не водим бригу о вама, ви би производили само неслане шале на рачун наше друштвене мисли.

II ОМЛАДИНАЦ
А зар није код нас прокламована децентрализација памети?

ПЕТАР
Јесте. И зато више нема директива одозго. Него је на нама, то јест на мени, који бринем те бриге уместо вас, ви имате паметнија посла да обезбедим руководство.

ОМЛАДИНЦИ
(лупају у лонце, чегртаљке, пиштаљке, праве торциду, ометају га)
О - рук, о - рук!

ПЕТАР
Био сам ја присутан пре рата...

ОМЛАДИНЦИ
Тада си био присутан, сада ниси!
(Свеопшта галама)

ПЕТАР
(Пишти на њих, остала се упишава од смеха, понеко се мршти, мама глади сина, Магдалена глади ауто, Ружа у конфликту гризе нокте)
Да се одстране ови млади гангстери!
Једини који су дорасли НОВОМ ЧОВЕКУ јесмо МИ СТАРИ!
Друже Павле, дођите да их одстранимо!

ПАВЛЕ
(Долази на микрофон, настаје тишина, спрема да говори, Петру се допадне та тишина која је настала, па утрчи да он искористи)

ПЕТАР

Овде нас вређају што смо живели пре рата!

ОМЛАДИНЦИ

(вичу)

- Јебо те пре рата!
- Ко зна шта си ти радио пре рата.
- Да ниси учествовао у атентату на Драгу Машин?!

(Заглушено звиждање све док их Павле поново не заустави)

ПАВЛЕ

(тихо Петру)

Мене не вређају. Можда сам и живео пре рата. Не сећам се више. Ја живим САДА (без патетике) и није ми лоше. Има ли кога ко не живи сада? Ал није то никакав грех ако је неко живео пре рата. Шта вама, клинци фали, шта се буните?

Овом галамом се неће ништа постићи (Петру)

Сам си изазвао ове твоје другаре. Јел те ударници, јел ово нека распродаја или откривање кипа?

ОМЛАДИНЦИ

Што нам онда продају свилу и јефтине фазоне?

ПАВЛЕ

Ако је неко глупав (Петар запањено гледа) то нам не даје за право да рушимо све што смо заједно створили. (Петру) Ти Петре много метанишеш, откривамо један споменик, боже мој, није ни чудо што деца постају нервозна. Они једва чекају да почне игранка.

ОМЛАДИНЦИ

- Тако је!
- Играњац!

(Другарица Ружа се мршти)

ПЕТАР

ДРУГОВИИИИ! И Павле нас је издао!

Тражим (ово говори једним свечаним неумитним гласом) да се друг Павле одстрани са овог свечаног догађаја као недозрео.

ОН ГОВОРИ ИЗ СВОЈЕ ГЛАВЕ! Он каже да ништа не сме да буде толико свето (покаже на споменик)! Он не зна за класику! Који је класик забранио метанисање?! Нек цитира ако зна! Цитирај, па да ти поверујем!

ОМЛАДИНЦИ

- Уа!
- Код нас је догматизам забрањен законом!
- Сиђи доле!

МАЈКА

Нека полиционери одстране ове букаче, да обелоданимо мога јунака!

МАГДАЛЕНА

МОГ јунака!

(Обе милују Софокла, милују и ауто)

ПРОФЕСОР

Петре! Забраздио си! Друга Павла не можеш да одстраниш!

ПЕТАР

Зар и ти сине Бруте!?

СВИ СУ МЕ ИЗДАЛИ!

Сви! (Најподигнутије)

Другови, тражим да с в и п р и с у т н и одстране у име н а ш и х н а ј в и ш и х и д е а л а (загрцне се. Павле је већ донео бокал воде, лупа га по леђима, брине се за њега).

ДРУГАРИЦА РУЖА

(одмах)

Другови и другарице, у овом свечаном тренутку, не треба да дозволимо овакве кривине. Нека данас љубав цвета у нашим младим срцима. Није довољно другови да само разоткријемо бисту овог снажног младог мушкарца, који симболизује нашу жељу и наш ослонац.

Откривајући овај споменик, морамо у себи да разоткријемо све што на спутава, све наше срамоте и стидове, све што нас уздржава од дружења са другим људима.

Откривање овог споменика није наш крајњи циљ, као

што мисли доокорели друг Петар, оно је само почетак једног потпунијег живота коме стремимо. Зар не осећате како у вама, у ово дивно пролеће, струји крв и позива на љубав. Овај споменик новом човеку само је симбол нечег што не стоји на постољу него хода са нама улицом, нечег што је у нама, у нашим почетничким загрљајима, у нашим невештим пољупцима и стидљивим осмесима, у нашим јелима, у ручковима које смо скували за мушкарце које би могли да волимо и који би могли да нас штите, али има људи (гледа на мајку) који своје себичне интересе стављају испред друштвених, који друге људе претварају у своје лутке и споменике.

МАЈКА

Јесте, мој син је лутка моја и мој споменик кога си ти хтела да украдеш. И ја сам његова лутка и његов споменик, он не може да живи без мене, ја сам његова нада и његова будућност, а ти? Шта си ти?
(Сама одговара на то) - Ти си једна обична променадна дама. Смотаваш нашу децу.

ПРОФЕСОР

Другарице Ружо...

ДРУГАРИЦА РУЖА

Имам право гласа и живим од свога рада. Радим оно што волим, слободна сам жена, имам право да лежим с ким оћу!

МАЈКА

Ти си покварена комунална радница. Заједничка женска.

ДРУГАРИЦА РУЖА

(Иронише и скандализује)
Јесте, ја сам Александра Колонтај, ЖИВЕЛА СЛОБОДНА ЉУБАВ! Задовољење жеђи чашом воде, нико од тога није умро, никоме од тога није позлило. Ох, што је лепо водити хоризонталну љубав, па тек кад се пређе на усправно-хоризонталну љубав, варијације из древних уџбеника љубави - камасутра, азијатска знања, шеснаест хиљада слатких поза које воде у љубавну несвестицу.

МАЈКА

Лорфо вавилонска.

ПЕТАР

(Пишти у пиштаљку)

ПРОФЕСОР

Омладинци, запушите уши ватом. (Вади испод капута гужву вате и баца омладинцима са трибине)

МАЈКА

Хетеро са Лезбоса, Платонова ученице! Ти си Мерилин Монро!

ДРУГАРИЦА РУЖА

ЈА САМ ЈОВАНКА ОРЛЕАНКА! Спалите ме, баците ме тигровима, али ја сам за љубав! Нема душевног здравља, без телесног живота!

ОМЛАДИНЦИ

ДОЛЕ ХРИШЋАНСКИ МОРАЛ!
ЖИВЕЛА КОНТРАЦЕПЦИЈА!

ДРУГАРИЦА РУЖА

(Разуздано, као све особе које се распусте после дугог уздржавања. Она сада нема меру.)
Волите се децо. Бацајте се у загрљај. Не дајте да вам закржљају жљезде ко мени која сам дочекала старе дане да откријем како је лепо кад ти мушка рука милује груди, како је мушкарцима добро, како је то лепо рекао дански краљевић у Шекспиру, "Провести ноћ међу женским ногама..."

ОМЛАДИНЦИ

ЖИВЕЛА (Аплаудирају)
ТЕТКА РУЖА
НОВА ЗНАЊА ПРУЖА!

(Петар и мајка силом вуку устрану другарицу Ружу)

ПРОФЕСОР

(наступа узрујан)
Морам децо да вам објасним овај немио случај.

ОМЛАДИНЦИ

ТЕТКА РУЖА
НОВА ЗНАЊА ПРУЖА!

ПРОФЕСОР

(забринут, дидактичан)
Нису то децо никаква нова знања, она су нам добро позната са психијатријских клиника. Погрешно је веровати да љубавни живот пружа људима задовољства. Он је додуше неминован онда када у браку људи желе децу. Они тада нажалост... рецимо једном годишње... морају да чине ТО, ... ту ствар због наследника, из дуга према нашем друштву и нашој нацији.
ПРИРОДНО је да НОРМАЛАН човек после животињског акта из дубине свог хуманитета осети ГАЂЕЊЕ, муку и нелагодност, жељу за повраћањем...
А ово овде што сте видели, ова егзибиција госпођице Руже, увелог цвета наше варошице, клинички је примерак такозваног МЛАДАЛАЧКОГ ЛУДИЛА, или како се то сада у новијој литератури зове ШИЗОФРЕНИЈА цепање личности, које настаје услед љубавне апстиненције дугог уздржавања, када све оне жљезде и сперматозоиди ударе у мозак, закрваве очи, тело почне да пулсира и да гнусно чезне. Душа се зажели оног ужасног животињског дахтања и знојења (он ово описује као пакао, а види се да га је жељан) долази до бестидног скидања тканине са тела, то су децо тако одвратне ствари (он све више пада у узбуђење)... госпођица Ружа је полудела и почела да говори неморалне бесмислице од дугог љубавног уздржавања. (Виче) ЊОЈ ДАКЛЕ ФАЛИ ОНО ШТО ЧОВЕКУ УОПШТЕ НИЈЕ ПОТРЕБНО и од тога је помери памећу.

ОМЛАДИНАЦ

Молим професоре, молим професоре!

ПРОФЕСОР

Шта је, Грујићу?

ОМЛАДИНАЦ

Смемо ли сада да извадимо ову вату из ушију?

ПРОФЕСОР

Па наравно, који вам је глупак рекао да ставите вату у уши!

ОМЛАДИНАЦ

Ви, господине професоре.

ПРОФЕСОР

Добро, седи тамо. (Сви омладинци седају)
Зашто седате? Дижите се!

ОМЛАДИНЦИ

(Устају)
Па ви сте рекли.

ПРОФЕСОР

Добро... седи... овај... устани, седи... (Сви омладинци седну)
Зашто седите?

ОМЛАДИНЦИ

Па ви сте рекли.

ПРОФЕСОР

Сад ћемо да пређемо на отварање споменика. Реч има друг Петар.

ПЕТАР

Другови и другарице, на овај свечани дан (музика почиње да свира неку химну) (Капелнику) Шта је сад?

КАПЕЛНИК

Па химна. Шлагворт је "Свечани дан".

ПЕТАР

Не, не. Још није време причекајте.
Дакле, другови и другарице, у ово свечано јутро, скупили смо се овде на овом месту да сагледамо и оценимо сав значај овог догађаја, који се по свом значају не да сагледати ни оценити. Од Кутузова и Кантакузина, па све до Вајмарске републике и Париске Комуне, одувек су масе желеле да пуше опијум за народ у виду разних споменика позлаћених гипсова, бареље-

фа и икона.
Ова идолатријска свест заглупљених маса, добила је своје отворене очи тек у нашој епохи, која је све те предкапиталистичке богове успела да замени нашим чистим идеалом безосећајног човека. У његовој светој глави лебди пројект новог светског система. Племенита идеја свеопште хијерархије чинова и звања.
То је другови, огромна визија друштвеног уређења у коме нико не ради за себе, већ само за друге, у коме нема узалудног размишљања, у коме нема неумесног међукласног склапања пријатељства и влада општа прописана хигијена и стерилност. Нема којекаквих клица и утицаја са севера и југа.
Нека трудбеници нашег народног пекарства донесу хлебова који значе тело његово и нека наши радни виногрдари донесу грожђане сокове крв његову, да залијемо овај (наглашава) СВЕЧАНИ ДАН... (Музика почиње химну) У коме се разоткрива у свој својој величини и бронзи уобличени идеални човек.
(Почиње да спушта плахту,
ИСПОД ПЛАХТЕ НЕМА СПОМЕНИКА)
(Петар запрепашћено гледа у празнину у мртвој тишини чује се његов глас)
У овом чврстом гранитном бићу оличена је наша будућност.
(Музика још неки такт свира, а онда инструменти један по један прелазе у раштимовану ситуацију, полако заћуте)

ПРОФЕСОР

Мир. МИИИИР. БЕЗ ПАНИКЕ.
Паника је потопила "Титаник"!
НЕКО ЈЕ УКРАО КИП, АЛИ МИ ЋЕМО ЗЛИКОВЦА ПРОНАЋИ.
(Јако је узујан)

ПЕТАР

(нагло наставља говор)
Погледајте ова бронзана плећа у красном мундиру са еполетама.

ПАВЛЕ

Време је да скинеш еполете са мозга, видиш да је споменик украден.

ПЕТАР

(гледа стаклено Павла)
Немој ме лагати (диже глас) погледајте ове моћне ноге у коњичким чизмама.

ПАВЛЕ

Нема кипа, будало.

ПЕТАР

ОН МОРА БИТИ ТУ. О томе ми је говорио кардинал Месершмит лично.

ОМЛАДИНЦИ

Друже професоре, објасните нам ову s h i z o - f r e n i j u?

ПАВЛЕ

Ухватило га што су дрпили кип.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Изгледа професоре да је овај примерак HOMO SAPIJENSA нешто медицински забрљавио.
Како кажете - уђе уздржавање у мозак па човек подилеише?

ПРОФЕСОР

(збуњен, осећа да је дужан да да научно објашњење тога што се десило са другом Петром)
Не друг Петар није луд. Друг Петар је у својој генијалности отишао сувише испред нас. То вам је знате модернизам.

ПЕТАР

(Професору)
Госпођо, зашто ми бацаш крмељ у супу? Урекла си нашег бронзаног бога. (Споменику) Где си боже? Зашто си ме оставио? (полако пада у транс) Где си краљу Јосифе, где си бркати Царе Никола, где си надвојводо Хенри Фоние? Без вас је свет тако дијалектички сложен.

(МАЈКА И ПРОФЕСОР осећају се дужним да помогну Петру у болести)

МАЈКА

(теши га)
Сви би били лепи као Кларк Габле...

ПРОФЕСОР

(умирује га)
Свугде би свирале балалајке и харфе...

ПЕТАР

(блажен, насмешио се)
А ми били султани и комесари новога доба.
Тада би владала наша моћна ружичаста правда. Били би национализовани сви сатови и четкице за зубе. Престо би нам био на Северном полу. Уједињено човечанство.
(Оркестар свира полуделом Петру "Малог зеку". Професор, Мајка, Магдалена и Софокле да умире Петра, вичу му пароле)

ПРОФЕСОР, МАЈКА, МАГДАЛЕНА, СОФОКЛЕ
ЖИВЕЛО ВЕЛИКО ФРИГИДНО ЦАРСТВО!
НЕКА СЕ ШИРИ ВЛАДАВИНА НАРЕЂЕНИХ ОСМЕХА!
ЖИВЕЛА МОНОТОНИЈА!
ЖИВЕЛО СИВИЛО!
(Петар се радује као мало дете)

ДРУГАРИЦА РУЖА

Да је кип откриван овај идиот од човека терао би нас да имитирамо то парче гвожђа. Нека почне омладинско весеље!
(Почиње весеље. Дикси свира. Омладинци, другарица Ружа и Павле играју око споменика коло "Сад се види сад се зна ко се коме допада". Петар се пење на постоље, он ће затим бирати разне позе док се не заустави у пози Наполеона)

ПРОФЕСОР

(чита потерницу)
ПОТЕРНИЦА ЗА КИПОМ.
ОБАВЕШТАВАЈУ СЕ СВИ ГРАЂАНИ И ГРАЂАНКЕ, ДЕЦА И СКИТНИЦЕ
ДА ЈЕ НЕСТАО НОВИ ЧОВЕК
СА ПОСТОЉА НА ЦВЕТНОМ ТРГУ.
О ИМЕНОВАНОМЕ СЕ ЗНА ДА ЈЕ ВИСОК И БРКАТ, ШИРОКИХ РАМЕНА,
НЕИЗРАЗИТИХ ЦРТА ЛИЦА, СНАЖНИХ СТОПАЛА У ЧИЗМАМА
ОСОБЕНИ ЗНАЦИ - ОДЈЕКУЈЕ НА КУЦАЊЕ.
КО БИЛО ШТА ЗНА О КРЕТАЊУ ДОТИЧНЕ ОСОБЕ НЕКА ШТО ПРЕ ПРИЈАВИ ПОШТИ
ИЛИ ПРОДАВЦИМА СРЕЋКИ КОЈИ СЕ КРЕЋУ У ОКОЛИНИ.

ОМЛАДИНЦИ

Професоре ми знамо где је кип.

ПРОФЕСОР

Где је?

ОМЛАДИНЦИ

Однела га наша екипа за пропаганду љубави.
Оћемо да га трампимо за Мишу и Верицу који на ваш предлог због спровођења љубави на јавном месту стављени на државни стан и храну.

ПАВЛЕ

Па зар их нису још синоћ пустили?

ОМЛАДИНЦИ

Нису, нису.

ПАВЛЕ

Па ја сам још синоћ телефонирао да их пусте.

ПРОФЕСОР

Значи ти си у дослуху са њима?

МИЛИЦИОНЕР

(долази и салутира пред Павлом)
Јављам се по вашем наређењу.

ПАВЛЕ

Што ти бре Милисаве ниси пустио ону децу?

МИЛИЦИОНЕР

Па ја им реко синоћ - ево јавио друг Павле да ве пустим, а они кажу немају куд сад у поноћ. А ја знам како је - у хотелима не дају без легитимације, па их нисам пустио до зоре. (Намигује)

(На сцену улазе Верица и Миша, држећи се за руке, омладинци им приређују овације, оркестар свира туш Миша прилази микрофону)

МИША

Верица и ја позивамо за кумове другарицу Ружу и друга Павла. (весеље и одобравање)

ВЕРИЦА

(мало стидљиво)
Другови извршила сам заклетву.
На овај свечани дан (музика свира химну)

ПАВЛЕ

Зашто свирате?

КАПЕЛНИК

Па "Свечани дан"...

ПАВЛЕ

Добро, онда свирајте...

ВЕРИЦА

На овај свечани дан, Миша и ја зачели смо новог човека.

СОЛО

Љубавни поздрав за Верицу и Мишу.

ХОР

ЦМОК! ЦМОК! ЦМОК!

СОЛО

Трипут кликнимо за новог човека!

ХОР

КЛИК! КЛИК! КЛИК!

СОЛО

Урлаторски поздрав за оног који долази!

ХОР

КМЕ! КМЕ! КМЕ! КМЕЕЕЕ!

(Истиче се нова парола ЦУЦЛЕ ЗА ПРЕДСЕДНИКЕ СТАРОГ ДОБА КОЈИ ПИШКЕ У ПЕЛЕНЕ)
Истичу и паролу
ЗА НАС ЈЕ ВЕЛИК
ЧОВЕК ЉУБАВ
НЕЧОВЕК ЈЕ ЧЕЛИК!
Омладинци цичу ЖИВЕО НОВИ ЧОВЕК песма. У читавом том весељу Професор слабо шта разуме)

ПРОФЕСОР

Па где је тај нови човек?

ОМЛАДИНАЦ

Ево га ту.

ВЕРИЦА

Код мене. Код мене.
(Формира се ред пред Верицом, ослушкују бебу у стомаку. Доносе пред Верицу играчке, коњића, лутке, лопте, оџачара, кловна који се преврће. Професор се гади и сав је грозно збуњен.)
(Игранка, играју се окретне игре, валцери, фокстроти)

ДРУГАРИЦА РУЖА

Ви сте друже Павле тако златан и мио човек. А ја увек зазирала од вас.

ПАВЛЕ

Па имали сте неке бубице. Била си мало ћакнута. Стално сте требили неку међународну политику.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Скинула сам ја ту кожу.
Овај дан је дан мога новог рођења.

ПАВЛЕ
Торнадо у Порторику, јелте?

ДРУГАРИЦА РУЖА
Не спомињите ми младалачке грехе, давно беше, још у другом чину. А да ли вам је друже Павле неко рекао да личите на Жан Габена?

ПАВЛЕ
Треба се угледати на ову младост.

ДРУГАРИЦА РУЖА
(Покаже на Петра у Наполеоновој пози. Омладинци су му додали тророги шешир)
Погледај онога, пронашао је своје право место у изградњи новога друштва.

(Верица и Миша долазе и позивају Павла и Ружу у игру. Мајка и Магдалена гурају Софокла са аутомобилом на споменик. Петар му прво гази прсте а после их пушта. Сада мајка, Софокле, Магдалена, Професор и Петар на постољу чине својеврстан рецитативни хор који контрира репликама на хор омладинаца уз које су сада Павле, Ружа и Милиционар и састав малог ватрогасног диксија)

ЦРНИ ХОР
(хор живе прошлости)
ОВАЈ СВЕТ СЕ САСВИМ РАСПАО

СВЕ ЈЕ ЦРНО, ТРУЛО И БЛЕСАВО

У ЧЕМУ ЈЕ ТАЈ НОВИ ЧОВЕК?
НИКО ГА ЈОШ НИЈЕ ВИДЕО
НИТИ ЋЕ ГА ИКАДА ВИДЕТ

ХОР ВЕДРИХ
(хор будућности која свиће)

ДОЛАЗИ ВРЕМЕ НОВИХ ЉУДИ

ЗА НАС РАДИ СУНЦЕ
И ВЕТРОВИ РАДЕ ЗА НАС
У ЧЕМУ ЈЕ ТАЈ НОВИ ЧОВЕК?
НИКО ГА ЈОШ НИЈЕ ВИДЕО

НИТИ ЋЕ ГА ИКАДА ВИДЕТИ

НИТИ ЋЕ ГА ИКАДА ВИДЕТИ

НИТИ ЋЕ ГА ИКАДА ВИДЕТИ

Соло
Соло
Соло

ПРОФЕСОР
Сада влада доба атома, све се распада, нема ничега
на шта се можеш ослонити
ја сасвим разумем друга Петра
што није издржао. Можда је он срећнији од нас.

ТУ ЈЕ НЕГДЕ МЕЂУ НАМА

МОЖДА СМО ТО ЈА ИЛИ ТИ

НОСИМО ГА У СЕБИ

У НАШИМ ЈЕ ОЧИМА
РУКАМА
НОСЕВИМА
ГРУДИМА
У НАШЕМ МЛАДОМ МЕСУ

МИ НИСМО ПОЛИТИЧКИ АПОТЕКАРИ
КОЈИ ЖИВЕ ИЗМЕЂУ РЕЦЕПАТА И ЛЕКОВА
И НИСУ ЉУДИ НЕГО ВАТРОГАСЦИ
НОВИ ЈЕ ЧОВЕК У НАШИМ СНОВИМА
У НАШИМ ЗАГРЉАЈИМА
У НАШИМ ПОЉУПЦИМА
У НАШИМ ДРУГОВИМА
У РАДНИЦИМА У РУДНИЦИМА
У СЕЉАЦИМА У АВИЈАТИЧАРИМА

ПЕТАР (урла)
Мажино! Згфридова линија!

Змајеви империјализма! наступају! Подигните кинески зид око својих мозгова. Све је мртво! Умро је Хинденбург, полудео је Лудендорф!

ПЕТАР
Одбацили су нас Климе Самгине! Погинуо је друг Џемс Дин. Чарли Чаплин нам се смеје.
Лајка, очевидац месечеве тртице, лаје на нас.

ЦРНИ ХОР
ЦРВИ У ПРАШИНИ СМО МИ
БАЛЕГА СВАКИДАШЊИЦЕ
НАШ ЈЕ СТАН И ХРАНА

У НАШИМ НОВИМ ПОЛИТИЧАРИМА

НОВИ ЧОВЕК ЈЕ
У НАШИМ ПЛОДНИМ СУМЊАМА
У НАШИМ ХРАБРИМ НЕДОУМИЦАМА

ВЕДРИ ХОР

НОВИ ЧОВЕК ЈЕ У НАШЕМ УСПРАВНОМ ХОДУ, У НАШИМ СРУШЕНИМ СВЕТИЊАМА

НАШЕ СУ ИКОНЕ АУТОМОБИЛИ
ФРИЖИДЕРИ И АТОМСКЕ БОМБЕ

ИЗДАТИ СУ НАШИ ГВОЗДЕНИ ИДЕАЛИ
УЗМИТЕ НАС ЗА ЂУБРИВО
ГНОЈ НА НОВИМ ЊИВАМА
ПРЕТВОРИТЕ НАС У САПУН

НАПРАВИТЕ АБАЖУРЕ ОД НАШЕ КОЖЕ
ТУТКАЛО ОД НАШИХ КОСТИЈУ

САМЕЉИТЕ НАС У НАЈФИНИЈИ ПРАХ
СВЕ ЈЕ ПРОЛАЗНО САМО ПРАШИНА ОСТАЈЕ

АТОМИ ЦВРКУЋУ ПОД НАШИМ РУКАМА
А ЊИВЕ ДАЈУ ДЕСЕТОСТРУКЕ ПЛОДОВЕ
МИ ПРУЖАМО РУКЕ ЉУДИМА СВИХ БОЈА
ЈЕР НАШ ЈЕ ОВАЈ СВЕТ

НЕ ПАТЕНТИРАМО СВОЈУ МИСАО
И НЕ МИСЛИМО ДА СМО ПОСИСАЛИ СВУ МУДРОСТ ОВОГА СВЕТА

НЕ БОЈИМО СЕ СВОЈИХ ГРЕШАКА
И ПРУЖАМО РУКЕ И СРЦА
ЗАЈЕДНИЦИ СЛОБОДНИХ РАДНИХ ЉУДИ

МИ ВЕРУЈЕМО У ЗГРАДУ КОЈА СЕ ЗОВЕ КОМУНА

САМО КАО ПРАШИНА ТРАЈАЋЕМО
САМО КАО ПРАШИНА ТРАЈАЋЕМО

СЛУША
И ВРЕМЕ ДА РАДИ ЗА НАС

Мушки гласови
МИ ГРАДИМО НОВЕ ПУТЕВЕ
И ТРУДИМО СЕ ДА МИСЛИМО СВОЈОМ ГЛАВОМ

Женски гласови
МИ ГРАДИМО НОВЕ КУЋЕ
И ТРУДИМО СЕ ДА МИСЛИМО
СВОЈИМ СРЦЕМ

Мушки гласови
МИ СМО СИНОВИ СУНЦА

Женски гласови
ЋЕРКЕ ЗЕМЉЕ

ХОР
МИ СМО ОЧЕВИ И МАЈКЕ
Н О В О Г А Ч О В Е К А!

(Крај представе. Негативни глумци скидају маске, придружују се позитивцима и сви заједно излазе на просценијум и певају.)
Хеј, засуцимо рукаве зној нека лије
изградићемо новога човека...

МИ СМО ЉУДИ КОЈИМА СУ ТЕСНИ УСЛОВИ У КОЈИМА СЕ САДА ЖИВИ
ТРАЖИМО И НЕ СТИДИМО СЕ ТОГА

ПРОСТОР ЋЕ ДА НАС

(Музика свира омладинску песму модерно аранжирану. Глумци корачају као у маршу и машу публици поздрављајући је.)
(Неколико милиционера заједно са Милисавом силази са сцене у партер и бацају публици поморанџе, симбол комунизма по Владимиру Мајаковском и Владимиру Булатовићу. За ову сцену узмите праве милиционере.)

КРАЈ

Милош М. Радовић

НОВИ ЧОВЕК НА ЦВЕТНОМ ТРГУ

Нови човек и *Цветни трг*, две карактеристичне синтагме којима се доказивала супериорност социјалистичког друштвеног концепта над капиталистичким, нашле су се у наслову позоришне драме Душана Макавејева и Раше Попова Драма је изведена у окриљу студентског позоришта „Крсманац" 1962. године.

Писци свој комад дефинишу као **програмску драму у три чина**. Да ће упризорење драме изазвати контроверзе и бити доживљено као велика провокација, ауторима је, чини ми се, било јасно. Како би отклонили сваку сумњу са себе и донекле релаксирали ситуацију око извођења драме на сцени АП Крсманац, писци у свом стилу, духовито и иронично, дају додатних неколико појашњења будућим гледаоцима и читатељима.

Тако ћемо из прве руке сазнати које су им намере са комадом, какве жеље и наде везују за разумевање и тумачење драме, не либећи се да одмах развеју и најмањи црв сумње у искреност и правоверност свог циља позивајући се на своје чистокрвно класно порекло као и иманентну етичност која их краси. Заклели су се да тајни циљеви ове „атракције" нису и не могу бити „ревизионистички" без обзира на мноштво контроверзи и недоумица које она изазива. И били су у праву.

Како наводи Слободан Ракетић у занимљивом осврту на рад студентских позоришта шездесетих година (Слободан Ракетић: Шездесете - Кратка деценија студентских позоришта - Театрон бр.180), „ Отпор је потицао од оних, који су у представи видели недоличну спрдњу са обичајем да се заслужним ликовима подижу споменици. Споменичари су такође у представи уочили превелики нагласак на сексу, са дилемом да ли је важнији положај жене у друштву или у кревету, а млађима се нису допали веселовечерски вицеви".

Овој оцени придружује се и млада критика наводећи да дело *Нови човек на Цветном тргу* није на нивоу реномеа који су писци текста до тада уживали.

У наставку осврта Ракетић додаје: „Ако се зна да је само пар месеци пре те представе из московског маузолеја уклоњено Стаљиново тело, разумеће се узвик из текста Макавејева и Попова: „За нас је велики човек - љубав, а не човек - челик!" (Стаљин на руском значи човек од челика)

Затим, наставља: „Комад није доживео најављену репризу. Један од аутора, Раша Попов, никад није одустао од тврдње да је представа била и остала забрањена, за шта нема доказа. Пре ће бити да је, невољена и до премијере, живот завршила премијером због свеукупног резонанса, на који је наишла."

И то је углавном било све што се тиче премијере ове програмске драме у АП Крсманац марта месеца 1962. године.

Истине ради, Ракетић ће у наставку приказа делатности АП Крсманац констатовати,„ да случајно или не, наредне представе овог позоришта нису биле ни близу провокативности *Новог човека*..."

Као да иза ове реченице стоји жал хроничара за пропуштеном приликом.

И сада долазимо до кључне констатације, када је реч о програмској драми *Нови човек на Цветном тргу,* а то је, њена **провокативност** ! Провокативност текста а последично и провокативност представе јесу есенција и бит ове драме. Њена спољашња структура подражава драмску структуру али се у њој не исцрпљује нити у њој налази свој циљ и сврху. Она комбинује разнородне позоришне форме не стрепећи да ће бити неконзистентна. Тако се, на пример, на сцени појављује хор као у грчкој трагедији, разбија се позоришна илузија тако што се пале светла у сали и гледаоци позивају да узму учешће у представи, као да је реч о неком Пиранделовом или Брехтовом комаду..

ЖЕНА ИЗ ПУБЛИКЕ(врисне)

Милиција! Милиција! Не дотичи ме идиоте! Шизофреничару.

(У сали се пали светло, долазе разводници и изводе из сале непристојног типа...)

...Замислите молим вас, господине професоре, почео да ме вата као да сам у биоскопу. А ја му кажем остави ме идиоте, нисмо у биоскопу. А он побрљавио. Изгледа да сам му се допала...

Разара се имагинарно драмско штиво апострофирањем личности из актуелног културног, забавног и спортског живота (песници Оскар Давичо и Миодраг Павловић, певачица Лола Новаковић, фудбалер Шекуларац)

МИЛИЦИОНЕР (појављује се још док је друг Миодраг Павловић изговарао своје визионарске стихове) Је ли ти, добро вече, имаш ли ти дозволу за обављање културно просветне делатности на јавном месту?

МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ

Извините, друже, можда је у питању неспоразум. Не бавим се ја никаквом културно просветном делатношћу. Ја сам песник. Метнули су ме у овај комад, а да ме нису питали. Сад сам баш декламовао публици неке стихове.

МИЛИЦИОНЕР

Значи то вам дође ко неко друштвено задужење? Извините. А ја мислио - тезгарите. Ко Лола Новаковић. (Сумњичаво га гледа). Па ајд, лаку ноћ друже. Пријатно кад се пробудите.

Јунаци ове програмске драме изговарају реплике које варирају доминантне социјалне, психолошке и политичке стереотипе и клишеа којима се описивала и у извесној мери уређивала социјалистичка стварност шездесетих година прошлог века. Ма колико познате и препознатљиве, те пароле звуче сасвим другачије сада када их исписују из своје главе, ослобођени крутих стега ауторитета, био он школски, партијски, или наслеђен културом и традицијом народа коме припадају.

СМЕХ ЈЕ ОЗБИЉНА СТВАР

ЉУБАВ - ДЕТЕРЏЕНТ ЕГОИЗМА

ВЛАСНИЦИ ПРИВАТНИХ ПОСЕДА СУ ПАРАЗИТИ КАО И ДЕЧЈЕ ГЛИСТЕ

НЕМОЈТЕ СВОЈУ СУДБИНУ ТРАЖИТИ НА ДНУ КАФЕНЕ ШОЉИЦЕ

СМРТ СМРТИ!

ЖИВЕО ЖИВОТ!

УМЕ ЛИ ВАШ САН ДА ХОДА?. да поменемо само неке.

1.

А каква је била сива стварност шездесетих? Више него занимљива. Почетком шездесетих тадашња велика земља Југославија полако се отварала за утицаје који су долазили са Запада. Економска ситуација у земљи није била добра, привреда је била у стагнацији

и преживљава се уз помоћ кредита који су долазили са тог истог капиталистичког Запада. Неопходне су биле озбиљне реформе, прелазак на тржишну привреду, али се још нико не усуђује да посегне за таквим мерама. Истовремено официјелна јавна сцена, скоро свакодневно наставља са праксом свечарења, обележавања револуционарних јубилеја и датума, подизањем и откривањем споменика у сваком па и најзабаченијем делу земље. Скоро да присуствујемо утрци ко ће пре и више споменика подићи и открити новом човеку - заслужном револуционару. Таква пракса свакако да је ишла на живце младим људима, склоним интелектуалним промишљањима стварности, искреним левичарима али не и послушним партијцима.

Не само да их је иритирала већ их је и вређала нудећи уместо идеала коме су стремили сурогатну друштвену стварност. А најефикасније средство борбе против назадних, окошталих старих појава и тенденција била је сатира, оштра комедија која исмева мане како појединаца, тако и читавих група, слојева па и класа. О томе се у овој драми ради. Она користи сва могућа позоришна средства, позајмљујући своје алатке из разних позоришних гардероба и радионица, користећи их немилосрдно и до краја не би ли остварила свој програмски циљ, а то је освешћење публике, скидање идеолошких мрена с њених наивних очију, просветљење и ослобођење – једном речју живот новог човека, али оног од крви и меса, са осећањима и свешћу а не окошталог, бронзаног кипа коме се сада клањамо и дивимо.

Испред споменика, у глуво доба ноћи, водио се овакав разговор између заступника власти.

(ПАВЛЕ, ПЕТАР, ПРОФЕСОР, улазе на сцену)

ПЕТАР

Ко ће нам свирати сутра?

ПАВЛЕ

Звали смо ватрогасни дикси.

ПЕТАР

Има ли довољно спорих домаћих ствари на репертоару?

Корачнице, хорске песме и руковети?

ПРОФЕСОР

Ту треба бити обазрив. Страни утицаји се најлакше уносе у крв путем нота.

Страни утицај, то ти је горе од леукемије.

ПЕТАР

Ја често имам утисак да за тај страни утицај код нас има више тла, него што га има за наш домаћи утицај.

ПАВЛЕ

Ви све видите црно.

ПРОФЕСОР

Како и нећемо! Пију ону Кока-колу, слушају грамофон, рашчешљавају кике и живе пре брака

Ако знамо да је Петар (23. год.) амбициозни партијски каријериста млади догмата опијен влашћу, да је Професор предратни кадар који се срећно уклопио у нове друштвене токове, а да је Павле, времешни комуниста, борац из шуме и ратни херој, који ствари још увек зове својим правим именом („Е, мој дечко, а кад смо одлазили у шуму, сви су седели у кафани"), постаје нам јасно о каквим се разликама у мишљењу и поимању циљева Револуције дебатовало и полемисало на вишим инстанцама власти, у градским, републичким и савезним комитетима. Револуција као да је на прекретници - младима треба понудити излаз, јер без младих нема континуитета, нема енергије која ће носити друштвени прогрес даље... и ту копља почињу да се ломе. Ко је нови социјалистички човек? За какве се друштвене вредности боримо? На једној страни је идеологија, а на другој економија, чему дајемо приоритет и у шта полажемо веру?

Одговор на ово питање служио је као diferentia specifica, не само за партијске кадрове већ је диференцијација захватала и друге слојеве друштва по дубини, докле је могла да досегне. „цепајући друштво" на старо и ново, делећи његове чланове на догмате и либерале, на леве и десне.

А Универзитет и његово позориште свакако су улазили у поље занимања креатора социјалистичке стварности.

2.

Нови човек на Цветном тргу је написан по Аристотеловим правилима јединства радње, времена

и простора. Дан уочи откривања споменика Новом човеку, у парку или на градском тргу, организатори свечаног чина, договарају програм сутрашње свечаности. Брине их понашање младих, који све окрећу на шалу и спрдњу питајући се какав се то нови човек крије под чаршавом постамента. И док ова игра питања и одговора траје са просценијума, одјекују пароле са зидних новина, на сцени колективни јунаци машу транспарентима изговарајући реченице са свечарских првомајских парада. Громогласно се парафразирају лењинистички и марксистички цитати који су одавно ушли под кожу радног човека и ту пулсирају. На све стране пашти енергија младости. А када се открије да испод чаршава нема ничега, да је споменик нестао, настају мук и саблажњење али само на кратко.

Сазнајемо да су омладинци киднаповали бронзани споменик да би га трампили за своје другове (Веру и Мишу) који су због љубакања на клупи заглавили ћорку. И док Професор издаје потерницу за кипом,

ПРОФЕСОР (чита потерницу)

ПОТЕРНИЦА ЗА КИПОМ.

ОБАВЕШТАВАЈУ СЕ СВИ ГРАЂАНИ И ГРАЂАНКЕ, ДЕЦА И СКИТНИЦЕ

ДА ЈЕ НЕСТАО НОВИ ЧОВЕК

СА ПОСТОЉА НА ЦВЕТНОМ ТРГУ.

О ИМЕНОВАНОМЕ СЕ ЗНА ДА ЈЕ ВИСОК И БРКАТ, ШИРОКИХ РАМЕНА,

НЕИЗРАЗИТИХ ЦРТА ЛИЦА, СНАЖНИХ СТОПАЛА У ЧИЗМАМА

ОСОБЕНИ ЗНАЦИ - ОДЈЕКУЈЕ НА КУЦАЊЕ.

КО БИЛО ШТА ЗНА О КРЕТАЊУ ДОТИЧНЕ ОСОБЕ НЕКА ШТО ПРЕ ПРИЈАВИ

ПОШТИ

ИЛИ ПРОДАВЦИМА СРЕЋКИ КОЈИ СЕ КРЕЋУ У ОКОЛИНИ.

наш заљубљени пар се враћа из добровољног затвора и свечано обзнањује да се у Верицином стомаку зачео нови живот и нови човек.

А какав је то нови човек објаснiће нам ХОР ВЕДРИХ (хор будућности која свиће) у финалној сцени драме.

ДОЛАЗИ ВРЕМЕ НОВИХ ЉУДИ

ЗА НАС РАДИ СУНЦЕ
И ВЕТРОВИ РАДЕ ЗА НАС
У ЧЕМУ ЈЕ ТАЈ НОВИ ЧОВЕК?
НИКО ГА ЈОШ НИЈЕ ВИДЕО
ТУ ЈЕ НЕГДЕ МЕЂУ НАМА
МОЖДА СМО ТО ЈА ИЛИ ТИ

НОСИМО ГА У СЕБИ
У НАШИМ ЈЕ ОЧИМА
РУКАМА
НОСЕВИМА
ГРУДИМА
У НАШЕМ МЛАДОМ МЕСУ

МИ НИСМО ПОЛИТИЧКИ АПОТЕКАРИ
КОЈИ ЖИВЕ ИЗМЕЂУ РЕЦЕПАТА И ЛЕКОВА
И НИСУ ЉУДИ НЕГО ВАТРОГАСЦИ

НОВИ ЈЕ ЧОВЕК У НАШИМ
СНОВИМА
У НАШИМ ЗАГРЉАЈИМА
У НАШИМ ПОЉУПЦИМА
У НАШИМ ДРУГОВИМА
У РАДНИЦИМА У РУДНИЦИМА
У СЕЉАЦИМА У АВИЈАТИЧАРИМА
У НАШИМ НОВИМ ПОЛИТИЧАРИМА

НОВИ ЧОВЕК ЈЕ
У НАШИМ ПЛОДНИМ СУМЊАМА
У НАШИМ ХРАБРИМ НЕДОУМИЦАМА

НОВИ ЧОВЕК ЈЕ У НАШЕМ
УСПРАВНОМ ХОДУ, У НАШИМ
СРУШЕНИМ СВЕТИЊАМА

АТОМИ ЦВРКУЋУ ПОД НАШИМ РУКАМА
А ЊИВЕ ДАЈУ ДЕСЕТОСТРУКЕ ПЛОДОВЕ
МИ ПРУЖАМО РУКЕ ЉУДИМА
СВИХ БОЈА
ЈЕР НАШ ЈЕ ОВАЈ СВЕТ

НЕ ПАТЕНТИРАМО СВОЈУ МИСАО
И НЕ МИСЛИМО ДА СМО

ПОСИСАЛИ СВУ МУДРОСТ ОВОГА СВЕТА

НЕ БОЈИМО СЕ СВОЈИХ ГРЕШАКА
И ПРУЖАМО РУКЕ И СРЦА
ЗАЈЕДНИЦИ СЛОБОДНИХ РАДНИХ ЉУДИ
МИ ВЕРУЈЕМО У ЗГРАДУ КОЈА СЕ ЗОВЕ КОМУНА

МИ СМО ЉУДИ КОЈИМА СУ ТЕСНИ
УСЛОВИ У КОЈИМА СЕ САДА ЖИВИ
ТРАЖИМО И НЕ СТИДИМО СЕ ТОГА

Мушки гласови
МИ ГРАДИМО НОВЕ ПУТЕВЕ
И ТРУДИМО СЕ ДА МИСЛИМО
СВОЈОМ ГЛАВОМ
Женски гласови
МИ ГРАДИМО НОВЕ КУЋЕ
И ТРУДИМО СЕ ДА МИСЛИМО
СВОЈИМ СРЦЕМ
Мушки гласови
МИ СМО СИНОВИ СУНЦА
Женски гласови
ЋЕРКЕ ЗЕМЉЕ
ХОР
МИ СМО ОЧЕВИ И МАЈКЕ
Н О В О Г А Ч О В Е К А!
Хеј, засуцимо рукаве зној нека лије
изградићемо новога човека...

(Музика свира омладинску песму модерно аранжирану. Глумци корачају
као у маршу и машу публици поздрављајући је.)

Неколико милиционера заједно са Милисавом силази са сцене у партер и
бацају публици поморанџе, симбол комунизма по Владимиру Мајаковском
и Владимиру Булатовићу. За ову сцену узмите праве милиционере.)

3.

Али ни ту није крај преиспитивању. Алатке помоћу којих испитујемо стварност и саме су објект анализе и преиспитивања, до границе сопствене изражајности.

Персифлажа, подругивања свему и свачему, песма и игра, вицеви из новина и вицеви из живота, преплићу се у овом тексту, плетући јаку и густу мрежу значења, у служби само једног циља - што уверљивијег приказа да се живот и либидо, као покретачка сила и снага живота, не могу зауздати у бронзани кип некаквог новог човека.Отуд тако снажно потцртана тема секса у комаду. Скоро сви јунаци комуницирају са овом темом на директан или на посредан начин. А омладинци поготово. Они само на то и мисле. А не би требало да мисле како су нас аутори преставе одмах упозорили плакатом још приликом уласка у позоришну салу, а у случају да смо заборавили, на то нас подсетили дијапозитивима пројектованим између чинова представе.

Па, зашто је секс толико важан, сем што нам је важан? Зато што је извор и колевка енергије која ослобађа тело и душу стега ауторитета. У комаду који од самог почетка проблематизује наш однос према идолопоклонству, тема секса која се одвија пред „будним оком бронзаног споменика", коме се дивимо више него живом људском бићу, на граници је сексуалне перверзије а узбуђење које нас притом прати равно је супституту за оргазам. На корак смо до анархије, али само наизглед. Пре ће бити да смо на корак ближи ослобођењу и класном освешћењу, уверени су аутори овог концепта.

И као што то обично бива са доминантним концептима у уметничком стваралаштву, они најчешће надмашује естетску и душевну димензију дела. Ретке су катарзе у таквим представама, нема лептирића у стомаку, али зато има тријумфа воље и узлета мисли.

Сем сатиричних опсервација, текст обилује и комичним дијалозима, репликама као и успелим карактеризацијама менталитета. Тако се трио Мајка, син Софокле и Магдалена (касније и другарица Ружа) прима са великом симпатијом. Овај трио-четверац, делује живо и забавно током целог комада и подсећа нас неодољиво на јунаке будућих комедија Александра Поповића.

И код осталих јунака, између идеолошких, бомбастичних фраза и реченица, којима се међусобно

добацују, ките и одевају, ту и тамо искри од стране аутора, сасвим вешто пласирана по нека реченица која уверљиво дочарава наш менталитет, на радост гледалаца и читатеља. У тим тренуцима ова драма престаје да буде програмска драма и постаје живо драмско штиво, које пулсира сопственим животом, али тек и само на кратко.

ДРУГАРИЦА РУЖА

Понашате се као последњи сифилистичар и дрипац. Зар ви нисте читали нови

пролетерски бонтон о џентлменском понашању што је излазио у наставцима у Борби?

МАМИН СИН

Јел оно за раднике, да не умачу леб у сафт од печења?

....

ДРУГАРИЦА РУЖА

.... Налазим у вама много сличности са напаћеним и разбарушеним Сергијем Јесењином.

МАМИН СИН

Ко је тај лаф? Је ли волео да цевчи?

ДРУГАРИЦА РУЖА

... Осмуђених ногу, које су засмрделе цео хотел Валдорф Асторију. Висио је неколико сати изнад радијатора....Био је много осећајан (гледа у небо и рецитује Јесењинове стихове у којима се спомиње Марксов "Капитал".)

Не само поезија Јесењина, већ и поезија Мајаковског, као да даје штимунг овој програмској драми. Реплике које изговарају Омладинци или ХОР подсећају нас на ритмове песника футуриста. Ништа необично када се ради о драми о НОВОМ ЧОВЕКУ. Футуристичка поезија је сигурно један од кључева за њено разумевање.

4.

Нема никакве сумње да је драма *Нови човек на Цветном тргу,* у време када је написана и постављена у позоришту, била велики искорак у будућност! Она је доживљена пре свега као деликт мишљења а тек потом као деликт говорења. Не само за упризорење већ и за гледање ове драме на сцени требало је имати храбрости и смелости, које у једнопартијском систему напросто није могло бити у довољној мери.

Данас, скоро шест деценија касније, било би интересантно поново тестирати ово програмску драму у позоришту. Инструментаријум којима располаже савремено позориште далеко је шири и богатији. Иза нас су искуства и плодови рада једног Боба Вилсона, Питера Брука, Еуђенија Барбе, да поменемо само неке, домети кореодраме и перформанса, перфекционизам театра игре (dance) и неслућени спектар разноразних електронских помагала и медија.

У извесном смислу *Нови човек на Цветном тргу* могао би се ишчитавати као либрето за мјузикл. Скоро да је све ту, чак и музика делимично.

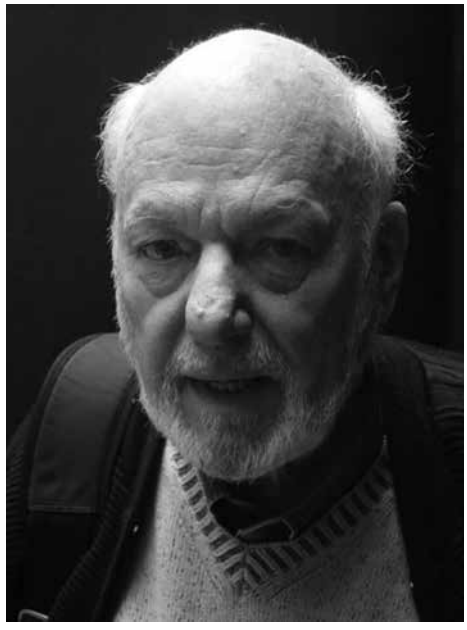
Потребно је додати само још нешто мало нота, негде скратити сувишне реплике и „громопуцатељне" пароле, можда нешто и дописати, по препоруци коју су сами аутори дали у предговору својој драми. Био би то фантастични мјузикл, кад би био?! Баш бих то волео да видим.

Савремено упризорење *Новог човека на Цветном тргу* можда би дало одговор на вечно питање вреди ли борити се за идеале или је боље на лећима конформизма чекати обрт судбине.

Сарадња Душана Макавејева и Раше Попова, наставила се и касније.

Заједно потписују сценарио за филм *Човек није тица* (1965.) који је Макавејев режирао. Овај филм као и филм *Љубавни случај службенице ПТТ-а* (1967), спада у моје омиљене филмове када је овај аутор у питању.. Очигледно је било да је Макавејев пронашао медиј у коме ће се у потпуности уметнички остварити. Раша Попов, с друге стране, окренуо се писању поезије за децу и стваралаштву за децу и омладину. У тој области оставио је значајан траг, посебно у телевизијском стваралаштву за младе.

На крају, треба рећи да је сасвим оправдана одлука уредништва Театрона да широј професионалној публици представи младалачки драмски текст двојице истакнутих уметника и интелектуалаца.



ДУШАН МАКАВЕЈЕВ
БИОГРАФИЈА

Душан Макавејев (Београд, 13. октобар 1932) је српски режисер и сценариста.

Рођен је 13. октобра 1932. у Београду. Родитељи су му били Сергије Макавејев и Јелка рођена Бојкић (1904 - 1987), прва жена дипломирани ветеринар у Југославији.

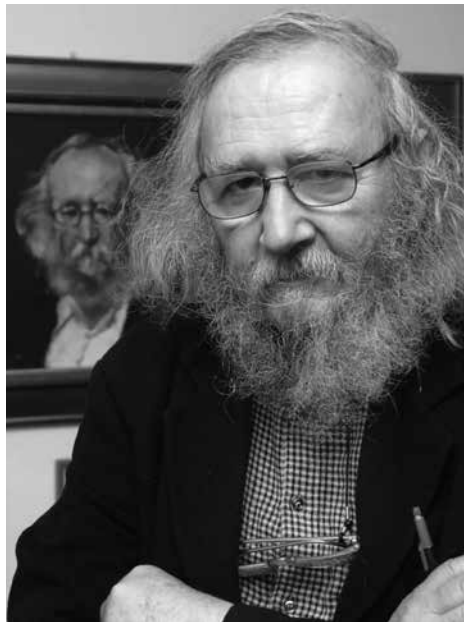
Дипломирао је психологију на Филозофском факултету у Београду.

Један од оснивача филмског црног таласа. Својим делима критикује труло друштво, како комунистичко, тако и капиталистичко. Његови филмови носе чулност и младост. Обилују асоцијацијама и метафорама, које остварују наизглед површно дејство, али доносе истинитост и слободан дух. Као присталица и велики познавалац дела психолога Вилхелма Рајха, често његова учења компонује у своје филмове. Његов филм *Мистерије организма* (1971) у ствари је посвета овом никад довољно признатом револуционару-психологу.

Био је уредник многих листова: Студент (часопис), Књижевне новине и Данас. Бавио се и писањем за многе часописе.

Имао је запажену улогу у студентским демонстрацијама 1968.

Добитник је великог броја домаћих и страних награда: Октобарска награда Београда, Сребрни медвед у Берлину, Сребрна арена у Пули, Луис Буњуел у Кану, Сребрни Хуго у Чикагу, Златно доба Белгијске краљевске кинотеке, „Филмска легенда" коју додељује Фестивал филмова југоисточне Европе са седиштем у Паризу.



РАША ПОПОВ
О СЕБИ*

Родио сам се у Мокрину, великом селу које је припадало Темишварском владичанству. Мој прадеда Живко био је године 1912. у Доситејевом граду учесник епархијског сабора код владике Летића.

Баш у време кад сам се родио код „Златне књиге“ Геце Кона штампана је вредна књига „Доситеј за децу“. Тако сам још као дете прочитао „Живот и приключенија“ и басне у преради за децу. У четрнаестој години, лети одем у дедину кућу и нађем тамо издање приключенија из половине деветнаестог века, пре увођења садашњег правописа. Покушам да читам оригинални Доситејев језик, и чудећи се сам себи, књигу лако прочитам. Био сам поносан што је мој прадеда, сељак, био просвећен па се те дивне књиге докопао! Ми смо дакле, припадници Доситејевог завичаја!

Мој учитељ у Зрењанину био је руски емигрант Федор Ковањов из Севастопоља. Тако сам ја „руска школа“!

*(1933-2017) прим. ур.

Као новинару београдске телевизије најплоднији део рада био је у научном и дечјем програму. Популарисао сам савремену психологију и нову звезду цивилизације, рачунаре. Најважнији филм ми је био интервју са астрономом Фредом Хојлом. Још важи његова теорија о настанку живота електризацијом честица космичке прашине у свемиру.

Пријатељевао сам са Васком Попом. Он ми је штампао прву књигу песама „Два ока“ у „Нолиту“ и другу, „Гвоздени магарац“ код КОВ-а у Вршцу. Трећа књига песама ми је „Трулеж зглаве“ (Кикинда, Нови Сад), четврта „Лажљива уста истине“, о глади деведесетих и о рату 1999. (Нови Сад), пета је „Дим са звезда“ (Зрењанин). Моја коначна песничка књига реквијемског набоја зове се „Живот је сладак брате, ко би желео на гробље да га прате“.

Године 1958. победник сам универзитетског књижевног конкурса, са драмом „Орман од историјског значаја“. Био сам коаутор Душана Макавејева при писању фарсе „Нови човек на Цветном тргу“. Та ан-

титоталитарна комедија приказана је само једном у извођењу Академског позоришта. Публика се толико смејала да смо поверовали да смо наследници Нушића. Али репризе није било, јер је дело полицијски забрањено.

Као дечји писац написао сам романе „Чаробњаков СМС", Софијине љубави". „Софија против Смора", „Најлепша у школи", „Педагошки вампири и анђели".

За дечју књигу „Мокрински патуљци", добио сам награду Гордана Брајовић (награда "Вечерњих новости" . Песме за децу су ми „Жабац који не зна да ћути", (Нови Сад), „Возом посред улице" (Зрењанин), „Краљевски жабац" (Смедерево).

Као популаризатор историје, написао сам књигу „Задимљена историја". Илустровани научни лексикон за децу, „Шешир без дна" објавио сам у Сремској Митровици.

У овом веку написао сам „Спев о транзицији", дело актуелно политичке ироније. А после земљотресно-нуклеарне катастрофе у Јапану објавио сам еп „Ђаволји дисидент". (Луцифер шаље на земљу емисара да научи људе како да униште свет. Он посети банку, суд, дворац господара света, нуклеарни институт и открије да људи већ знају како свет треба уништити).

Као популаризатор науке радио сам интервјуе са ексклузивном екипом научника са Масачусетског института технологије. Они су предвођени др Патриком Винстоном, аутором светског уџбеника „Вештачке интелигенције", откривали предуслове за стварање робота. Понесен сусретима са овим људима написао сам сатирично дело „Политички робот са полним нагоном" . Спис је објављен код фирме „Штампар Макарије" 2015. Те године сам добио Доситејеву награду.

Написао сам 64 бајке: „Бајке за XXI век", „Опасне бајке" и „Усамљена принцеза", објављене код „Букленда".

Три издања доживела су моја сећања на детињство „Био сам срећан коњ". Дечаштва и Другог светског рата сећам се у књизи „Кад сам падао у фрас".

Боро Драшковић

ПРЕДСТАВА: ЗАШТО?

1. ЗАБРАНА

У Риму нека живе они који умеју од белог да начине црно
и који не презају ни од каквог посла.
Јувенал

Роман *Кад су цветале тикве* прочитао сам у једном даху, одмах сам обавестио управника Бојана Ступицу да имам Велику Тему за којом чезне свако озбиљно позориште. Хитно је обавио све неопходне предрадње да након монтаже свог филма, што пре режирам представу.[1]

Намеравао сам да, уз свесрдну сарадњу глумаца, избрусимо *сценарио* тако да им одговара као да је од самог почетка писан за њих. Не оклевајући, Драгослав Михаиловић и ја прихватамо обликовање драматизације, али, нервозни и тврдоглави (како ми се чини да смо били), углавном се вртимо у круг: писац се често позива на снагу литературе, редитељ, пак, не без разлога, на импулс позорнице. У његовој подстанарској соби срећно се, ипак, саглашавамо да он преузме одговорност за драму, а ја за представу. Срели смо се поново на позорници, после премијере, честитајући један другом срећан исход подухвата.[2]

[1] Покушавам да се без гнева осврнем на догађаје који су пореметили моју (радну) биографију, али, бар донекле и за известан период, нарушили интегритет и историју нашег позоришта. Догађаји заслужују књигу, па ћу је (у више наврата и облика већ започету) кад-тад написати. Ако човек у околностима у којима живи, уопште било шта може да планира.

[2] Драгослава Михаиловића упознао сам 1967. године приликом свечаности доделе Октобарске награде града; поклонио ми је почетком 1969. примерак свог романа *Кад су цветале тикве*. Михаиловић је био на једној, читаћој проби *Тикава*. Том приликом је рекао да се у свом тексту не бави политиком. Изјава ме је зачудила. Сада не би, али то је накнадна спознаја. Међутим, у време режије

Подела улога какву сам имао у Југословенском драмском позоришту није и дуго неће моћи да буде направљена ни у једном театру који сам знао и који знам. Као у утопијским сањаријама о идеалној представи главне и најситније улоге играли су мајстори какви се само пожелети могу. Поред Љубише Јовановића, Љубе Тадића, младог Мише Јанкетића у списку имена не налази се ниједан данас непознати глумац (мада је готово пола ансамбла тада још студирало глуму). А легендарни Милан Ајваз, попут доброг *духа мртвих* на незабораван начин на колицима односи Апаша у предсмртном ропцу, уз једну једину реченицу! Жестина радњи које су изводили Михаило Костић, Милан Гутовић, Иван Бекјарев, Марко Тодоровић, Миодраг Радовановић, Марјан Ловрић[3], Зоран Миосављевић, Јосиф Татић, Бранко Цвејић, Борисав Стјепановић, Воја Брајовић, Мило Мирановић, Слободан Ђурић, Власта Велисављевић, Бранко Миленковић, Влада Јевтовић, па Љиљана Крстић, Светлана Бојковић, Рада Ђуричин, Љиљана Газдић, Весна Латингер, Капиталина Ерић у нимало женском свету и времену, преобразили су позоришну представу у потресан догађај.[4]

Све што сам тражио за представу, управник Ступица ми је, иако уз извесно оклевање, ипак обезбедио. Подвлачим – имао сам све што редитељ може само да жели: изврстан драмски повод за представу, најбоље глумце, најбоље сараднике у свим секторима, пробну салу претворену у салу за усавршавање боксерске вештине, на позорници: прави ринг и живи оркестар, појачан светлосни парк (одустао сам од филмског пројектора), безброј пута увећане скупне фотографије (Јован Прескар) које су ширили и умножавале простор за хиперреалистичку истину збивања, позорница је попут сплава у вртлогу једва издржавала број људских тела, радњи и силину покрета...

Замолио сам Матију Бећковића да напише приповедну песму коју би током представе свирајући строфу по строфу попут тужбалице певали, истичући злослутни раст радње уткане у драматургију зла.

Дирнут, сада баладу сричем стих по стих малтене као епитаф на поломљеном крајпуташу. Само једна од многобројних песама, као што је и Голи Оток био само једна од тема Голог Београда.

БАЛАДА О ЉУБИ ШАМПИОНУ

Ово је прича о Љуби Шампиону
великом лафу с Душановца,
коме је од туге пресвиснула мајка,
коме су у гроб отерали оца!

Ово је песма о боксеру Љуби,
коме су отерали брата на робију,
само зато што је слушао радио
онда када је волео Русију!

Волети Русију то је луксуз
јер Русији није до једне љубави стало,
да је брат твој воли – Русији је мало
О, шампионе, шампионе!

Ово је балада о Љуби, званом „Врапче“,
љубимцу публике, главној фори са улице,
коме је Апаш силовао сестру,
а он Апаша средио код Сурдулице!

Опраштамо се од Љубе, бивше наде
кога се некада цео град плашио,
који је погађао увек у врх браде,
али је цео живот промашио!

Прљавих руку, па припреме за *Кориолан* и *Мајстора и Маргариту*, био сам све убеђенији да се у антрополошком контексту сваког дела, хтели ми то или не, крије и политика.

[3] Ово име не налази се у подели објављеној у „Сцени“. Испуштено је несвесно, ваљда зато што се огрешило о представу у њеним најтежим тренуцима. Враћам га у списак спознавши да из тих разлога, можда, и неким другим именима, не би било места у њему. Уосталом, подела је подела a nomen est omen.

[4] Уз Жарка Петровића сам се присећао носталгичне музике из дана игранки и туча на кошаркашким игралиштима на којима су се одржавале (мелодију баладе је сачувао у збирци композиција *Све моје јесени су тужне*). Милан Богдановић, државни шампион, тренер југословенске репрезентације у боксу, увежбавао је глумце као да их преобраћа за своју струку (толико је заволео театар да је у представи био судија у рингу).

Годину 1969. памтим као убрзано раздобље непрестаног одлажења и враћања. Судбина се ткала на два разбоја: кинематографија и позориште. Тлоцрт и путања тога кретања светлуцају све до данас. Три моје представе – *Пруће руке*, *Хенрик IV*, *Јунона и паун*) разглашене су у јавност као нови почетак Југословенског драмског позоришта. Управо сам био завршио свој први играни филм *Хороскоп* који ме је „разносио" по континентима. Неколико мајских дана потрошио сам у Паризу и Берлину, јули сам провео у Америци и Канади, почетком септембра одлетео сам у Африку, по „Златну газелу"...

Бодрен умножаваним успехом филма, сваки пут све нестрпљивији, враћао сам се у процес *Кад су цветале тикве* који се расцветао и бујао, започет пролеће, окончан у рану јесен.

Немам одговарајући пример за поређење с тако срчаним и радосним прегнућем. О броју часова проведених у позоришту нико није водио рачуна, радило се до исцрпљења. Удружена енергија била је немерљива. Машта свих нас напросто је жарила. Миша Јанкетић (Љуба Шампион) махнито вози тешки мотор по позорници као по зиду смрти, тако и боксује, а обе смртоносне вештине су у функцији глуме која се стално потврђивала у изненадним обртима. Масовна улична туча: рушење огромне пирамиде бензинске буради, испред које ликови беже према порталном отвору, изазвало је у гледалишту узвик страха и истовремени покрет узмицања, Љуба Тадић, у пуковничкој униформи, стваран и присан, као што је и његов Одерер, снажна целина Јовановићевог лика потврђивала се у сваком детаљу (истицани су као савршенство глумачког умећа)... У првом делу представе позорница је била ринг, после паузе конопци су размакнути – пустара: празан простор зјапи у празно време, ринг означава свет - борилиште, пустара наше темељно осећање у њему...

Каткад ми се чинило да редитељска решења кроз мене на позорници пролазе као гром кроз громобран.[5]

Позорница је деловала као испуњено место.

По свеопштој оцени била је то досегнута представа са редитељског и сваког другог становишта – *тоталног театра*. Намера да у режији мешам технике и технологију медијâ уродила је плодом: сасвим свеж „електронски" глумачки идиом, сценска фотографија, сликање светлошћу, музички облик као ритмичка матрица, укупно кинестетичко дејство[6]... Настојао сам да људи гледају представу истом емоцијом с којом сам ја читао књигу.[7]

У особеност сценског облика који се одвијао на позорници, уложио сам све своје умеће, страст и енергију, глумци и сви сарадници исто тако, сада је публика узвраћала: у препуној дворани гледаоци су збивање пратили без даха, неки су брисали сузе. Катарза!

Чинило ми се да сам напокон (или прерано?) дошао до немогуће границе: направио сам представу какву бих, без икакве ограде, сам желео да видим.

Истичући „драмске климаксе неслућеног интензитета", препустивши се емоцији, угледни критичар описује завршну сцену („антологијску по вредности"), која нагони да се „у чуду и са страхом питамо: ко смо, шта смо, куда идемо"...

Гледалиште је док се спуштала и дизала завеса, бучало као да је реч о победи у рингу (оцењивач драмских сукоба доиста је позоришни тријумф описао боксерским термином). Отпоздрављајући тронутом гледалишту подигао сам руку са боксерском рукавицом на њој. То је био мој последњи тренутак непомућене радости којег се сећам из позоришта.

Да режија није спорт и „племенита вештина", пока-

[5] "Два водоравно: име и презиме нашег позоришног и филмског редитеља (*Кад су цветале тикве*)". На броду за Шпанију мој пријатељ се завитлава – „Представа је бесмртна ако је доспела чак и у укрштене речи". Веродостојан опис постоји у сећању гледалаца (и у деловима критика), али ја га налазим и у одговору Фицкаралда на питање да ли је доиста видео Нијагарине водопаде (или оперу у џунгли, свеједно): Видео сам, то је мој доказ!

[6] "Вратили смо се на Југово са генералне пробе *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића, у режији Боре Драшковића. Величанствена, потресна, дивна представа! Срећа за публику, позориште, за Бору, за Драгослава, за глумце који су маестрално играли. Гушимо се од поноса и узбуђења, подсећајући се до дубоко у ноћ неких сцена и креација." (Мира Ступица, *Шака соли*)

[7] У гледалишту, међу ближњима, кроз алхемијско укрштање, осећање *појединца* се појачава у сразмери са узбуђењем *других*. Премало се истражује *feed-back* између гледалаца.

заће се веома брзо и поука ће трајати веома дуго.

Најпре је прострујала вест да је извесни политичар изашао са пола представе. Следећу представу је напустио још понеки *правоверник*, а у препуном позоришту уочени су неки необични момци који у њега пре тога, по свој прилици, никада нису крочили.

Потом је враг почео односити шалу. Слушао сам и читао све различитији обрте народне пословице *Ко с ђаволом тикве сади, о главу му се разбијају*.

Изненађење препада било је потпуно. Наиме, размишљајући да ли се (док се позорница - ринг окреће), као ирационална веза са средњовековљем чује и вапај Даниловог ученика (мото књиге), нисам ни сањао да режирам представу која ће бити забрањена. Није се појавило ни код кога подозрење у исправност посла током три годишња доба која су везивала прву пробу са премијером. Никоме није засметала тзв. спорна реплика која је, у време погрома, изабрана за почетну мету рушења целе представе.

Нешто чега у њој није било у представу је, очигледно, убацио доушник који је, можда зле савести, или без позоришног образовања, (први) напустио поприште фикције, остављајући за собом „паклену машину". Животна пракса опет је хранила јувеналовски сарказам.

Шта се, заправо, десило?

Зашто су стакла прозирна, а злато златне боје!?

Шта се догодило? Зашто је представа тако снажно деловала, отварајући буран процес?

Данас је одговор познат и јасан (мада још увек информација није потпуна) у оно време строгог чувања сурових мистерија система, једва се дао наслутити. Знали су они који су знали, или којима је тајна, кроз патњу, утетовирана у кожу и душу, у искуство.

У проневереној стварности, сред мора лажи и пређуткивања, безверја и злочина, плутало је острво са заједницом од које се диже коса на глави. Са гнушањем се говорило о Аушвицу и Колими, о концентрационим логорима и гулазима у другим земљама, Голи Оток је било забрањено помињати, није помињан као што се у кући обешеног не помиње конопац. Представа *Кад су цветале тикве* није, међутим, истраживала *голо острво*, истраживала је *голу обалу*, али налази су били слични, ако не исти. Представа се није бавила „историјским раздобљем", него опором свакодневицом ликова и гледалаца.

Позориште је својеврсно „квантно - механичком интуицијом" досегло и објединило емоције распршене међу *пониженим* и *увређеним*, чије међуделовање доводи до нарочитих „колективних својстава". Није се, дакле, радило само о снажном позоришном облику који ће се у следећим годинама потврђивати као жилав и узбудљив образац *нових тенденција*.

Радило се заправо и о откривању симптома „болести заједнице"; наслутила се друштвена неуроза, затомљена, дубоко скривена свеколиким лакирањем стварности. Сред „етичког вакуума" била је то и прва гласна објава несналажења и страдања недужних људи два пута пропуштеним кроз машину за млевење меса, у компликованом мизансцену „историјског *да*" и „историјског *не*".

Разуме се, чувари тиранije, „кључари истине", нису могли да је отрпе ни у театру.

Реакција је била бурна. И опасна.[8]

Најзад сам до краја схватио где живим.

Изгледало је у једном тренутку да ће криза бити пребројена, да је разбор најзад превладао и да ће представе ипак бити. Ступица[9] ми је рекао да могу спокојно са филмом *Хороскоп* путовати на међународни фестивал у Америку. Нисам ни слутио да је можда већ у процепу између онога што је, вероватно,

[8] Табу-тема, кад је и споредни ток у збивању, раздражујуће браниоце „неприкосновености", избија у први план доживљаја, изазива раскол, готово једнаким интензитетом изричу се осуде и похвале. Данас би о свему томе требало писати са сочном иронијом, као кад Пекић у хуморној инспирацији, говори о *годинама које су појели скакавци*. Ја то нисам у стању, па у тражењу одговарајућег *стила*, наводим, као знак распознавања, причу коју сам чуо на једном од тадашњих странствовања. Враћа ми се у гласнице обично кад се затекнем пред усудом неког човека у „унутарњем изгнанству": млади и храбри Индијанац, погођен стрелом у грло, на питање да ли га боли, безбрижно одговара: „Само кад се смејем".

[9] Током рада на представи између Бојана Ступице и мене почела је да расте одређена врста нетрпељивости, занимљива за психологију односа у позоришту, али, ко то зна, не сасвим небитна за коначни исход неспоразума и несреће са *Тиквама*.Није то била само уобичајена напетост између ауторитарности управника и ћудљивог редитеља или између редитеља различитих генерација. Мислили смо можда различито о битним стварима.

желео, и онога, што ће, без сумње, морати.

Представа – својеврстан шок.

Одговор политике могао је бити само у методу којим је у оно доба и вођена: деспотовски идеологизирана култура (и сама стварност) увежбава „колективну цензуру“, „уметнички чин првог реда“ деградира се у политички случај најниже врсте.

Радња на позорници код „чувара истине“ изазвала је „ефекат мишоловке“: примећено је клаудијевско бекство из гледалишта. Киро Глигоров, „високи руководилац и војник партије“, уплашен напушта представу, али тако да сви виде да је напушта. (Уследио је пригушен смех: ваљало би изаћи из његове политике, кад би се икако могло!)

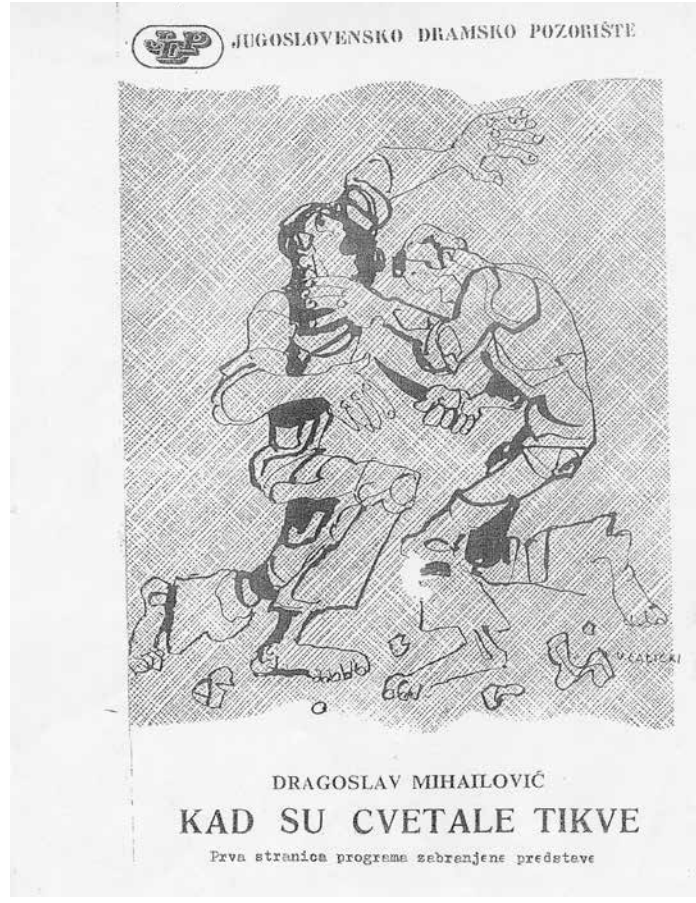
Потом је неколико дана будући Доживотни Председник ревносно обавештаван о *диверзији* (показаће се завиривши у његов тајни архив): „Највише етичке вредности се траже у слободном човеку, ван реалног социјалног и политичког контекста“, представа представља „потпуну негацију сваког смисла (идејно-политичког, етичког) наше борбе“, у њој се „не види ни један мотив због кога вреди живети“, наводи се и податак из *сонга* о револуционару ухапшеном и претвореном у „крпу од човека“ јер је „слушао Радио Москву и зато што је волео Русију“, упозорено је на додатну реченицу „Гори су него Немци“ дописану у драми, а нема је у роману...

Расправљало се да ли је или није изговорена у представи прављеној по *сценарију* изведеном из романа!

Онда је, након „убитачне харанге“ дошло до изрицања пресуде у Зрењанину, лепом и питомом граду који је дотад „из политичких разлога“ три пута мењао име.

Са Градске куће, преко пута зграде у којој се налази наша најстарија позоришна дворана, упућена је „завршна рецензија“ представе – диктаторова забрана.

Представа - мишоловка је експлодирала. Бесном Великом Рецензенту се у Зрењанину пољопривредни говор преобразио у анатему: да није жалосно, било би смешно: „Ево, на пример, недавно сте видели, ту неки комад, казалишне неке тиквице. Како цвате тиква... та



његова тиква који је то писао, не цвате, јер она је, изгледа, потпуно гњила и тако даље... где се блати наш друштвени систем, где се хоће на сваки начин да се наше друштво прикаже као друштво које не ваља, то јест да није то оно што би требало да буде... Па, богаму, има нас милион, милион комуниста... Па, ми морамо, одоздо треба да се те ствари... да се њега онемогући. Ја не тражим да ми сад њега, шта ја знам, хапсимо, и тако даље, него – напротив – да буде глас јавности онај који ће њих онемогућити да се баве таквим послом“.

Никада, ваљда, ни раније, ни касније, нигде тиранин није тако директно и неуко уклонио једну представу. Уз самоуправну смицалицу, лицемерни специјалитет: настојало се да изгледа како је само позориште забранило своју представу.[10]

[10] Саопштење о смакнућу представе у облику *самозабране*, гледаоцима и новинарима прочитао је – глумац који игра главну улогу. ЈДП утешено Орденом братства и јединства са златним венцем.

Представа је немилосно сасечена, гледаоци, збуњени, још извесно време се мувају на улици испред замраченог позоришта, у неверици.

Представа *Кад су цветале тикве* означава време и законитости догађања у држави у којој је направљена.

Љуба Тадић се чудио: па зар је власт толико слаба да се плаши једне позоришне представе. Каже: значи, та власт није у реду, ако се плаши позоришта... Понавља: али, они су се плашили свега.

И моћни Љуба Тадић се плашио. Сетимо се шта је још говорио!

Забрана представе *Кад су цветале тикве* изазвала је шок од кога се наш театар дуго неће опоравити. Нећу ни ја.

Најрадије бих негде отпловио, збрисао, макар и давно пресахлим Панонским морем, бар бродом *Калемегдан*. На палуби испод *Победника* стојим сам, усамљенији не могу бити.

Нећу баш рећи да су познаници прелазили на другу страну улице кад бих наишао. Чинило ми се да и Марсел Марсо са цветом у устима, из урамљеног цртежа на зиду библиотеке, бежи између кућа не би ли избегао сретање са мном... У сваком случају, у готово сваком сусрету лебдело је питање: зар си још жив?

Доцније ћемо се силом прилика већ навићи једни на друге. Мртви или живи.

Срећом, и сам поглед на фотографије уз Иву Андрића на генералној проби у Југословенском драмском позоришту и Анджејом Вајдом на снимању филма, доноси ми готово библијско охрабрење: „Не бој се! Ниси сам!"

Не волим разочаране, увежбавао сам став песника Душана Матића. Ни сада се не жалим, само набрајам чињенице у смрвљеном времену коме више не разазнајем редослед.

Покушао сам да схватим *друге*, и сам себе, затечен сред апсурда (неминовног тумача овог поднебља).

Нису само политичари „ђаволови ученици". Морамо са жаљењем рећи да у тој работи ни дежурни смутљивци из струке нису седели скрштених руку. Ни тада, ни касније, па ни данас. Неуморни, себични, користе сваку ситуацију, мењају само средства и начине, стратегију, жртву и циљ...

У изразитом редитељском успону, и у позоришту (моје су представе на репертоару), и на филму (*Хороскоп* обилази свет), у највећој брзини – измакнут ми је тепих испод ногу.

25. октобар 1969. У соби хотела „Stewart", Сан Франциско, листам Њујорк Тајмс, међу насловима најпоразнија је вест: Забрањена представа *Кад су цветале тикве*. Смакнуће представе – први из серије удараца у плексус и главу који следе, годинама.

Новинску вест сам читао гласно са енглеског језика преводећи је на српскохрватски, чинила ми се нехватљивом, сасвим нестварном.

Да бих се растеретио од запрепашћења и гнева, прихватио сам позив пријатеља и упутио се на излет низ калифорнијску обалу; из отворених кола површина Тихог океана изгледала ми је као бескрајни метални покров.

Коме да се изјадам? За ручком са Сузан Зонтаг и кустосом њујоршког Музеја модерне уметности, ћутећи као одузет, први пут сам пробао авокадо, сва горчина света била је у њему. „Зар је авокадо горак?", чуо сам смех. Благо ме саветују да недаћу не узимам сувише к срцу: у успеху *Хороскопа* наслућује се моја будућност!

У Њујорку кратко разматрам, предлог да останем. Бежање у то време некако није личило на мене.

С наградом Golden Hugo из Америке сам се вратио у домовину. Вратио сам се у земљу која, чинило ми се, више никада неће бити иста. Ни позориште у које сам отишао право са аеродрома. Срео сам своје глумце. Доиста, изгледало је као да је из породице нестао неко ненадокнадив, чуо сам да су вест о укидању представе дочекали овлажених очију.

Још неко време сам се попут смртно погођене дивљачи, вукао по ходницима, излазио на позорницу по мраку у коме су, попут неуништивог духа представљања, заштитника игре, лутале слике наше представе.

Поставља(ло) се питање да ли је представу уопште било могуће спасти.

Ако се ваљано размотри како су карте биле подељене, која су имена била умешана у игру, ако се ослушну дух и прилике времена, ако се непристрасно

процени однос снага у позоришту и ван њега, све недвосмислено упућује на одговор: Не, није могуће. Све је било узалуд.

„Несвакидашња представа" неминовно је била осуђена на смрт. Заправо, било је право чудо да се уопште могла и појавити, па (кроз четири извођења) двадесет дана одолевати бесомучним нападима.

Посматрајући догађај с ове даљине, кроз сазнања која о свему имамо данас, закључиће се да је представа напросто прерано дошла. Није било никакве шансе да доживи судбину какву је, по свему судећи, заслуживала. Али, било је закономерно, неопходно и драгоцено да се (из нагомиланог искуства) појави.

Што пре, то боље. Макар и у невреме.

Најбитније је, дакле, да је представа, упркос свему, ипак, била.

И да је још један опаки *табу* јавно начет.

Наравно, и неспоразуми и сукоби су били закономерни.

Разумљиво, и кад бисте желели да сви буду задовољни вашом представом, слатком или „опором као оптужница", то је неостварљиво. Представа је као улица: свакако се њом креће и у њој сналази вођен сопственим предзнањем, карактером и инстинктом.

С групом глумаца посетио сам Бојана Ступицу у његовом дому, тешко болесног. Није се говорило о жртвованој представи, него о позоришту уопште. И о отварању камерне сцене „Бојан Ступица". Нисам учествовао у прављењу планова. Ћутао сам као да ме тамо нема, није ме заправо тамо ни било. Не знајући још, заједно са представом, уз трзаје, излазио сам (заувек?) из позоришта. По правилнику био сам дужан да на „радном месту" останем још шест месеци. Беспослен, у тами лавиринтских ходника позоришта издржао сам недељу-две, па се, уз свеопште олакшање, удаљио. Концем године (претпостављам да сам већ био поднео отказ) Ступица ми је послао уговор за режију *Мајстора и Маргарите*, Булгакова.

Одбио сам да га потпишем. Књиге не говоре, али моје представе неће више на ломачу... Било како било, представа ми је забрањена. Филм склоњен. Остао сам на улици. Без запослења и посла; потукач с новом професијом у радној књижици: такозвани *слободни уметник*. У стварносној тамници.

Маја Драшковић и ја нисмо имали од чега да живимо. Изгледало је да се мутна вода склопила изнад моје главе...

„Не можеш сам, мораш некоме да припадаш. Такав је менталитет", сећам се поука *искусних*, који су правдали своју *организованост*.

Мучнина. Повраћање није нови поглед на свет. Како смањити муку и гађење? Удаљити се што је могуће више од позоришта и завичаја.

Човек се у завичају често осети као туђинац, и обратно, никад можда ниси толико везан за домовину као кад си далеко од ње. Потрага у свету за нечим што би волео да нађеш кад се вратиш кући - опште место особе без отаџбине.

Отишао сам по позиву опет у Америку, вратио се, поново отишао.

Извесно време провео сам у Њујорку као гост Музеја модерне уметности, уз филмове (на монтажном столу за којим је и Буњуел сањарио), пишући, мувајући се по библиотекама и изложбама, поново играјући шах... Лутао сам континентом *изазивајући кратер вулкана*, залутао у Мексико, на Јукатану... Препуштао се било ком изазову... Само је режија била занемарена.

Уколико све што радимо није припрема за будућу режију.

Учвршћујем се у уверењу да је *игра* или нека друга духовна активност поуздана заштита. Играо сам шах у Шаховском клубу Менхетн, али сам проводио ноћи и у Централном парку, за бетонском шаховском таблом, у уском светлосном кругу, сред таме парка у који су, иначе, и дању људи слабијих нерава зазирали да уђу. Враћали су се са представе *Хамлет* збијени попут стада оваца, док је наш пријатељ Сем Вотерсон, Хамлет, спокојно долазио и одлазио сâм, бициклом. Играчи шаха су се безбрижно препуштали маштаријама. *Игра* није била главни разлог трајања времена. Рашчлањивали смо на 64 црно-бела поља ситуацију какву, отприлике, истражује Набоков: дијаграм позиције открива (његову) судбину апатрида, судбину човека који ће, упркос задатим тешкоћама, ипак да пронађе свој пут у лавиринту.

Намерно заборављајући прошлост, на будућност

нисам мислио.

Још увек ми се чинило да сам *непобедив*, да дани могу да теку како им је воља. Никуд нисам журио. Дугорочне планове за оно што предстоји ионако не правим. Наше поднебље и планови за будућност! У виртуелну стварност више нема поверења...

Након повратка из Мексика, оклевајући, посетио сам Иву Андрића у његовом дому. Забрањену представу нисмо ни поменули, али сам, уз жељену јасноћу, био мирнији, спокојнији, као и након поновног читања *Есеја о Гоји*.

Стицајем околности стигао сам и до Аустралије, где сам намеравао да се скрасим, али ме је чежња за завичајем вратила.

Шта се ближи из мркле будућности?/Да л`одмазда, да л` још више туге? Ни т` одмазда, нити више туге / Већ лутање без икаквог циља: почео сам, дакле, да живим у словенској антитези.

Шта тражим поново у Америци?!

Позориште у глави и екран у глави су се спојили, призори око мене добијали су размере сновиђења. Путујући Аризоном препознао сам „вулканско поље", Роденово око, као фантастични екран, или позорницу летилице неке тек откривене галаксије... Пре и после тога, из неколико угашених вулканских ждрела, као из кратера римског позоришта у Оранжу, посматрао сам променљив кров - „вечну поворку неба" (Рилке).

Зашто сам се вратио у Југославију? На „место злочина". Да скочим са Бранковог моста? Убрзо сам остао без пребијене паре. Враћајући се кући с хлебом и новинама купљеним за последњи ситниш, размишљао сам шта да радим, да се бацим у Дунав? Па да се после, мокар, на Теразијама запалим као будистички свештеник, као Јан Палах пред препуним стадионом, као... Зашто сам се вратио?! Мислим да је у питању носталгија. Неспособност да проживим живот без завичаја. Мада држим да би нам завичај требало да буде свугде где се добро осећамо. *Цео свет је Ваш*, уверавају нас и путничке агенције. Теоретски, Црњански је у праву: завичај је оно што изабереш. Нисам умео да се определим. Завичај је можда породица. Али, завичај је и професија. Упркос којекаквим препрекама.

Наша одбрана представе заснивала се на искреном уверењу (потврђеном од гледалаца и критичара) да је одлична и исправна у сваком погледу, бранили смо је свако на свој начин (и не баш сви!), срчано и одано, свим доступним средствима. Дуго сам веровао да је браним и одбијањем да режирам у позоришту, уједно штитећи достојанство професије која не сме да подлегне политичком прагматизму, страху, потребама *лажне свести* или ма ком захтеву за „упрошћавањем порука"...

Разуме се, постоји и друкчији начини одбране права и слободе професије, један је сигурно најефикаснији - режија новог комада. Било како било, сматрао сам да неко, једном, мора прибећи и овој врсти побуне.[11] Наравно, није ми годило што сам баш ја дошао до те спознаје, али постепено се приближавајући *критичној тачки*, морао сам учинити то што сам учинио.[12] Теши ме помисао да сам, можда, и ја у скромној сразмери својих поступака, допринео увећању слободе исказа у сложеном времену *нове наде* која се назире после одбацивања истрошеног идеолошког кода.

Да ли се, ипак, могло учинити више, бранећи представу?!

У Њу Делхију разговарам са младом женом (глумицом) чији је муж (глумац, редитељ, писац у једној особи) почетком године, сред уличне представе убијен: потежући оружје политички противници су захтевали да прекине представу. Одбијање је платио главом.

Непосредно након сахране која је прерасла у гневни протест, у исто време, на истом раскршћу, храбрени узнемиреном, огорченом јавношћу и стотинама нових гледалаца - прича ми глумица - извели су поново ту представу у којој и сама игра. Изустио сам реч у похвалу њеној храбрости. „Сви смо били храбри", од-

[11] „Хоће ли поново да буде оно што је било или неће бити? Изгледа да ће режија и глума бити оно што су били пре него што су почели да буду. А извесни појединци говоре да у историји ништа неће бити што већ није било и што се макар трипут није поновило." (Аноним, „Студент", 1969.). Оцењено је да „бољу и већу одбрану" у тадашњим медијима представа није доживела.

[12] „Драма Драгослава Михаиловића и Боре Драшковића дуго година је била мера за оно докле може и докле не сме политички театар у Југославији", (Марко Лопушина *Црна књига Цензура у Југославији 1945-1991*).

говорила ми је уз недокучив осмех. Још ми је рекла да је дозволила да очи њеног убијеног мужа буду употребљене у операцији пресађивања било ком човеку чији је вид угрожен.

Ма где у Индији, доцније, сусревши поглед мушкарца или жене, таман или плав, имао сам осећање да ме посматрају очи побуњеног редитеља.

2. ШЕЋЕРАНА И КОРЊАЧА

Баш као код Шекспира - читав свет је театар. Или завичај, како волим да претерујем. Ту огромну планетарну позорницу глума и режија желе да испуне и обједине, тражећи *људску истоветност* (без обзира на порекло, расу и класу)... А савлађујући многобројне препреке које стоје на путу чвршћег везивања људи. У тој дубокој потреби назире се заметак антрополошког позоришта, ма које му тумачење давали. Потрага за истином (и лепотом) која је „само почетак", и у позоришту подразумева различите путеве. Од памтивека се сматрало да се главна истина налази у сржи сопствене традиције. Откривајући кроз путовања и рад, своју мапу размене духовних моћи свих континената, Питер Брук је дошао до закључка да је битна *истина тренутка* у којој се прожима свеопшта духовна баштина.[13] Зато у позоришној поруци позива на удруживање светског искуства, а у *Нитима времена* истиче: „Ми нисмо ту да разменимо технике и методе, нити да, спајајући делиће култура извучених из порекла сваког од нас, створимо нови језик. Знаци и сигнали из различитих култура нису битни. Важно је оно што стоји иза знакова, што им даје значење."

Помислио сам да би Љубиша Ристић и ја требало, након бурних двадесет пет година, кроз које још увек пролазимо, опет да снимимо филм чији би садржај ушао у странице књиге *Парадокс о редитељу*. Четврт века у животу врхунског редитеља (посвећеног и политици) у земљи која се распада, сигурно садржи битне податке о професији, а и савременој историји коју трпимо.

Отишао сам у Шећерану, најавивши се; Љубиша и његова животна сапутница и сарадник Данка дочекали су ме срдачно, у свом пребивалишту као што се у свом дому прима гост, и почели смо снимање, *Замка*.

Сетио сам се једне ваше давне шаљиве изјаве, која ме је растужила: овај нараштај... „ова деца која се данас баве позориштем о мени читају у некој књизи, у неком лексикону и мисле да сам умро, отприлике као и Стерија или Нушић, и веома се зачуде кад ме виде живог."

РИСТИЋ: У свакој шали има мало збиље. Они се понашају као да ми не постојимо. Некако би им више одговарало да смо ми велики редитељи који су нестали у давној прошлости. А то да смо живи и да је позориште место где се ради до краја живота, и где су највећи редитељи режирали дан до своје смрти... Ми ћемо ипак радити, ви и ја, шта год они о томе мислили...

Ваша представа Буба у уху игра се већ четрдесет година у Југословенском драмском позоришту...

РИСТИЋ: Фантастична је чињеница да једно позориште игра исту представу непрекидно 40 година. Када смо Ви и ја пре двадесет пет година снимали филм *Путујући редитељ*, говорио сам да ја не радим у Београду - нема ме, у целом свету радим, у Америци

[13] Када сам, у име ITI-а, позвао Љубишу Ристића да напише позоришну поруку која ће (као и Брукова) бити читана 27. марта, на Светски дан позоришта, пред почетак свих представа у земљи, послао је сродан одговор: „Свима који се припремају да за који час изађу на сцену широм Југославије и свима онима који ће остати да иза сцене стрепе за представу која ће управо почети, као и свима вама који сте у гледалишту - желим да упутим на Светски дан позоришта три једноставне реченице и молим вас да их пренесете и онима којима данас није до позоришта или просто имају слободан дан: Позориште не припада никоме од нас и никоме од вас, напротив, сви ми заједно припадамо позоришту које је старије и важније од било кога међу нама и од свих заједно. Времена су нејасна и место на којем смо се затекли подрхтава: одагнајмо зато употребу позоришта у личне сврхе и учинимо да одигра своју улогу у општој ствари: јуче је можда било прерано, сутра ће можда бити прекасно - зато одмах, данас и овде. Размислимо пажљиво о поруци коју нам је упутио Питер Брук. Он је мудар, искусан и поштен уметник. И свакако први међу нама. Оно чему нас учи за будућност, већ неко време наша је стварност. Зато навикавајмо се да волимо све начине на које смо различити: наше различите језике, наше различите културе, наше различите истине и нашу срећу да нисмо сви исти. Оно што ће други тек морати да уче око нас ми већ можемо рачунати као своје богатство. Употребимо то за своју слободу и не дозволимо да нас било ко и било шта тиме поробљава"

сам, у Аустралији, у Словенији, и у Хрватској, у Сплиту, било где, али се у Београду *Буба у уху* - увек игра! Ја постојим, редитељ постоји док се игра његова представа. Представе су позориште. Позориште нису зграде. Наше представе су увек држали по 15-20 година у животу. Кад немате своје позориште, онда страшно бринете о томе да ваше представе остану што дуже у животу. *Ослобођење Скопља* је играно 750 пута по целом свету. *Сумњиво лице* у Суботици играно је преко 20 година, *Буба у уху*, ето, преко 1600 пута...

Шећерана КПГТ се налази у непосредној близини новоизграђеног моста-харфе на Ади. Испред је жив саобраћај, сви хрле на „београдско море“...

РИСТИЋ: Кад на мапи забодете шестар у врх Аде Циганлије, и опишите кружницу, цео Београд је унутра. То је географско средиште престонице.

Идеално геопоетско место за арт-центар града...

РИСТИЋ: Арт-центар, КПГТ, међународни арт-центар... Шећерана је прва велика београдска индустрија. Почетком двадесетог века Димитрије Туцовић је у њој организовао прве радничке штрајкове; обрачун са жртвама, рањени и мртви... То је митско место Београда, некад на далекој периферији, сада у самом средишту града. Ако бисмо дуж свих зграда кренули овом пругом којом су долазиле композиције пуне шећерне репе са војвођанских поља, стигли бисмо до Вуковог споменика. Ови колосеци воде у цео железнички систем Београда, Србије, Југославије, Европе, то је повезано... Овом пругом кроз тунел испод мора можете у Довер, стићићете у Лондон, до Шекспировог Глоб-театра.

ДАНКА: Од Глоба до Глоба.

РИСТИЋ: Јесте, од Глоба до Глоба. Тачно, овим шинама!

Тим путем могао би да прође Дух Хамлетовог оца...

РИСТИЋ: Не знам шта би Хорације о томе рекао, али ја морам као Хамлет да одговорим: *има много ствари између неба и земље о којима, ваша мудрости, не сањамо, мој Хорацио* (смех).

Шећерана је саграђена 1898. године, на крају 19. века, дакле. Велико време, *сецесија, југендстил*... Дух овог места је еклектичан, дух-мешавина свега и свачега. То је оно што позоришту одговара... Ако је изворно добро, све ће се сложити. Кад сам ову запуштену рушевину погледао, рекао сам Данки: хајде да ми ово урадимо! Одговорила је: Ти си луд! Већина људи ми је рекла да сам луд и ја сам знао да то није нарочито паметно, све то...

Далеко пре почетка утопијских (како сам тада мислио) радова, Ристић ме је провео кроз јединствену замисао. Сада, с камером, обилазимо пројекат кроз стање и раскрснице у којима је (надам се привремено) заустављен. Корњача црвених очију, испливала из свог базена, креће се стакленом баштом испред нас као да нам показује пут. Још један парадокс о Ахилу и корњачи?! Испраћа нас писка 26 егзотичних птица у кавезима окружених цвећем, и великом кавезу *Шекспирова наушница*; око нас поскакује шест умиљатих паса раздраганих променом ентеријера у екстеријер (посебно, после снимања, вожњом кроз Београд).

Осврћем се с камером, премеравам пређени пут.

РИСТИЋ: Стигли смо, упркос свему, да урадимо то што видите.

Припитомили сте првих педесет метара, дакле.

Из уређеног дела (камини, пробне сале, позорнице...), улазимо у рушевину, као да улазимо у *Складиште*, Шејкин цртеж са зида моје радне собе, застрашујуће проширен и отелотворен. Корњача пред нама напредује између свог горњег и доњег оклопа. Ристић и ја такође: између проваљеног плафона у коме се назире празно небо и земље-складишта отпадака: поломљене санте армираног бетона, нагомилане аутомобилске гуме, скршено стакло, телевизијски слепи екрани, поцрнела бела техника, одбачени алат и избледеле фотографије... Корњача пролази поред преврнутог чамца, пење се уз степенице у највећу просторију-рушевину, одличну позорницу за *Мису у А-молу*, за *Асимила* (костимску вавилонску кулу), *Антигону* из било ког историјског раздобља и многе друге у њој већ одигране представе.

РИСТИЋ: Пролазимо просторе идеалне за неколико позоришта, покривених и на отвореном... пред нама је, уместо некадашњег магацина, будућа фантастична галерија, километри изложбеног, галеријског простора за слике, најразличитије перформансе и инсталације... арт-биоскопи уместо ових складишта...



JUGOSLOVENSKO DRAMSKO POZORIŠTE

TEATAR »BOJAN STUPICA«

Ulaz iz parka na Cvetnom trgu

Ponedeljak, 7. jun 1971. god.

PREMIJERA PREDSTAVA 7301

ŽORŽ FEJDO

BUBA U UHU

Reditelj: LJUBIŠA RISTIĆ

Prevod: IVANKA MARKOVIĆ

Viktor-Emanuel Šandebiz	Nikola SIMIĆ
Poš	Nikola SIMIĆ
Kamij Šandebiz	Milan GUTOVIĆ
Romen Turnel	Voja BRAJOVIĆ
Doktor Finaš	Moris LEVI
Karlos Omenides De Istangva	Marko TODOROVIĆ
Ogisten Ferajon	Vlasta VELISAVLJEVIĆ
Etjen	Boro STJEPANOVIĆ
Ragbi	Slobodan ĐURIĆ
Batisten	Branko MILENKOVIĆ
Rejmond Šandebiz	Rada ĐURIČIN
Lisjen Omenides De Istangva	Branka PETRIĆ
Antoaneta	Zorica ŠUMADINAC
Eženi	Vesna LATINGER

Scenograf: VLADISLAV LALICKI Kostimograf: VANJA VUKIĆ

Tehničko vođstvo i rasveta ing. Dobrilo Nikolić

Početak u 20 h. Sezona 1970—71—421

Кинотека са својом испоставом, дискотека на 4 спрата за 8000 играча; забат главне зграде преобразио би се у лађа великог античког театра за 4000 гледалаца; намеравали смо да направимо и балетско позориште, Оперу... Базен за прање репе у коме смо одиграли *Сан летње ноћи*, претходно смо проширили у језеро, хтели смо да га продужимо још за 150 метара, да га уведемо у ово здање, све ово потопимо; изнад воде би била тропска башта, убацили бисмо машине за прављење леда и направили клизалиште, посвуда дашчана шеталишта, цео овај унутрашњи простор, сва четири спрата био би велики паладиј са концертима класичне и рок музике за 15.000 слушалаца...

Премеравајући уређену позорницу на спрату, на којој је, са сваком новом генерацијом глумаца, поново играно *Псовање публике*, седамо на исто место на коме је Ристић седео са Петером Хандкеом, пре и после представе. Ево је, и корњача дијагонално прелази позорницу. Заустављa се у њеном средишту, у значењу тимеле, већ свира музички инструмент изрезан из квадрата оклопа у коме се врти зодијачки круг... Корњача је једно са својим телом у оклопу, баш као и редитељ у властитом позоришту: дубоко искуство, мудрост, концентрација, постојаност, меморија целе природе и човека који се укључује у свеобухватно памћење... Корњача подарена симболичним особинама приписиваним јој широм света, у разним културама и митовима, могла би да буде хералдички знак планетарног Замка Уметности.

Али, како ствари стоје, требало би већ написати драму *Псовање професије* која би се на Светски дан театра уместо Поруке, играла на свим позорницама света. *Псовање професије*, *и коментари*: најзад – „света пљувачка" попрскала је и *„даске које живот значе"* и гледалиште.

РИСТИЋ: Није више слика света распаднута. Свет се распао. Позоришна публика се распала. Свела се на појединце који више нису у стању да учествују у формирању заједнице. Ти усамљени појединци који седе у замраченим салама... Известан број година нисам режирао највише збуњен том огромном променом до које је дошло, где сам затекао на све стране неке потпуно нове појаве. Одједном тај избезумљени корпус, то становништво које је престало да буде заједница, постало *становништво*. То је последица тих ужасних ствари које су се код нас дешавале последњих 20-30 година... Кад су страшна времена, позориште, ипак, успева да уради да људи буду заједно. Кад је било бомбардовање, свуда, по свим позориштима, и овде код нас, окупљале су се хиљаде људи. Долазили су да буду заједно. И увек, кад слушамо о кризи позоришта, ја се питам о кризи света. Јер што је свет у страшнијој ситуацији то позориште упорније цвета, а потреба људи да буду заједно и да се спасавају од ужасног света је већа.

Ристић је у праву: свако место је ентропијско, свет се хлади и нестаје у хладноћи. Спасавају га, без сваке сумње, слични подухвати у току: мукотрпно претварање заборављене рушевине у живо жариште умет-

ности (Ристић је написао и, још неизнесен у јавност, плодан, малроовски нацрт за стратегију уметничких програма читаве земље, 52 града или општине: АЛТЕРКУЛТ СРБИЈА).

РИСТИЋ: Све што смо имали ми смо уложили у једну запуштену рушевину која није била наша, дошли смо да чистимо, сређујемо, адаптирамо, правимо, градимо нешто што никада неће бити наше. То је једна врло важна ствар која мора да се забележи зато што године пролазе, а ја сам стално изложен изливима мржње, презира, нападима због овог позоришта које смо направили.

Можда није мржња, него завист...

РИСТИЋ: Не, то је врло озбиљна ствар. Кад су видели шта радимо, у држави, у власти су одлучили - ми ћемо да помогнемо, као што ћемо да помогнемо сваку акцију која има смисла... Коначно, Љубиша Ристић није човек с улице. Ја сам у том тренутку већ у животу направио довољно тога да, као што Ви рекосте, заслужујем неко своје позориште.

Многи мисле да сте ушли у политику да бисте завршили овај драгоцени пројекат, драгоцен не само за вас, него за целу нашу друштвену заједницу и културу.

РИСТИЋ: Више пута сам рекао да ја никада у политику нисам ушао, ја сам цео живот у политици, али никада нисам мешао политику с мојим позориштем. Позориште је много шири појам од политике, од државе, од власти и моћи... У мом позоришту политика је била само тема. Једна од тема, као љубав, као смрт, време, вечност, као живот... Кад ствари постану озбиљне, човек више нема право да се измиче и надмоћно мудрује над стањем света и филозофира пазећи да га свет не оштети и гледајући да се окористи око тога, као што већина уметника ради. Мој живот и моја уметност нису се никад разликовали. Када сам осетио да је ситуација таква да мене тражи целог у решавању онога што је стање света, ја сам, ако могу да помогнем, без икаквог жаљења склонио устрану моју уметност, не мислећи о томе боље него што треба, не мислећи о томе више него што треба. Просто, то је било неопходно у једном тренутку. Требало је помоћи да се заврши рат. Требало је изговорити и урадити ствари које су неопходне. Моје тобожње мешање у политику је више позајмљивање мог животног програма некоме коме је у том тренутку био потребан. Значи, програм заједничког живота, програм југословенства, програм социјалне правде – то су ствари које сам заступао читавог живота... Моја лична историја и мој живот су нека врста сталне битке, сталне, сталне, сталне битке... добијање и губљење изгубљених битака. Ја немам ту врсту ароганције да себе видим у будућности као некаквог победника у било којој ствари којом сам се бавио.

Камера бележи низ појединости из процеса претварања рушевине у духовни простор. Ристић на драматичан начин описује како је горела ова позорница која већ има биографију и како ју је лично гасио док нису стигли ватрогасци.

Реците нешто сасвим лично: како сте доживели згариште Југословенског драмског позоришта?

РИСТИЋ: Осим *Бубе у уху*, која се (како смо установили) непрестано игра 40 година,[14] ја са Југословенским драмским позориштем немам никакве везе. Три-четири пута су ме звали да радим нову представу. Сваки пут сам уредно дошао, јер сам ЈДП увек сматрао својим позориштем. Али, они би увек, после прве пробе (!), скинули моју будућу представу с репертоара. Такво је било време. Измишљали су политичке разлоге, као: ја сам политички неподобан, или писац, те комад није што би требало да буде, и тако даље. А онда

[14] Вест је (не)вероватна али истинита: Југословенско драмско позориште са репертоара је уклонило *Бубу у уху*, своју најдуговечнију представу. Одлука је донесена непосредно након смрти Николе Симића, прворазредног комичара, који је, веровали или не, уз благонаклон, четири деценијски одзив гледалишта, одиграо све представе Бубе у уху (последњи плакат штампан је уз 1500. извођење. А било их је још!). Јединствен пример и у европском позоришту. Уместо да, поклањајући шансу новом, даровитом „извођачу радова", на радост оданих гледалаца, невероватној представи неограничено продужи живот и (на прави начин) успомену на преминулог *глумца*, позориште је – укинуло смех! Смех са биографијом: упркос свему, четрдесет година одзвања међу позоришним зидовима, у држави у којој, из дана у дан, има све мање разлога за радост.

Љубиша Ристић, међутим, не би био Љубиша Ристић ако би пристао да неко пресудно управља његовом енергијом и намерама. Његовом представом. Направио је нову, младу глумачку поделу (не мање даровиту од оне склопљене за свој дипломски испит!), нова-стара представа се успешно игра не само у Шећерани, него на малим и великим позорницама широм Србије – у Сава Центру (!), СНП-у, Суботици, Крагујевцу, Ужицу...

су глумци моје генерације смењивали управника; седимо у „Мањежу", уверавају ме да су они преузели ствар у своје руке, да су политички све договорили, да су обезбедили буџет и одлучили да ја преузмем место управника и поведем их у светлу будућност. Све је то лепо, али није могуће, рекао сам. Како није могуће? Могуће је, уверавају ме. Знате зашто није могуће? Није могуће зато што бих ја у ЈДП дошао само с једним разлогом! С којим једним разлогом? Кликћу у глас. Да га убијем! (смех).

Наравно, то је била сурова шала, али озбиљна критика начина на који је то позориште живело све те године, и шта се у њему догађало. Било је у томе и мог незадовољства с оним што се догодило с представом *Кад су цветале тикве* и с мојим радом на *Буби у уху*, и са мојим искуством касније: лицемерје многих глумаца из тог позоришта који су говорили једно, друго мислили, радили треће. Југословенско драмско позориште било је наше најважније позориште, али зато што је постало такво какво јесте ми смо оснивали нова позоришта, или радили на другим странама, водили младе људе у неке друге ситуације, и били друкчији!

Према Булгакову, рукописи не горе, позоришта, ето, итекако горе. Здање се кад-тад обнови или поново изгради, али дух ЈДП-а као да је заувек ишчезао заједно са људима који су га несебично градили. Док посматрам ову корњачу малтене уграviрану у позорници, сећам се и древне мексичке легенде: на њој су јахали митски преци.

РИСТИЋ: Па, ја сам увек говорио о *континуитету*. Та веза са људима, та свест о томе ко је био пре, ко долази, та наша потреба да те везе држимо живима, то је једна од најважнијих ствари у позоришту. И за вас, и за мене, за све нас у југословенском позоришту. Моји учитељи су Бојан Ступица који је дефинисао југословенски културни простор, наш заједнички професор др Хуго Клајн: из његове књиге *Основни проблеми режије* сви уче, и кад разумеју и кад не разумеју, то је ипак *основна књига*. Вјеко Афрић је стално тражио да читамо, пратио шта радимо, али право његово предавање почиње кад се попне на позорницу да нам нешто покаже, Мата Милошевић који је кључно одредио естетику, стил и начин рада у ЈДП, наравно, Гавела у Загребу... Бата Путник, Соја Јовановић, сви ти дивни, велики људи су с нама све време... Учио сам од младих редитеља мог времена, од Боре Драшковића, Георгија Пара, наравно Душана Јовановића, то су људи нешто старији од мене који су тада чинили то величанствено југословенско позориште. Душан Јовановић је писао комаде према моме раду. *Ослобођење Скопља*: „Посвећено позоришном раду мог пријатеља Љубише Ристића"... Ми у ствари немамо ништа од чега ћемо да правимо позориште осим својих живота и историје наше професије. И оно што ме брине, морам да кажем, то је што та страст за везом и *континуитетом* почиње да се губи. Данас је све више људи којима та веза није потребна. Они несретно мисле да ствари од њих почињу, и губе ту страст за оним из чега су потекли.

У једном тренутку учинило ми се да се крећемо срушеним замком, преци су људи „од шећера", потомци „од медија" биће нови власници...

РИСТИЋ: У Вашој концепцији ово је замак, у мојој концепцији то је - збег! Не припадамо свету у којем постоје замкови. Ми припадамо свету који се збија у збегове. Ово је наш свет у коме живимо, он се због свих тих ратова, геноцида, болести, свакојаких епидемија, непрестано збијао у збегове. То је наша историја, наша прича. Овај замак припада једној другој цивилизацији.

Наравно не мислим на резиденције некадашње властеле, на замак Хонедоари у Трансилванији или на дворце дуж Лоаре. Замак узимам из појмовника симбола, не из постигнућа архитектуре: јунговски схваћено, свака спиритуална грађевина је заправо замак, обликован знацима, знамење, својеврсна лозинка духовног племства... Тако ово велелепно здање, које уз подршку маште и споља и изнутра личи на замак, захваљујући вашем још недовршеном подвигу и представама које су овде већ одигране духовна је творевина. Представа је увек градилиште, Замак КПГТ – двоструко градилиште.

РИСТИЋ: Па добро, свако позориште је у духовном смислу грађевина која у својој утроби нешто крије. Имала зграду, или немала. Морам да подсетим на Брану Петровића, Пајсија, уз градњу он каже: *ако*

понестане материјала, употребите моје кости. Ово је таква врста градилишта, таква врста замка. Ми смо свој живот... заправо... затворили смо се овде, закопали се...

ДАНКА: Закопали се, да...

РИСТИЋ: Јесте. Ми смо се осудили на ово место и сада то чувамо као да ће душмани доћи и све порушити, што и хоће, у ствари. И ми знамо да је то тако и зато смо ту стално. Некад Данка отпутује, ја сам ту. Ја отпутујем, Данка је ту. Неко мора да буде у радњи...

Утисак је снажан: Љубиша и Данка попут испосника посвећених свом *узвишеном делу*. Упркос утиску (или баш због њега), да има нешто донкихотске самоће у овом (као и сваком несебичном) подухвату.

После свега, Волтеров Кандид уређује свој врт. Након завршеног снимања, на крају радног дана, Данка и ја пробамо херцеговачку *блатину*, берба 2000., Ристић храни корњачу у базену: на позорници је личила на шаховску плочу, сада у води преображава се у цртеж космичке корњаче из синотибетанског митоса.

Љубиша, док посматрам како Вам та митска корњача, једе из руке, сећам се да сте у размишљању о професији управо Ви, путујући редитељ, „лутајући витез", увели, да га тако назовем, Брехтов зенпутопис о путу и мењању точка.

РИСТИЋ: До те Брехтове песмице мене је заправо довео Миљковић, он каже: *заборави циљ, ако путовању смета, ах што је лепо и опасно цвет ради цвета*. Мењање точка: „Стојим крај друма, шофер мења точак, није ми се допадало тамо одакле долазим, не допада ми се тамо куда идем. Зашто с нестрпљењем посматрам промену точка?!" Тај дешператни Брехтов коментар, изненада ми је постао близак.

Парадокс о промени точка: згодан изазов да се након четврт века филма Путујући редитељ, сада поново, у филму Замак, упитамо одакле долазимо, куда идемо?!

РИСТИЋ: Наш посао је такав - ми режирамо до самога краја, ако смо редитељи. Редитељи постоје док траје њихово дело. Оног часа кад престану да раде, тог часа више их нема. Ми немамо право да кажемо: сад ћемо мало да се одморимо! То није професија у којој се подвлачи црта, сабирајући открића прави завршни рачун... Ништа не сме да заустави позориште, ништа не сме да заустави представу, јер представа је као свет. Ништа не сме да заустави свет!

Остало је у филму *Замак*.

(одломци из књиге *Парадокс о редитељу*)

Јелена Перић

БЕОГРАДСКИ ЈУН 1968. У СРПСКОЈ ДРАМСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

УВОД

Бројни покрети, револуције, разни револти и побуне обележили су шездесете и седамдесете године двадесетог века. Генерације младих људи широм света побуниле су се против свих оних стега, правила и моралних окова наметнутих од стране друштва, а заснованих на етици оног истог друштва које у суштини заправо и не поштује етику. Генерације студената широм света рекле су НЕ и тражиле су боље решење.

Након 1968. године ништа у свету више није било исто. Ова турбулентна година успела је да читав свет избаци из колотечине и добро га из темеља уздрма. Ову су годину обележили не само друштвени потреси и немири, већ и многобројна дешавања у свету уметности и културе. Зато и не изненађује чињеница што је и пола века касније 1968. година неисцрпни извор инспирације многим социолозима и културолозима данашњице. Наша намера је била да овим радом покушамо да дамо кратак приказ оних драмских дела чија је тематика на директан или непосредан начин повезана са дешавањима у тадашњој СФРЈ током студентских протеста 1968. године. За нас као истраживаче ова тема није интересантна само као тема одређених драмских дела, већ нам је важна и због тога што су нека од најбољих драмских дела српске књижевности доспела на „црне листе" јер су као окосницу драмске радње имала управо дешавања везана за и око београдског јуна 1968. године. Такође смо овим радом желели да се осврнемо и на сценски живот и судбину коју су ова дела доживела након објављивања и првих извођења. Тиме бисмо показали и како су студентски протести били уско повезани и са многим дешавањима која ће каснијих година уследити у југословенској култури и друштву уопште.

Да бисмо боље разумели дешавања која се у драмским делима узимају као окосница радње, а збила су се током првих дана месеца јуна поменуте године, служили смо се богатом документаристичком грађом, сведочењима 80 лица, које је приредио и у књизи „Шездесет осма- личне историје" објединио Ђорђе Мала-

вразић, а од велике помоћи биле су нам и студија социолога Небојше Попова „Београдски јун 1968" као и књига Радине Вучетић „Монопол на истину".

Наш корпус драмских дела сачињен је од укупно шест наслова које смо овом приликом издвојили. Реч је о следећим делима:

1. *Друга врата лево*, Александра Поповића
2. *Голи мачићи*, Мирка Милорадовића
3. *Копиле*, Зорице Јевремовић
4. *1968,* Филипа Младеновића
5. *Глинени голубови*, Радомира Путника
6. *Последња потера за златом*, Гордана Михића

Прва четири наведена дела као основну тему имају дешавања уочи и током избијања студентских протеста 1968. године, док у Путниковом и Михићевом делу тему јунских дешавања имамо дату тек у назнакама и више као позадину и узрок неких других дешавања која су уследила као последица бурних историјских догађаја и која покрећу драмску радњу.

1.1. КАПЕ ДОЛЕ, ПА КА ДРУГИМ ВРАТИМА ЛЕВО

Дело Александра Поповића *Друга врата лево* од свих горе поменутих дела произвело је највише полемике и подигло највише прашине. Ова Поповићева фарса која за тему има дешавања у Југославији уочи и током студентских протеста није доживела своје сценско извођење у Атељеу 212 јер је сам рад на представи био забрањен, што, када је реч о Поповићевим делима није новина. Међутим, дело је изведено у Загребу, у режији Богдана Јерковића, и много година касније у Српском народном позоришту у Новом Саду, у режији Суаде Капић. Пре него што се позабавимо темом цензуре и притисцима на Александра Поповића, желимо да укажемо на оно што би можда могло да се тумачи као спорно у Поповићевом делу, спорно у том смислу да доведе до забране.

Ова, како је то сам аутор истакао, позоришна благовест у два дела *догађа се итекако*,[1] и препуна је директних алузија на ситуацију у Југославији током и након 1968. године. Тумачи и проучаваоци Поповићевог дела истицали су да су Поповићеви јунаци Оца и Божија заправо гротескне фигуре које представљају припаднике генерације на власти[2]. Ми смо мишљења да ове фигуре заправо можемо тумачити као фигуре Јосипа Броза Тита (Оца) и Југославије (Божија). Ову тврдњу покушаћемо да појаснимо и поткрепимо следећим примерима и објашњењима. Када се узме у обзир чињеница да је Тито био „син свих народа и народности", неприкосновени вођа и доживотни председник, а да је у овој Поповићевој фарси укупно шесторо деце која би да се отргну од свога Оце и своје Божије, логично се намеће тумачење да су Оцина и Божијина деца шест Савезних Република унутар Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, а да је сама Божија заправо алегоризована Југославија. Деца су у драми означена као лончићи, што такође можемо тумачити као једну алегорију и симболику полупаних лончића. Ово Поповићево дело осим што је пуно алузија, пуно је симболике, бритких дијалога и реплика. Оцина и Божијина деца: Јаблан, Голубица, Сват, Сода Вода, Тантуз Лилипут и Сулитња, попут свих младих желе да се отргну од својих родитеља који их гуше и спутавају. Они су против ауторитета, против старих принципа, затуцаности. Тако је и генерацијски сукоб и генерацијски јаз само један од проблема којим се ово дело бави. „Деца" су свесна трулежи унутар њихове породице, имају супротстављена мишљења у односу на своје родитеље, другачије погледе, хтења, стремљења. Божија када говори о васпитавању деце и васпитним мерама каже како деца јесу тучена изнутра, у мозак, јер утући их у мозак, то остаје. Исто тако она је као „мајка" свесна да је деца више не желе, да беже од ње.

Божија: *Што им ближе прилазим, све даље су од мене...На растојању се још и поштујемо...Изблиза им дођем ружнија него што ме могу замислити у даљини.*[3]

[1] Александар Поповић, Драме, Војноиздавачки завод, Београд, 2001, 555.

[2] Ања Суша, Београдско позориште *и студентске демонстрације '68, магистарски рад одбрањен на Одељењу за историју филозофског факултета Универзитета у Београду, 2002,* 158.

[3] Александар Поповић, Драме, Војноиздавачки завод, Београд, 2001, 572.

Прво дејство смештено на малој пијаци заправо је увод у јунску побуну студената. Деца плешу, љубе се, и као да су у трансу узвикују „за један нови живот, за један нови живот". Сцена попут оних у *Коси* у којима деца цвећа неспутано плешу, наги, ослобођени свих стега, уживајући у тој својој нагости и слободи, како физичкој тако и духовној. Радујући се стварању новог живота, деца лончићи се речено речима алегорије радују револуцији. Нови живот за њих је студентски покрет, студентска револуција. Њихова младост и наде које у тај нови млади живот полажу. Једно од деце, Сулитња, казује Оци како крв шиба у небо, како се црвени цео Запад. И овде, као на многим местима у делу, Поповић алудира. Овога пута на западне земље, на Француску, Италију Америку, на земље у којима увелико трају студентски протести. Црвена као симбол крви, снаге, нечег новог, али и као симбол комунизма и левице ка којој стреме младе генерације, а коју су стари својим користољубљем изневерили и издали. Млади су жељни промена и не желе да удишу оно што стари издишу. Осећају се као да су на крилима, пуни полета и снаге. Позваћемо се овде на речи Радине Вучетић која у својој књизи истиче како су „протести у Југославији били специфични по томе што су истовремено интегрисали елементе протестних покрета из Источног блока, капиталистичког Запада, али и земаља Трећег света, те је југословенска 1968. нека врста „синтезе" глобалног покрета, коме је једна од главних захтева била демократизација друштва."[4]

Док представља младе како се радују нечем новом што се рађа и настаје, Поповић с друге стране даје слику уплашених родитеља. Уплашени су тог „викенда у историју" на који морају поћи, уплашени су исхода тог викенда, уплашени су своје деце коју морају за себе везати како било и чиме било. Деца се полако губе родитељима из вида што Оцу чини нервозним и бесним.

Оца: *Што се каже: притежи колане!...Да на наш белег налећу одакле год наиђу, да им то уђе у крв, не би ли им послушност прешла у навику!*[5]

Након ове Оцине реплике уследила је иронична обрада Змајеве песме „Ал је леп овај свет" која у интерпретацији Оце и Божије гласи :

Тамо стандард, амо чин!
Тамо догма, амо секс!
Тамо срећа, амо лаж!
Овде врећа, онде драж! [6]

Као што се поиграва са Змајевом песмом, Поповић се тако поиграва и речима, изразима, дијалозима. Његови су дијалози често неповезани, побацани, без смисла. Тиме, као и честим дијалозима који су заправо само ономатопејски звуци, Поповић подсећа на Бекета и његов театар апсурда. И Поповићеви јунаци попут Владимира и Естрагона пуштају ветрове, подригују, лају, крекећу и приказују човека у свој његовој анималној сировости и нагости. Поповићу нису стране псовке, каламбури и улични идиоми.

У другом дејству долази до промене сцене. Амбијент јесте као у првом дејству, осим што је ту сада подигнута и једна барикада од стилског намештаја. Студентски протести су почели, новорођенче је угледало светлост дана. Његовим јаким плачем започиње друго дејство. Оца алудирајући на новорођенче исказује своју забринутост да се од новорођенчета не направи неко ново чудовиште. Помињањем чудовишта Оца алудира на „њихову" револуцију, коју сам назива чудовиштем, јер је и те како свестан у шта је произишла народна борба и како је њихова револуција, као и све револуције пре ње појела своју децу.

Можда једна од упечатљивијих реплика јесте она Јабланова, у другом чину, када се обраћа Оци следећим речима: *ништа ви нама не можете забранити, пошто нам ништа нисте ни одобрили*[7]

Оца је спреман на све како би своју заблуделу децу вратио кући, али им и онемогућио даље „излете у историју". Он набраја начине како их је најлакше (њих, младе) затупети, уништити. Све су то исти, опробани рецепти, који су и дан данас примењиви. Примењени су били и током осамдесетих година прошлога века, када су се налети слободе и стварања, појавом новог

[4] Радина Вучетић, Монопол на истину, Clio, Београд, 2016, 252.

[5] Александар Поповић, Драме, Војноиздавачки завод, Београд, 2001, 574.

[6] Исто,574.

[7] Исто.619.

таласа у уметности, посебно музичкој, спутали растурањем хероина међу кругове младих стваралаца и представнике једне нове побуњене генерације.

Медом и млеком, одврните славине!...

Музиком и алкохолом!

Сексом и стандардом, појачајте дозу![8]

Оца:

Новорођенче им нећемо отимати, превише би кмечали и дизали буку за њим, а мени би то досадило да слушам...нека им то буде играчка, бар ће им привући пажњу да нас не узнемиравају...и да нам не постављају своја бесмислена питања... Према томе, важно је да тај њихов нови живот закржља, да не расте много, да би им могао бити играчка...[9]

Оца окупљање младих доживљава као улично кафански инцидент, док је од све деце једино Тантуз свестан велике опасности која прети њиховом младунчету, и зато упорно, али нажалост безуспешно покушава да своју браћу и сестре тргне и опомене да су у великој заблуди ако мисле да ће их њихов Оца заиста очински пригрлити након свега што се десило. *Утеху и подршку, и у најтежим часовима бола, пораза и разочарења, наћи ћете једино код својих родитеља!...Без обзира, лончићи, драга децо моја, на све ваше несташлуке...*[10] Очигледна је овде Поповићева алузија на Титов говор и изјаву како су студенти у праву. Неће проћи пуно времена, а обистиниће се Тантузово упозорење.

Један нови млади живот је умро. Био је нешто лепо, светлост која се указала, блесак, трен. Умро је јер нису успели да га сачувају, јер је био и сувише племенит и добар да би живео у свету у коме се родио. Његовом смрћу исечена је и веза лончића са осталим светом, а лончићи су се и међусобно полупали. Поповић је својим делом говорио о пропасти револуције пре њене стварне пропасти, пророчки, док су многи још били уљуљкани и док су веровали да су успели да победе систем, не слутећи да су сами себе победили поверовавши идејном творцу оног истог система против којег су устали. И уместо на барикадама, лончићи, сви осим Тантуз Лилипута, своју завршну сцену драме дочекују у општенародном весељу скачући на скочигуз лоптама уз звуке веселе скочигуз музике (алузија на Козарачко коло које су у атмосфери привидне победе, а суштинског пораза, студенти заиграли 9. јуна 1968. године).

Када је у своме раду говорила о покушајима анализе утицаја који је 1968. имала на театарско устројство Београда, Ања Суша је између осталог истакла и то да је пре свега битно да се направи нека врста разграничења театарских феномена који се могу довести са студентским протестом из јуна 1968. Она истиче три различите везе између југословенског позоришта и „јунских догађаја". Реч је о политичкој, идеолошко-естетској и инспираторској вези, при чему се прва појава, по Сушиним речима, односи на театар које је са студентским протестом и јунским дешавањима био повезан искључиво у политичком смислу. У ову групу представа између осталих спада и Поповићево дело *Друга врата лево*. Оно се јавило у периоду непосредно после револуције и било је критички настројено па самим тим и опасно за у том тренутку посебно осетљив режим. Одговор режима на дела попут Поповићевог био је у датом моменту крајње репресиван и резултирао је бројним забранама. У часопису *Сцена* (бр. 2-3, март-јун 1990), Поповић истиче да је написао педесетак драмских текстова за позориште, а четрдесет предао јавности. Од целокупног броја, седам Поповићевих дела је забрањено. „Ни једно моје дело није забранило Јавно тужилаштво, односно једини орган који на то има законско право. Моје комаде су забрањивали политичари у спрези са мојим колегама позоришним прегаоцима, у шта се ја никада нисам мешао, нити имао ма каквог утицаја, мада се никада ни једног свог дела нисам одрекао. Разлози због којих су ми дела забрањивана никада нису били јасно одређени, већ се све објашњава уопштеним одређенима да је штетно, да је неистинито, да је узбуђујуће, да је увредљиво, да је нетачни, те да као тако руши углед, баца сенку, крњи светиње и томе слично, те да као такво прети, подрива, ствара забуну и слаби одбрамбену моћ."[11]

[8] Исто, 624.

[9] Исто.623.

[10] Исто.627.

[11] А. Поповић, *Сам сам бирао свој пут*, Сцена, бр. 2-3, март-јун



Из представе *Последња потера за златом*

Истовремено када и са челним људима Атељеа 212, Поповић је договорио изведбу своје драме и са загребачким студентима аматерима (Студентско-експериментално казалиште). После одгледане пробе Савет позоришта Атељеа 212 донео је 16. новембра 1969. године одлуку да представа *Друга врата лево* неће имати премијерно извођење. Насупрот Београду премијера у Загребу је одиграна, а представа је била позвана и у Нови Сад на Стеријино позорје, у програм ван конкуренције. У интервјуу који је дао петнаест година након забране у Атељеу 212 Поповић истиче да је своје дело *Друга врата лево* писао за ону студентску генерацију '68, те и да је стицајем околности и сам био учесник у париским догађајима. „*Друга врата лево* играна су за време Франка у Севиљи и Барселони и тамо их је тукла полиција. *Њујорк тајмс* је писао да сам ја у Њујорку развио црвену заставу, а загребачки СЕК је играо ту представу широм наше земље триста пута - да би је Атеље 212 скинуо уочи премијере."[12]

Власт није преузела на себе забрану, већ је на веома подао и перфидан начин приморавала људе да сами себе забрањују. Критичка мишљења и судови формирани су мимо позоришне критике и јавности. Формирани су у политичким институцијама преко чијих је механизама извршен директан притисак на органе самоуправљања. Самоуправна цензура је у име радничке класе, као и одговарајућа руководства и друштвени савети, штитила јавност од „производа" новинских, издавачких, филмски, позоришних и других кућа које су могле да узнемире јавно мњење. Политичка цензура је спровођена у форумима Комунистичке партије, односно саветима самоуправљача и другим друштвено-политичким организацијама, са задатком да води рачуна о идеолошкој чистоти и политичкој правоверности аутора и њихових дела. Редитељ Предраг Бајчетић је истакао да је то било време у коме „Партија влада потпуно, а неухватљи-

1990,88-89.

[12] *Интервју*, 04.03.1983.

во. Самоуправљање је без представа, узурпирано је. Партијске организације у позориштима углавном су се осуле, и мало шта саме предузимају. Сукобе решавају скупштине, саветовања, а изгласава се оно што је неко наредио."[13]

У процесу забрана представа и њиховом скидању са репертоара разголићен је цео систем друштвених односа око самог театра. Последице ових репресија биле су многоструке. Показало се да је лакше освојити одређене авангардне форме него разбити конзервативна схватања. Када год је реч о веома сложеном и испреплетаном односу уметности, историје и политике неизоставно је и питање у којој мери уметничка истина треба да следи историјску и где су границе слободе када се користе историјски догађаји и стварне личности. Неспоразума између власти и уметника увек је било и биће. То је нешто што је неминовно и што се не може променити. Једно без другог не иде и не може. Уметност је ту да критикује, указује на грешке и оплемењује, шири видике и разбија табуе, а политика и власт својим забранама и оспоравањима мотивишу и покрећу, омогућавајући све већу креативност. Што је апсурд већи и отпор безнадежнији, тиме је већа и суманута одлучност да се истраје у том невероватном дуелу. Слобода стваралаштва издигнута изнад догматике постаје принцип којим се превазилази свако ограничење. Књижевно се мишљење, засновано на слободном и хуманом поимању света, увек залаже за слободно и комплексно човеково испољавање. Сукобе ствара и изазива она политика која је неповерљива према свему што она не пропише и што није производ њеног личног мишљења.

1.2. ГОЛИ МАЧИЋИ

На Малој сцени Народног позоришта 23. марта 1969. године премијерно је изведен комад тада још увек младог аутора Мирка Милорадовића. Реч је о драми *Голи мачићи* чију је режију потписао Бора Григоровић. Милорадовићево дело које за тему између осталог има и студентске протесте током 1968. године било је прво драмско дело такве садржине које је изведено у неком од београдских позоришта. Иако је тема још увек била „свежа" и шкакљива, комад је наишао на добар пријем код публике. И сама чињеница да је национални театар на сцену свог позоришта поставио овај комад показује и да је тадашњи режим, само девет месеци након демонстрација, био толерантан према теми „студентског" питања. Имали смо прилику да видимо да то није био случај и са комадом Александра Поповића, који је, само пар месеци након премијере *Мачића* доживео потпуно другачију судбину. Ово је само показатељ да се и однос власти према учесницима, а и према самој теми студентског бунта временом мењао и постајао ригиднији и репресивнији.

Сложићемо се са констатацијом Петра Волка да Милорадовић не прибегава фарси, поетској апстракцији и сценским импровизацијама.[14] Он је потпуно везан за реалност и у њеној фактографији види објашњења за све оно што се у човеку догађа. Јунаци ове драме јесу млади људи узраста од осамнаест до двадесет и две године, студенти Академије за позориште, филм, радио и телевизију. Све се догађа у пролеће и рано лето 1968. „Пролеће и лето, буђење и раздрљеност студената у покрету који ће их обујмити, али и отрезнити."[15]

Први део Милорадовићеве драме је ефектно компонована целина, смештена у једну од учионица Академије, у којој студенти чекају професоров долазак како би на часу који ће уследити анализирали драмски комад једног од њих, Борка Маричића. Чекајући да час почне они коментаришу дешавања у свету, цитирају Мао Це Тунга, разговарају о Преверовој поезији. Час је почео и Маричић пред колегама и професором чита свој комад. Колеге коментаришу, сугеришу. Влада једна динамична атмосфера у којој свако од студената даје свој суд о Борковом тексту. Међутим, како час одмиче напетост међу присутнима расте и прети да прерасте у вербални сукоба међу

[13] Предраг Бајчетић, *О театрократији по маргинама, остаци бележака, театралије*, Сцена, бр. 2-3, март-јун 1990.

[14] Петар Волк, Нешто, Књижевне новине, 10. V 1969.

[15] Милосав Мирковић, *На све очи или на сав глас*, Експрес Политика, 25. март 1969.

појединим колегама. Најгласнији су Борко и Саша, али је тензија све уочљивија и у комуникацији између Борка и професора Антонијевића. Борко је свестан и да због неких својих ставова, убеђења и изјава може бити удаљен са Академије, али без обзира на могућу непријатност која прети он је непоколебљив у изношењу својих ставова и аргумената. Борко је елоквентан и образован младић. Он је и неко ко је више од својих колега са класе свестан тренутне ситуације у друштву. Без устезања говори о реалном стању, о проблемима који муче њега, његове пријатеље, колеге и већину младих људи у тадашњој Југославији. Уочавамо да Милорадовић без превише устезања покушава да открије разлоге међусобне удаљености студената и колега, као и да разјасни друштвене односе међу појединим ликовима (генералска кћи, Саша као најгласнији противник Боркових ставова, професор који је уместо дипломатске службе и даље предавач на Академији).

Борков домаћи задатак, тачније тематика његовог комада, био је само окидач за расправу која је постала све жучнија. Борков монолог у десетој сцени првог чина јесте глас младих, глас разума, глас студената. Бранећи свој комад, правдајући се да није ни једног тренутка желео да напише комад са тезом, ангажовани комад, он говори о револуцији, о сукобима међу генерацијама младих и старих, о прошлости и садашњости којој треба промена. *Ми млади, ни ми се између себе не слажемо. Волимо да наши родитељи што више зарађују, а не волимо неједнакост, као да могу сви добро да зарађују. Сви говоримо о искварености света, а трудимо се да се што пре и што боље адаптирамо тој искварености, чак и да је усавршимо. А тек како су нас васпитали? Да будемо револуционарни...*[16] „Иако расправљају о историјској нужности револуционарног континуитета, о могућности да се тај континуитет прекине и о низу других тема, ликови ни једног тренутка нису у опасности да постану беживотни, папирнати протагонисти ауторових идеја."[17] Ови млади људи су на своме путу политичког просветљења и отрежњења.

Ми као читаоци о појединачним, конкретним ликовима не знамо много. Аутор се није бавио појединачним карактерима и психологијом јунака. Дати су само тек благо скицирани различити профили младих људи, различитих темперамената. Једино што знамо јесте да је једна од студенткиња, Мирјана, ћерка генерала, али та чињеница као да је за њу бреме, јер жели да се пред друговима и колегама покаже као неко ко није повлашћен очевим чином, већ је мишљење биће свесно неопходности промена. Управо је она својим тумачењем Борковог текста објаснила и симболику голих мачића. *Голи мачићи прогледају и виде да нису голи, уопште, а неки, лукавији, и даље се понашају као да су голи и беспомоћни: мазе се, лицкају, лепо једу, њима и није до прогледавања...*[18]

Јунаци ове драме, како су то позоришни критичари пре нас запазили, говоре властитим мислима и језиком своје младости. Милорадовић је тако успео да савлада форму сценске дискусије, као и да успешно оствари драмску тензију фактографије. Некада проницљиво, некада наивно, са полуразумевањем, а други пут пак одважно, ови Милорадовићеви „мачићи" расправљају о свету који их окружује и о историји која се спрема да им сваког часа закуца на врата.

Други чин ове драме донекле је динамичнији. Студентски протести су почели, све се ускомешало, сви су ужурбани. Колеге од Борка сазнају да су неки студенти и повређени у сукобу са органима реда. Више се не пишу писмене вежбе из драматургије, већ прогласи. Износе се идеје покрета, и промене се по речима Милорадовићевих јунака више не прижељкују; они их сами носе. Јунацима ове драме предстоје дани штрајкова, демонстрација и крупних животних одлука.

Општи је закључак да је овај комад писан са много и одважности и искрености, али пре свега са пуно одговорности, а његовој театарској популаризацији несумњиво је допринела чињеница да је рађен у маниру и у оквирима класичног позоришта.

[16] Фотокопија драмског текста *Голи мачићи* Мирка Милорадовића доступна у Архиви Народног позоришта у Београду.

[17] Бранислав Милошевић, *Корак ближе актуелној драми*, Борба, 25. март 1969, стр.8

[18] Фотокопија драмског текста *Голи мачићи* Мирка Милорадовића доступна у Архиви Народног позоришта у Београду

1.3. КОПИЛЕ

Зорица Јевремовић, ауторка драме *Копиле,* већ у самом поднаслову окарактерисала је дело као драму утопије. Рођена 1948. године, ауторка је и сама била учесник студентских протеста, те је ово дело уједно и нека врста њеног аутобиографског осврта на студентски бунт и на све оно што се у Београду и свету дешавало тог касног пролећа и раног лета 1968. године. Ово дело уједно представља и ауторкин покушај редефинисања властитих младалачких убеђења са дистанце од непуних двадесет година.

У односу на јунске догађаје, драма *Копиле* настала је знатно касније. Написана је 1987. а у часопису Сцена штампана 1997. године.[19] Дело Зорице Јеремић изведено је тек 2009. године, у адаптацији и режији Ање Суше, а у продукцији Центра за културну деконтаминацију и Иницијативе младих за људска права.

Радња ове драме има јасно означен топоним. Одвија се на Дедињу, претежно у Љубишкој улици, од свитања 6. до сванућа 7. априла 1968. године, односно уочи самих студентских демонстрација. Дедиње је у драми означено као „најбогатији а најбеднији гето у Југославији. Овде нема робне куће, књижаре, занатске радње, биоскопа, банке, пијаце! Зато имамо војни биоскоп уторком и петком! Војну мензу!! Генерални клуб за посилне!!! Клуб у Толстојевој за оне чије жене не воле кућне помоћнице!! Касарну и болницу на сваких сто метара!!! И два стадиона за народ да се забави на граници града, и овог светог места!"[20]

Јунаци ове драме припадају различитим друштвеним слојевима, па се тако сусрећемо са побуњеним студентима, младићима са оне стране закона, припадницима некадашњег грађанског сталежа, комунистима, војним лицима, милиционерима, децом иностраних дипломата. Осим по сталешкој припадности, јунаци се разликују и својом националношћу. Тако се у драми говоре различити језици: српскохрватски, словеначки, словачки, енглески, македонски. Као и у претходне две драме и у овој је истакнут сукоб међу генерацијама, али и покушај младих да пронађу своје место под сунцем и открију реалну и праву сврху себе и своје генерације у дешавањима које је пред њих поставила историја.

На питање новинарке Настасје Радовић зашто драме нема на сценама и да ли су тачне тврдње да су неки од ликова њене драме грађени по узорима на стварне личности, Зорица Јевремовић истиче да је у два лика са промењеним именима ставила лик и дело Љубише Ристића и Борке Павићевић. „У драми су они брат и сестра који немају много заједничког осим вере да су у праву. Њихове одлуке, њихови животи твориће будући живот заједнице и обликоваће њихов приватни. Лик Зорана Ес-Ка прављен је по животној биографији Жељка Ражнатовића који је живео на Дедињу те 1968, када се драма *Копиле* догађа. Ражнатовић је био дете високог члана Удбе, и где би дедињско дете било прегруписано у раној младости него у службу свога тате. Не, није Аркан крив колико су криве обавештајне службе, полиција, војска. Али, то „службе" никада неће признати. Зоран Ес-Ка је ојађени омаж лику Зорана из Јовановићевог Ослобођења Скопља. Од несретног детета до несретног младог човека."[21]

Желели бисмо овде на укажемо на одлично запажање које је у своме раду истакла Ања Суша, анализирајући драму Зорице Јевремовић. Суша истиче како већ у самом наслову драме стоји *Копиле 1948-1968*. Обе наведене године имале су пресудне улоге за историјски ток Југославије, а слободно можемо рећи и да је однос ових двају година узрочно последичан. Истичући обе ове године у наслову своје драме, ауторка Зорица Јевремовић показује да је свесна њиховог каузалног односа, али оно што је посебно интересантно јесте начин на који наслов ове драме у своме раду тумачи Суша. „Наиме, ако пажљивије погледамо, уочићемо да наслов комада, заправо личи на натпис на надгробном споменику. Поред безимене одреднице „копиле", те две године, у ствари, означавају године рођења и смрти, при чему је занимљиво да је ауторка навела праву годину свог рођења. Ско-

[19] *Сцена*, јануар-априла 1997.

[20] Зорица Јевремовић, *Копиле* у: *Четири предратне драме*, Прометеј, Нови Сад, 2001, 213-214

[21] Зорица Јевремовић Мунитић, *У кући имам своје Косово*,интервју број 1027, Monitor online, 25.јун 2010. http://www.monitor.co.me



Из представе *Последња потера за златом*

ро двадесет година касније, Зорица Јевремовић је 1968. видела као годину смрти сопствених идеала и убеђења."[22]

У својој драми Јевремовићева супротставља ове две године, тј. револуционарни занос и сукоб са Информбироом, с једне стране, насупрот младалачкој борби за слободу мишљења и делања, с друге стране. Чак је и само финале драме представљено као сукоб две генерације „као два света међусобно удаљена милионима светлосних година."[23]

1.4. 1968.

Драма једноставног, а тако директног наслова објављена је у 83. броју сатиричног часописа ETHA који годинама креира и уређује Весна Денчић. Аутор ове „драме у два чина с једном колпотражом између" јесте Филип Младеновић, новинар и један од оснивача Независног удружења новинара Србије. Сам аутор истиче да је прву верзију драме написао 1986. а последњу крајем 2008. године. Јунаци Младеновићеве драме су студенти различитих факултета, сарадници студентског часописа (током читања драме можемо извести закључак да је реч о часопису *Студент)*, али и шверцери, радници, професори, милиционери и многи други.

Радња комада почиње неколико дана уочи студентских протеста и прати животе уредника и сарадника студентских новина. Можемо рећи да је појединачног главног јунака нема, иако се донекле, по својим критичким ставовима, издваја студент Филозофског факултета, Звонко. У овој драми имамо колективног јунака, а то су студенти Београдског универзитета који су се побунили против система који их гуши, спутава и не омогућава ни сигурнију

[22] Ања Суша, *Београдско позориште и студентске демонстрације '68, магистарски рад одбрањен на Одељењу за историју* филозофског факултета Универзитета у Београду, 2002, 168.

[23] Исто.

ни бољу будућност. Младеновићеву драму одликују многобројни дијалози, брза смена сцена, динамичност радње. Осим у редакцији студентског листа, радња се одвија и у соби студентског дома, као и на улицама Београда у последњих неколико сцена другог чина. Ако бисмо требали да издвојимо две различите струје и да супротставимо два различита начина поимања стварности, урадили бисмо то упоредивши ликове Звонка и његовог цимера Микија. Насупрот Звонку кога покрећу револуционарне идеје, који изгара и залаже се за студентска питања током јуна 1968. Мики је младић који једино решење за све младе људе види у њиховом напуштању домовине и одласку у иностранство. Он је ситни шверцер, студент који се сналази да преживи и опстане петљајући са момцима који су са оне стране закона. Мики је бистар, али без идеала, практичан је и прагматичан. Не заноси се да може нешто да промени јер је свестан да се систем који се годинама градио не може срушити преко ноћи, и да ће студенти сами себи бити једини и највећи непријатељ.

Мики: *Овом народу да изнесеш казане на улице*, *не би се бунио! Рек'о би: добро је, само да се не гине! Хлеба и игара, стари мој! Некада је важило завади па владај, а сада, заведи, па владај!*[24]

У неким сегментима ова Младеновићева драма подсећа на Милорадовићеве *Мачиће* посебно у другом делу драме, у другом чину, када долази до сукоба студената са полицијом и када се забрањује рад студентских гласила.. Сличност је у томе што обе драме користе документаристичку грађом и износе општепознате податке. Из међусобних дијалога Младеновићевих јунака сазнајемо и шта се дешава студентима у Загребу, Сарајеву, али и каква је ситуација на улицама Београда. У односу на претходне анализиране драме, у Младеновићевој драми, као у некој врсти епилога, са разгласа чујемо Титов говор којим се обраћа студентима поручивши им да су у праву. То је уједно и једини Титов говор у коме је понудио своју оставку и смену, до које наравно, све до његове смрти није ни дошло.

2.1. О 1968. НАКОН '68.

Последње две поменуте драме које смо у Уводу навели помињу 1968. само у фрагментима, више као узрок неких дешавања која су се у драмама одвијала. У питању су драма Радомира Путника *Глинени голубови*[25] и *Последња потера за златом* Гордана Михића. Путникова драма штампана је у Сцени 1985. године, а играна у Народном позоришту у Зеници 1986. године. Почетком деведесетих година прошлог века снимљена је и истоимена ТВ драма у режији Александра Ђорђевића. Путникова драма је породична драма смештена у војвођанску варошицу средином осамдесетих година двадесетог века. Радња се одиграва у току једног поподнева и вечери, у породичној кући Јулијане и Милутина, њеног супруга. Ђурђиц је, Милутинова крсна слава. Иако тешко болестан очекује свештеника и госте. Доћи ће само најближа родбина, сестре његове супруге Јулијане. Већ на самом почетку дела видимо да су односи у породици нарушени и да разлоге треба тражити у прошлости, још у 1948. години. Тада је Милутин, некадашњи представник власти, пријавио свог пашенога, а његову супругу, сестру своје жене, са малим дететом најурио из куће. Да би донекле опрао своју савест касније је током живота помагао Златку, сада већ тридесетпетогодишњем архитекти, који је био београдски студент током '68. Студентски протести и '68 се у овој Путниковој драми помињу само у контексту нечега што је вредело и што је могло да изнедри и пружи пуно тога да једна тако добра прилика за промене није прокоцкана и угушена. Златко на ту златну годину гледа са пуним поштовањем и неком врстом сете. Не дозвољава да је Милутин ружи и омаловажава јер су је управо ти и такви Милутини уништили, изнутра. '68 је била година узлета и слобода, и како сам Златко истиче само тада, у том „искваренom" Београду он је био слободан, срећан, свој. Сада, он је разочаран незадовољан; слика је и прилика детета васпитаног у социјализму*: паметан, школован, јалов, дезоријентисан и склон*

[24] Филип Младеновић, *1968* http://www.aforizmi.org/etna/etna83/etna16.htm

[25] Радомир Путник, *Глинени голубови*, Сцена, септембар-октобар, бр.5, год XXI

дефетизму.[26] То како се Златко сада осећа осликава стање духа многих учесника студентских протеста. Осећају да су изиграли и да су их изиграли, криви су што нису истрајали, криви су што су попустили и поклекли. Сада се све врти око празних разговора, године пролазе, тавори се, упада у монотонију свакодневице коју намећу они исти који су потпомогли да се да идеја о слободи и права на различитост угуши. Битне су испразне научене пароле, без смисла и дубљег значења. Потрошачко друштво које меље, свет заробљен у стереотипима. Страсти су се угасиле, сли су још само успомене остале.

Попут Путниковог јунака Златка слично се осећају и јунаци Михићеве драме. *Последњу потеру за златом* Михић је објавио у књизи *Срећна нова 1949*[27]. док је премијерно извођење овог комада одиграно 28. новембра 1990. године, на Малој сцени Народног позоришта у Београду, у режији Оливера Викторовића.

Последња потера за златом јесте драма о изгубљеним идеалима, срушеним младалачким надама, недосањаним сновима. Ово је драма о шездесетосмашима, о генерацији која је много хтела, много започела, али која није имала снаге да свој сан оствари на јави. Желели су да промене свет, али је свет променио њих. „Остарели музичари једног рок ансамбла тумарају по провинцији, потуцајући се по крчмама и залудним домовима културе, верујући још увек у мисију своје музике, али и у другачију слику света за коју су се свим срцем залагали давних шездесетих година."[28] Главни јунаци ове Михићеве драме о пропасти једне идеје и суноврату генерације која је у ту идеју веровала јесу Милош (остарели рок певач), Џек (његов вршњак и менаџер) и Цагер (њихов некадашњи пријатељ, сада терориста). У константном лутању од града до града, тражећи тезгу која ће им обезбедити елементарну егзистенцију, Милош и Џек, сваки на свој начин преживљавају дан за даном, таворећи по офуцаним собама варошких хотела, навлачећи маску веселог шоумена (Џек) или утапајући тугу и чашама јефтиног пића (Милош). За њих је лажни сјај суштина живота, а свака духовност излишна. Ова драма је сурова прича о људима који су изгубили све своје снове и сва своја надања. Метафора о људима без идеала, самопоуздања и вере, о људима који једини излаз виде у свом самоуништењу и потирању свега што им је некада значило, до чега им је било стало.

3. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

По речима Небојше Попова, и данас педесет година касније „студентски покрет '68. остаје у сећању као једини учесник сложених, дугих и драматичних друштвених сукоба који је вредан трајније пажње. То је био снажан талас промена у знаку слободе у свакидашњем животу људи, који је оставио дубок траг у култури."[29] Сложићемо се са мишљењем које смо навели, али ћемо додати и то да су догађаји '68. оставили трагове не само у култури већ и у животима њених учесника, у њихови срцима, на души. Као што смо на примерима драмских текстова могли да уочимо, сви ти млади, полетни људи имали су неке идеје и стремљења, сан о неком бољем и праведнијем друштву у коме ће радити, стварати, старити. Али, осим снова које нису остварили, остала су им сећања, успомене и нека горчина, да их подсећа и опомиње да су били само млади и наивни, жељни нечега што је по свему судећи био само сан о Утопији.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Александар Поповић, *Драме,* Војноиздавачки завод, Београд, 2001

Ања Суша*, Београдско позориште и студентске демонстрације '68*, магистарски рад одбрањен на Одељењу за историју филозофског факултета Универзитета у Београду, 2002.

[26] Исто, 247.

[27] Гордан Михић, *Последња потера за златом*, у: *Срећна нова 1949*. и друге драме, Бигз, Београд, 1987.

[28] Радомир Путник, *Митологија рок музике*, Политика, 4.12.1990.

[29] Небојша Попов, *Друштвени сукоби изазов социологији*, Службени гласник, Београд, 2008, 24.

Радина Вучетић, Монопол на истину, Clio, Београд, 2016, 252

А. Поповић, *Сам сам бирао свој пут*, *Сцена*, бр. 2-3, март-јун 1990, 88-89.

Предраг Бајчетић, *О театрократији по маргинама, остаци бележека, театралије*, *Сцена*, бр. 2-3, март-јун 1990.

Интервју, 04.03.1983.

Петар Волк, Нешто, Књижевне новине, 10. V 1969.

Милосав Мирковић, *На све очи или на сав глас*, Експрес Политика, 25. март 1969.

Бранислав Милошевић, *Корак ближе актуелној драми*, Борба, 25. март 1969, стр. 8

Фотокопија драмског текста *Голи мачићи* Мирка Милорадовића доступна у Архиви Народног позоришта у Београду

Сцена, јануар-април 1997.

Зорица Јевремовић *Копиле* у: *Четири предратне драме*, Прометеј, Нови Сад, 2001, 213-214

Зорица Јевремовић Мунитић, *У кући имам своје Косово*, интервју број 1027, Monitor online, 25.јун 2010. http://www.monitor.co.me

Филип Младеновић, *1968* http://www.aforizmi.org/etna/etna83/etna16.htm

Радомир Путник, *Глинени голубови,* Сцена, септембар-октобар, бр.5, год XXI

Гордан Михић, *Последња потера за златом*, у: Срећна нова 1949. и друге драме, Бигз, Београд, 1987.

Радомир Путник, *Митологија рок музике*, Политика, 4.12.1990.

Небојша Попов, Друштвени сукоби изазов социологији, Службени гласник, Београд, 2008

Ана Тасић

БЛЕД ОДРАЗ СРПСКЕ ДРАМЕ

63. Стеријино позорје

Главни програм Стеријиног позорја српску драму није приказао у најбољем светлу. Избор селектора да афирмише младе ауторе неспорно јесте племенит. Али, ако такав избор не прати квалитет драма и представа, та племенитост није продуктивна. Напротив, она је контрапродуктивна, посебно имајући у виду репутацију Стеријиног позорја, високе уметничке стандарде које је овај фестивал током шест деценија изградио. Представама *Хајка на вука* Шабачког позоришта, *Утопљена душа* Београдског драмског позоришта и *Сведобро*, насталим према савременим комадима слабије афирмисаних писаца, у уметничком смислу није било место на фестивалу.

Радња комада *Хајка на вука* Огњена Обрадовића дешава се у једној суморној српској кафани, где се уплићу и расплећу породичне и личне драме. Оне одражавају опште безнађе, суморност расточених живота, подсећајући повремено по атмосфери и детаљима на Симовићево *Чудо у Шаргану*. Обрадовићеви ликови, њихови односи и тежње ка бољем животу имају драмске потенцијале, али они нису довољно развијени, нити имају значењске или стилске особености које би их учиниле уметнички особеним. Режија Наташе Радуловић и игра ансамбла шабачког позоришта нажалост није успела да подигне текст на виши уметнички ниво, напротив, учинили су га грубљим и плићим, упркос труду. На сцени се повремено изгради упечатљива атмосфера, у комбинацији музике и светла, или у повременом ређању кратких фрагмената који подсећају на филмску драматургију. Лик Радоја

(Петар Лазић), усамљеног и необичног мудраца, одевеног у некакву дугачку бунду (костимограф Биљана Гргур), по мистичности подсећа на Симовићеве ликове. Он таласа породичне односе утонуле у беспуће. Милан (Милош Војновић) је несвршени студент који је остао заглављен у тој рупи без перспективе. Дане убија са млађом девојком Тамаром (Ива Кевра) која ће се једина извући из провалије, одласком у Италију. Миланова сестра Мирела (Драгана Радојевић) живи у сећањима на своју успешну спортску прошлост, носећи около своје медаље, симболички и конкретан доказ о некадашњем успеху. Мајка Бранка (Анета Томашевић) која је остала без мужа, ту празнину покушава да испуни проводећи са љубавником Драганом (Љубиша Баровић).

Приповести ових суморних људи не успевају да изазову емотивно дејство због непрецизне режије и игре глумаца која преовлађујуће није суптилна, нема нијанси, нема психолошке веродостојности која би изазвала снажнији драмски ефекат. Ретки тренуци када сценска игра делимично успева да разбуди гледаочеву осећајност јесу тонови песме „Ej животе". То је особени лајтмотив који уживо изводе и ликови, и који чујемо снимљеног преко звучника (композиторка Ирена Поповић, текст сонга Огњен Обрадовић). Имајући у виду да је ово први наступ Шабачког позоришта на Стеријином позорју, ансамбл би се показао у знатно бољем светлу, да су наступили са ипак квалитетнијом представом *Рубиште*, по тексту Нинослава Ђорђевића, у режији Кокана Младеновића.

Ни ужичка представа *Сведобро* нажалост није имала довољно високе уметничке вредности, које очекујемо од представа у главном програму Стеријиног Позорја. Психолошко-социјална драма Стевана Вранеша дешава се далеко од света, у некој шумској недођији, где је протагонисткиња Марина (Тања Јовановић) одлучила да пронађе мир, бирајући такозвани здрав живот, који укључује јогу и органску исхрану. У посету јој долази пријатељица из прошлости Јована (Биљана Здравковић), а њима често у госте навраћају бивши ратник Рајко (Игор Боројевић), старлета Ника (Тијана Караичић), као и неми пријатељ Жарко (Бранислав Љубичић). Међу њима се уплићу односи који откривају непрегледну тугу, нагомилана незадовољства, као и снове о бољем животу. Иако има извесне емоционалности у комаду, карактери и односи нису много продубљени, ни особени. Ни у овом случају, игра глумаца у режији Немање Ранковића није довољно психолошки суптилна, ни сценски уверљива. И у овој представи се осећајност упечатљиво гради кроз музику, кроз песму која је лајтмотив. Изводи је Ана Ћурчин на енглеском језику, уз констатацију да би било упечатљивије да је изведена на српском језику, посебно имајући у виду да је компонована специјално за представу.

Фрагментаран комад *Утопљена душа* Александра Луговића је веома разуђене структуре, у њему нема стварног сукоба, нити детаљније осмишљених ликова. Радња се дешава на броду „Италија" 1917. године, пред смрт протагонисте, Владислава Петковића Диса. Пратимо његове последње сате у животу, откривамо његова сећања, привиђења, кошмаре, као и опште мисли о смрти и љубави, уметности и критици. У Дисову свест се усељавају бриге о његовој жени и деци, али и чињеница особености његовог карактера која му је живот учинила специфичним. Луговићев текст је, суштински, као неки нацрт за приредбу посвећену Дису, омаж великом песнику, а не чврста и уметнички вредна драма. Глумци Милица Зарић, Игор Дамњановић, Немања Стаматовић, Ивана Дудић и Лако Николић, поштено су настојали да оживе мноштво ликова на овом броду који ће бити потопљен - болничарке, војнике, капетане, учитељице, конобаре, жене, децу итд. Сергеј Трифуновић игра Диса као брижног и нежног, али и растрзаног особењака, поету. Упркос труду, глумци нажалост нису успели да представу учине вреднијом, због значењске оскудности текста, али и режије Слободана Скерлића, исувише тврде за овај комад. Сматрамо да би суптилнији, маштовитији приступ у сценском тумачењу успео да бар мало прикрије мане текста. Предвидива решења и одсуство поетске, мекше, сновиђењске обраде призора, учинили су слабости текста видљивијима. На пример, када Дис помене пакао, очекивано се чују ударци грома. Такође је преочигледно, па и банално, решење краја представе. Дис скида са себе бркове и перику,



Хајка на вука

нападно се симболички разоткривајући, у смрти. Тако огољен, Трифуновић иде кроз публику, говорећи стихове Дисове песме „Можда спава". Његов наступ је ту неспорно вешт, али је овај финални сценски поступак стереотипно театралан. Као такав је идеалан крај једне грубе приредбе о Дису, а не уметнички вредне представе.

***

Текст представе *Швајцарска***,** настао према комаду Петра Михајловића, у фрагментарној форми исписује драме ликова који траже љубав и спокој у времену неспокоја (драматургија Маја Тодоровић). Појединачне драмске приповести су на почетку одвојене, али се постепено сусрећу и преплићу, градећи целовити драмски мозаик. Текст је по структури, стилу и тематици близак европској необруталистичкој драми деведесетих година, због наглашене физикалности израза, бављења дисфункционалним породицама, људима које је скршио живот, али који не престају да траже шансе за нове почетке. Сценски текст је вредан због опипљивог духа времена који носи, повременог уплива црнохуморних опаски и спорадичних емотивно делотворних решења. Истовремено му фали специфичнијих ликова и односа, имајући у виду да су они често предвидиви и стереотипни. Недостаје упечатљивијих исклизнућа која би донела више драмских узбуђења.

Ове недостатке текста је редитељ Милан Нешковић у одређеној мери покрио, стварајући заводљиву, мултимедијалну форму представе коју је извео ансамбл Народног позоришта Републике Српске из Бања Луке. Сценска радња се дешава у пет одвојених соба, скучених ћелија у двоспратној кутији (сценографија Драгана Пурковић Мацан). У њима су безизлазно, метафорички изражајно, заглављени ликови без имена, типови безосећајних мушкараца, вараних жена, младих љубавница, бивших затвореника и други, које



Швајцарска

играју Жељко Еркић, Слађана Зрнић, Драгослав Медојевић, Данило Керкез, Белинда Божичковић, Горан Јокић, Жељко Митровић, Борис Шавија, Златан Видовић и Миљка Брђанин.

Између сцена се на фасаду ћелија пројектују видео снимци који граде асоцијативне и метафоричке мисаоне слојеве, надрастајући значења текста (ауторска музика и видео пројекција Петар Билбија). Избор видео материјала се креће од брутално документаристичких снимака уличних немира или насиља над животињама, који су у складу са преовлађујућим осећањем беспомоћности, до идиличних спотова који рекламирају рајске дестинације. Њих схватамо као утопијске просторе, топосе о којима ови дотучени ликови маштају. Та имагинарна поља хармоније су врло важна, и на различите начине се граде на сцени. Сам наслов представе се односи на чежњу за животом у једној уређеној земљи. Такође, музички избор лепршавих поп песама из шездесетих година које обавијају сцене буди осећање носталгије, и испуњености због могућности постојања неког идиличнијег света (између осталог се користе песме „Stand By Me", „Wonderful World", „Be My Baby").

Представа *...И остали*, продукција УК „Вук Стефановић Караџић", омнибус настао према текстовима Мине Ћирић, Галине Максимовић, Неде Гојковић и Маше Радић, има више додирних тачака са представом *Швајцарска*. На тематском плану, *... И остали* се такође бави односима између родитеља и деце, питањем миграција, као и судбинама такозваних друштвених аутсајдера, различитих мањина који су овде у фокусу пажње. И у овом случају је недовољно драмски разгранате и затегнуте комаде редитељ Стеван Бодрожа, у сарадњи са изузетно посвећеним глумцима, подигао на уметнички вреднији ниво. Текстови су у основи друштвено значајни, превасходно у погледу теме, третмана болесних и старих људи, алкохоличара, припадника ромске и ЛГБТ популације, али им фали студиозније разраде проблема и дубље анализе међуљудских односа. Драмски је најразраће-



... И остали

нија и најзаокруженија друга прича, о дечаку Рому који трпи вршњачко насиље због другачијности, а затим и четврта, која исписује трагедију једне инвалиткиње.

Бодрожина режија је минималистичка, нежна, поетска и стилизована. Усредсређена је на минуциозан рад са глумцима, Анђелом Јовановић, Бојаном Зечевић, Жељком Максимовићем и Николом Шурбановићем, који су психолошки веродостојно изградили различите ликове. И овде је врло упадљива функционална сценографија, у овом случају изузетно једноставна и маштовита (сценографија Милан Миладиновић). У центру сцене је мобилна дрвена конструкција која омогућава делотворне и брзе смене места дешавања радње. Посебно је ефектна, симболички изражајна у другој причи, у призорима између мајке ромског дечака (Бојана Зечевић) и учитељице (Анђела Јовановић). Оне се расправљају на косој падини, клижу се и тетурају, конкретно и симболички се борећи за равнотежу, али и надмоћ. И у овој представи је битна функција музике, са сличним значењима као у претходној. Лајтмотив четвртог дела је песма „Памтим само сретне дане" Габи Новак која кроз контраст гради носталгичан простор, успоставља хармонију и утеху које болно недостају у стварности.

***

63. Стеријино позорје нам је открило особени рукопис Тијане Грумић. Њена породично-психолошка драма *Кеплер 452-Б* садржи битне дозе аутентичности, у обради тема смрти, релативности постојања, ношења са болешћу, љубавних и породичних односа. Специфичност комада који чини сплет исповедних монолога и дијалошких сцена, из садашњости и прошлости ликова, јесте постављање интимних драма ликова у шире контексте, космички, медијски. Актери понављају вести из медија, о откривању новог соларног система и могућег живота на планети Кеплер 452-Б, вест о смрти Боувија итд. Паралелно сазнаје-



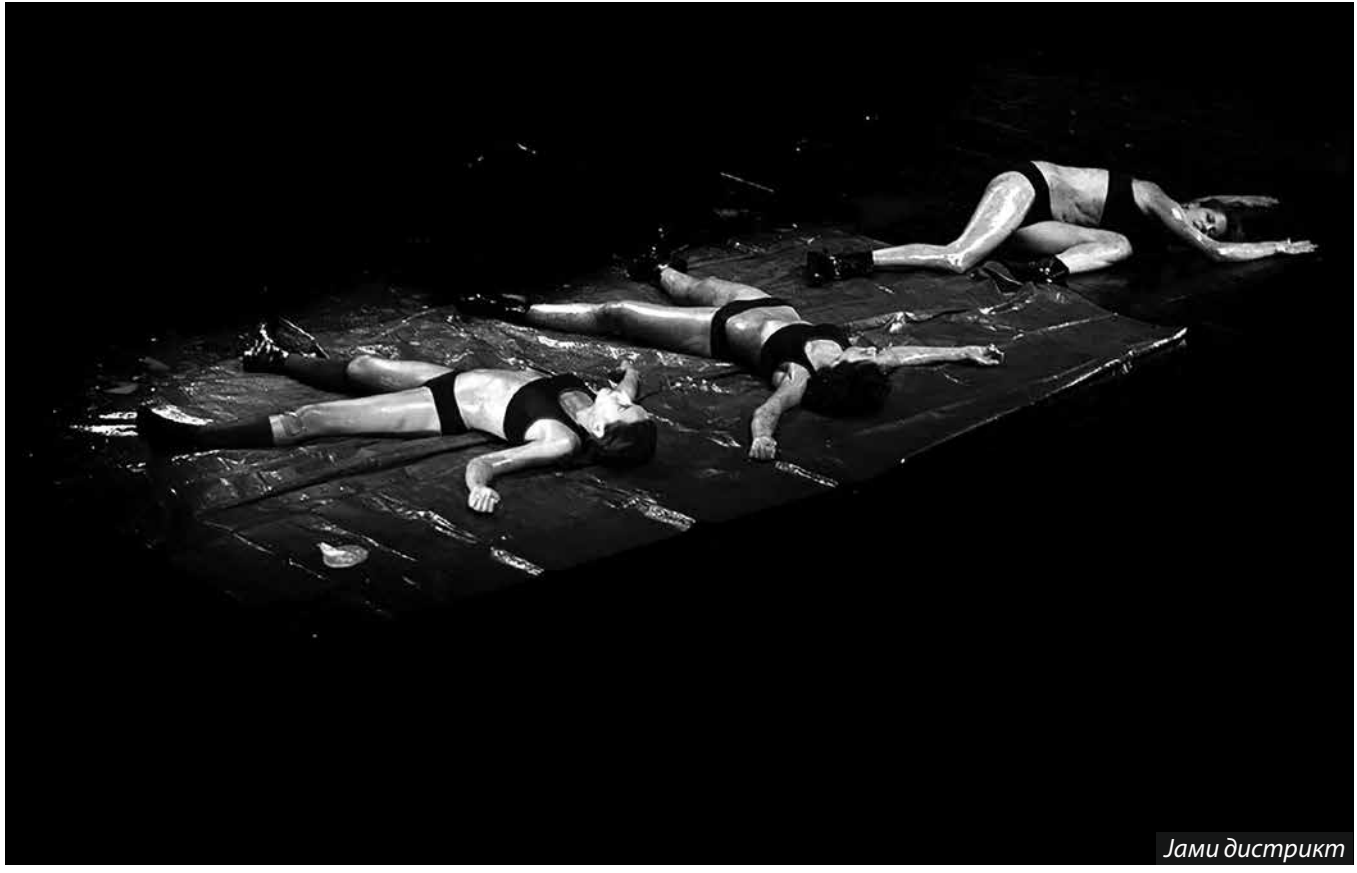
Кеплер 452-Б

мо и о неизлечивој болести мајке Мирјане (Радмила Ђорђевић) коју третира доктор Иван (Бојан Јовановић). У тој мрежи вести и исповести се специфично релативизује људско постојање и смрт, али и њихова спектакуларизација у медијима, при чему се битно поставља и однос између јавног и приватног. Вести су лајтмотиви, нека врста рефрена који се хипнотички понавља, што сугестивно јача њихова драмска и поетска значења.

Бављење постојањем других живота у космосу, испреплетано са свакодневним проблемима актера драме, осим што релативизује људски положај, има и значење ескапизма. Једна од важних мисли коју изговарају ликови на сцени јесте да стално тражимо нови живот док нам овај промиче пред очима. У вези са тиме се може схватити проблематизација медијског бављења „селебритијима“ - јавност се опсесивно интересује за животе других људи, како би побегли од својих. Режија Југа Ђорђевића је крајње минималистичка и стилизована, у највећој мери ослоњена на прецизну, психолошки фино изнијансирану игру четири глумца. Они наступају на веома камерном, пустом простору, окружени публиком која их скоро додирује (и публика и глумци су били смештени на сцени Новосадског позоришта). На сцени се налази само микрофон и барска столица, ефектна тишина преовлађује, разголићујући аутентичну емоционалност игре. Иако Ђорђевићева представа има јасне квалитете, делотворно функционише у оквирима овог радикалног минимализма, ипак је отворила простор за неко будуће, редитељски размаштаније и импознатније читање овог комада који то неспорно заслужује.

***

Представа *Јами дистрикт* Милене Богавац и Кокана Младеновића, копродукција Центра за културу Тиват, Битеф театра, Think tank студио из Новог Сада и Фестивала Maszk из Сегедина, заслужено је тријумфовала на фестивалу (жири је овој представио доде-



Јами дистрикт

лио награде за најбољи текст, режију, представу у целини, глумачке награде). Сценски текст је утемељен у апсурдним и сатиричним значењима, растегнутим до крајњих граница. У основи је псеудо-документаристичка ситуација откривања Јамене, села на тромеђи Србије, Хрватске и Босне и Херцеговине, у којем је наводно пронађено најстарије палеолитско насеље у историји човечанства. Ова лажна, али реално могућа ситуација изазива рат између три државе, борбу за освајање титуле најстарије нације на свету. Милена Богавац полази од реалних друштвених апсурда и преувеличава их, градећи драмски изазовне ситуације које доводе до јаснијег сагледавања апсурдне реалности. Важно је напоменути да је сценски текст настајао у току пробног процеса са глумцима који су разигравали и надграђивали ситуације задате од редитеља и списатељице.

Редитељ Кокан Младеновић је у свом препознатљивом маниру направио експлозивно енергичну и аутоироничну представу, мултимедијални перформанс са сонговима, фрагментарне структуре. Радња је снажно критички усмерена према друштвено-политичким околностима у све три државе, али и према глобалном цинизму неолибералног капитализма. Глумице Исидора Симијоновић, Јелена Граовац и Нина Нешковић изванредно посвећено стварају различите ликове, од „kast membera" Јами парка, мајмуница које раде све ради задовољења муштерија, преко полицајаца и представника друштвено-политичке елите три државе, до студенткиња, такмичарки квиза који треба да открије ко је најстарији народ. Оригиналну музику и сонгове композитора Марка Грубића уживо изводе глумице и музичари Џемал Ал Кисвани и Марко Грубић (Вроом). Они су двозначни и зато сценски уверљиви. У првом плану граде значење спектакуларности, али га истовремено и разграђују кроз ироничан смисао текстова сонгова.

У представи се битно употребљава видео бим који ствара мултимедијалну сценографију, а има и друга, сложенија значења. Поред илустративности

и појачавања драмског ефекта, видео пројекције су у функцији обликовања псеудо-документаризма. Он настаје кроз монтажу различитих аудио и видео снимака, стварајући лажне националне дневнике и друге информативне емисије. Псеудо-документаризам је и средство демистификације медија, указивања на могућности њихових манипулација. Такође, видео снимци из забавног Јами парка, путем ироније успостављају важно критичко значење бруталности друштвеног капитализма, где је важан само раст профита. У том смеру се, врло луцидно, разрешава судбина Јамене.

Након закључака које су донели спољни експерти, да се три нације битно и не разликују, те да представљају „једну породицу", Јамену преузима Глобална компанија забаве. Од ње праве корпоративни бизнис који експлоатише локалну радну снагу, бедним платама и немилосрдним радним временом. Девојке обучене у вишезначно метафоричне костиме мајмуна ћуте, трпе и једу банане јер је страх од егзистенцијалне неизвесности довољно велики да ућутка сваку помисао на побуну. Развојни пут Јами парка, од откривања Јамене, преко политизованог ратног хушкања, избијања рата и расплетаног уплитања европских стручњака, сјајан је метафорично-сатирични одраз новије историје нашег региона. Аутори представе у свему томе не штеде ни једну страну, већ неумољиво нижу сугестивне призоре напајане стварношћу све три државе, болно плодног тла за ницање њихових карикатуралних одраза.

Јами дистрикт подстицајно проблематизује и друштвени значај позоришта, кроз једну сцену која третира његову позицију у земљама укљученим у јаменски случај. Изазовно се сукобљавају концепти старомодно традиционалног, мртвачког и иновативног, живог позоришта. У Хрватској је проблем приказан кроз контроверзни рад Оливера Фрљића. Продорно сатирично су обликовани представници драмских удружења, номинални родољупци и чувари традиције који зверски комадају Фрљићев рад, секући слободу уметничког изражавања у корену. Они свесно или несвесно заобилазе истину да се стварно родољубље и брига за традицију остварују кроз омогућавање слободе (уметничког) изражавања.

Народно позориште из Београда и Битеф театар су се на овом Позорју представили заједничком продукцијом, *Царство небеско*, у режији Јернеја Лоренција. Настала према српској епској поезији која тематизује Косовски бој, представа је изграђена на фрагментима судбина Мајке Југовића, Косовке Девојке, Милоша Обилића, Цара Лазара, Царице Милице, Вука Бранковића. Олга Одановић, Наташа Нинковић, Нада Шаргин, Хана Селимовић, Бранко Јеринић, Никола Вујовић, Бојан Жировић, Милутин Милошевић и Славен Дошло, храбро и недвосмислено посвећено су донели тумачење нашег епског наслеђа. Као и *Јами дистрикт* текст ове представе је настајао у току пробног рада са глумцима, није био унапред задат, већ је грађен кроз импровизације.

У складу са основном церемонијалношћу наступа, глумци су елегантно и свечано обучени (костимографија Белинда Радуловић). У првом делу ове троипосатне представе скоро све време седе у низу, док су у другом сегменту, такође статично, груписани у центру, окружени гледаоцима (сценографија Бранко Хојник). Повремено неко устане да отпева или одсвира нешто, бљесне понеки упечатљиви призор, на пример сцена хорског певања „Боже помилуј". Али, у целини је премало сценске живости и довитљивости, естетика игре је бледа, немоћна у одржавању пажње гледалаца. Друго, у значењском погледу, представа је такође врло оскудна. У њеном првом делу, након стихова из *Смрти мајке Југовића* које сугестивно интерпретира Одановићева, нижу се личне приче глумаца о њиховим првим сусретима са нашом епском традицијом. Низ започиње Јеринић, откривајући усмено, генерацијско преношење епске баштине, кроз анегдоте о његовој баки која је напамет знала епску поезију. Настављају га Нинковићева, Дошло, Селимовићева, Вујовић, који такође преносе своје личне доживљаје српске епске поезије. Овај поступак начиње тему индивидуализованог бављења митом и херојством, поставља их у контекст личних сећања. Но, сматрамо да он у представи није отишао довољно далеко. Митологија ратног страдања, жртвовања ради отаџбине, вере и традиције, о којима ова представа



Царство небеско

у највећој мери говори, није постављена у довољно широки значењски контекст. Очекивали смо њихову дубљу проблематизацију, темељније преиспитивање традиције, изазовнији, вишезначнији однос према њој. Коренитијег сагледавања проблема херојства и страдања овде нема, значајнија деструкција мита се није догодила, због чега је представа нажалост не само естетски, већ и идејно танка.

Иако се за протеклу позоришну сезону не може рећи да је била уметнички изазовна, ипак је било представа које су уметнички вредне, а које се нису нашле на овогодишњем фестивалу. На пољу савремене српске драме, овогодишњој селекцији драстично фали представа *Моја ти* Атељеа 212. У области наше драмске класике, уместо веома слабе *Ожалошћене породице* редитеља Милана Нешковића из Јарослава, могли смо да видимо *Сумњиво лице* Народног позоришта или *Корешподенцију* Звездара театра. Када је Стеријино позорје у питању, критеријуми за избор представа су јасни. Овај фестивал треба да прикаже најбоље српске драме и представе које су по њима настале. Сматрамо да инсистирање на посебно индивидуалним концептима, које не прати уметнички квалитет представа, што је ове године био случај, није добро, ни за фестивал, ни за српску драму.

***

63. Стеријино позорје ћемо памтити и по одличном програму „Кругова", посебно по представи *Људи од воска*, према тексту Мате Матишића, у режији Јануша Кице, а у извођењу ХНК из Загреба. *Људи од воска* су монументални драмски триптих, стилски и жанровски сложен, и значењски изванредно слојевит. Појединачни делови овог тросатног дела су повезани темом компликованих односа између родитеља и деце, проблемом нежељене, случајно зачете, али и усвојене деце. Заједнички лик у сва три дела је писац Виктор, алтер-его Мате Матишића, чији су биографски детаљи уткани у приповест о животу про-

тагонисте. У вези са тиме, посебно је занимљиво то што аутор успоставља радикално аутоироничан, театралан, пиранделовски однос према стварности и истини, намерно замагљујући њене границе. То нас је подсетило на представу *Мрзим истину* Оливера Фрљића, приказану на Стеријином позорју неколико година раније.

У првом делу триптиха, насловљеном „Обожавателька", урнебесно духовитом, пратимо долазак Српкиње, примитивно пресрдачне Јевресе из Пирота, код Виктора, успешног писца, у Хрватску. Јевреса, коју изванредно тумачи Ксенија Маринковић, захтева од Виктора да помогне њиховом сину, зачетом у далекој прошлости, без Викторовог знања, када је он био рокендрол звезда, у бенду „Прва љубав", док је Јевреса била једна од његових бројних обожавателъки која га је спопала у београдском хотелу „Унион". У другом делу, „Први муслиман у селу", Виктор је успешан писац који се враћа у своје родно село у Далматинској загори. Ту га судбина једног бившег бранитеља инспирише на писање драме. У том процесу открива самоубиства, мрежу наркоманије и трговине женама. Овај део представе, у другом плану, битно проблематизује спектакуларизацију насиља и личних трагедија у медијима, али и уметности, разматрајући границе њихове етичности. У трећем делу представе, „Испод перике", Виктор (Горан Гргић) и његова жена Ана (Ана Бегић) пристају да преузму старатељство о детету чија мајка Јасна (Алма Прица) умире од рака. У овом делу долази до радикалног растакања сценске илузије, али и живота актера, кроз поступак видео снимања, у функцији успостављања аутентичности. На сцени се на тај изванредно луцидно постављају питања о етици писања, али и о политичности. Отвара се дискусија о односу приватног и политичког. Да ли је експлицитна политичност у позоришту важнија од бављења интимним драмама? Или је приватно подједнако политично? *Људи од воска* су несумњиво били уметнички врхунац 63. Стеријиног позорја.

Рашко В. Јовановић

„ДОН ЂОВАНИ“ ЗА 21. ВЕК

Дон Ђовани
Шаљива драма (dramma giocoso) у 2 чина (7 слика)

Композитор
Волфганг Амадеус Моцарт

Диригент Марко Боеми (Италија)

Редитељ Алберто Триола (Италија)

Опера и театар Мадленианум и Опера Народног позоришта у Београду

Премијере:
22. новембар 2017 – Народно позориште у Београду и 28. новембар 2017 – Велика сцена Мадленианума

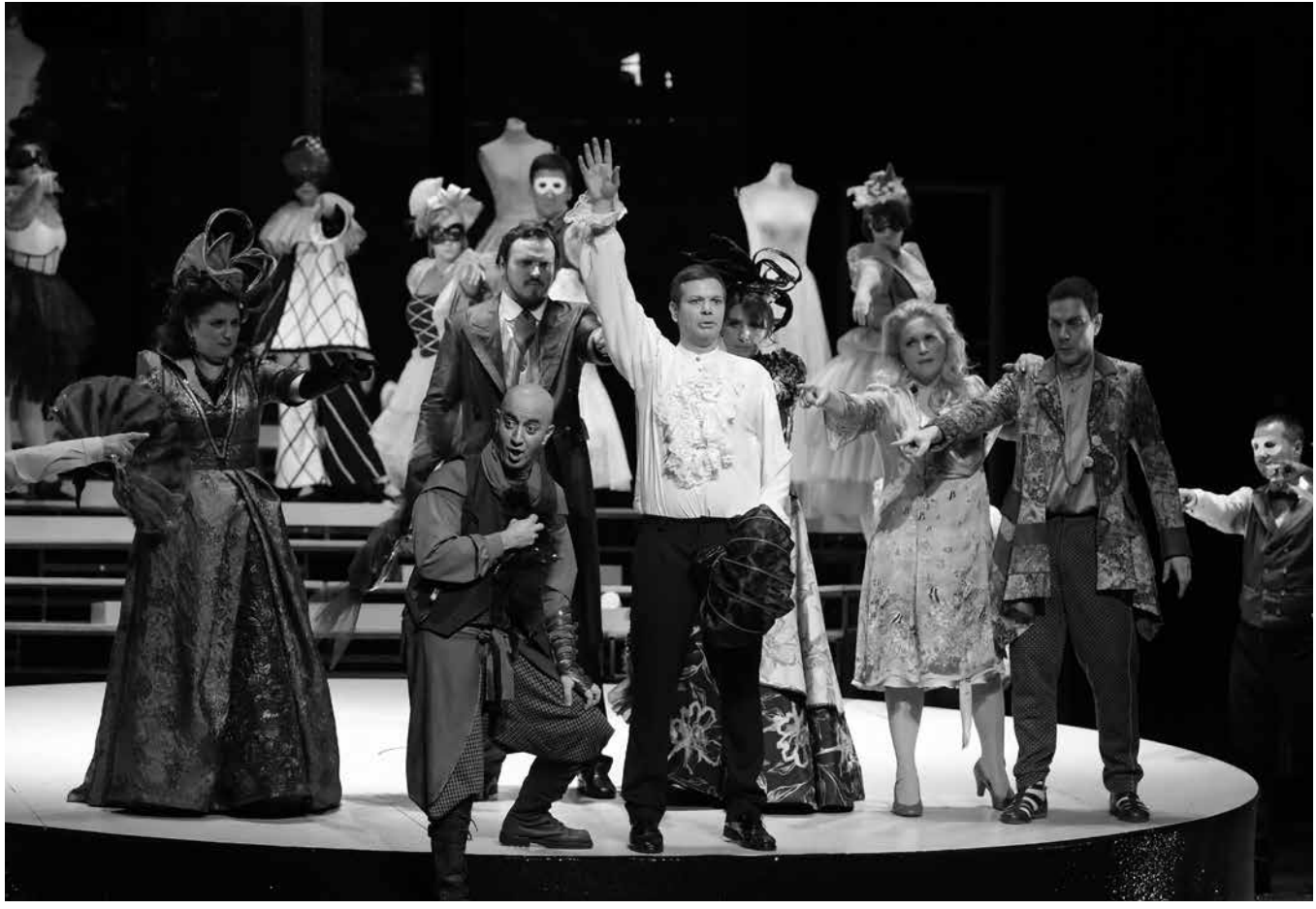
Музичка драма Опера *Дон Ђовани (Don Giovanni)* једно је од најзначајнијих дела у големом Моцартовом опусу намењеном музичкој сцени, који садржи деветнаест опера, од којих се и данас најчешће изводе *Дон Ђовани, Фигарова женидба, Отмица из сараја* и *Чаробна фрула*. Композиторова ознака *dramma giocoso (шаљива драма)* указује нам како је хтео представљачима да скрене пажњу на начин извођења ове опере, који је често, нарочито када је Молијер у питању, био наглашено сатиричан. Међутим, Моцартово дело је у суштини изразита музичка драма, са сјајно профилисаним ликовима и упечатљиво оцртаним интимним осећањима главних актера. Нема сумње да ово Моцартово дело неколико деценија раније наговештава епоху романтизма, нарочито прожимањем током развоја радње овог и „онога“ света у сабласним призорима и откривањем неочекиваних противречних, иначе дубоко људских осећања страха и пркоса главнога јунака, који гине залажући се за једну вишу правду, будући да је осуђен не толико због својих несумњивих грехова, већ због доследног избегавања и одбијања свих постојећих закона и друштвених правила.

Музичка драматургија опере *Дон Ђовани* савршен је пример сценске логике и изражајности којом су представљени ликови и сценска збивања. Композитор је јасно остварио основни трагични и веома потресни нагласак дела у ефектно формираној већини призора опере. Још од увертире, која није ништа друго до мајсторски формиран симфонијски став што на ефектан и згуснут начин наговештава морални сукоб дела и то између натприродне моћи загробног света



којој се енергично супротставља воља одважнога појединца. Већ први призори садрже праве бисере музичке драматургије: Лепорело у ефектној арији, ишчекујући свога господара Дон Ђованија испред степеништа палате у којој овај заводи Дона Ану, пева о непресушном елану свога господара када су у питању љубавне авантуре. Овом приликом велики заводник, који се појавио под маском, није имао среће, јер га Дона Ана одбија, захтевајући од њега да скине маску. Овај то не пристаје, почињући да је напаствује, због чега она позива свога оца, старог Комендатореа, који изазива напасника на двобој, што овај подругљиво прихвата и након неколико потеза мачем пробада старца који одмах умире. Дон Ђовани и Лепорело беже, а Дона Ана се враћа са својим вереником Дон Отавијем и његовим слугама и налази убијенога оца. Дон Отавио је теши, али она од њега енергично захтева да освети њенога оца.

Међутим, Дон Ђовани и Лепорело сусрећу на улици неку жену која проклиње неверника који ју је напустио. На то је Дон Ђовани почне тешити, али прекасно, јер препознаје Дона Елвиру која управо трага за њим. Брзо ће се измаћи, подмећући јој Лепорела који жели да је утеши певајући велику *регистар-арију* у којој описује све љубави свога господара, који свуда где се појави има велики број љубавних авантура, а само у Шпанији – ни мање ни више него хиљаду и три! Пошто је избезумљена Елвира отишла, праћена подругљивим опаскама Лепореловим, испред Дон Ђованијеве палате пролази сељачка свадбена поворка и велики заводник успева да издвоји лепу сељачку невесту Церлину, која му се веома свидела. Тако живо и са великим узбуђењима и сукобима тече радња ове опере, у којој се приказују Дон Ђованијеви односи са три жене: Дона Аном, Дона Елвиром и Церлином. Све оне, заједно са Церлининим вереником Мазе-



том, удружиће се у намери да казне преступника, али он ће им, увек уз Лепорелову помоћ, успевати да умакне. Ипак, на крају платиће животом за све своје грехе. Бежећи пред потером доспеће на гробље где Комендатореова статуа оживљава. Уместо да се пред њом повуче, Дон Ђовани одважно позива сабласт на вечеру. Елвира, која је и даље заљубљена у Дон Ђованија, моли га да од тога позива одустане. Пошто он то одбија, приступа оживљена статуа Комендатореова, која од њега тражи да се покаје. Како Дон Ђованија ништа не може да натера да промени своју природу пред њим ће се отворити пакао у који ће га одвући демони. При том, се Дон Ђовани неће опирати, јер је спреман да прихвати властиту судбину.

Редитељ Алберто Триола, у сарадњи са сценографом Тицианом Сантијем и под сигурним диригентским вођством Марка Боемија, градио је један приказ Моцартове опере са намером да је приближи нашем времену, тако да Дон Ђовани није типичан раскалашни племић либертинских назора, увек у лову на нову жртву своје љубавне незаситости већ више свесни манипулатор, који као неки мајстор-луткар спретно повлачи конце водећи судбине других ликова. Дакле, осим што му то доноси физичко задовољство, омогућује му да искаже и властити интелектуални престиж и велику духовну моћ, што му посебно полази за руком код Церлине, коју је запослио да му буде чистачица, те му пружа прилику да примењује – да употребимо савремени термин – мобинг!

Редитељ Триола, вероватно опет у тежњи да до краја буде у савременом духу, представу завршава призором Дон Ђованијеве смрти, дакле, лишивши оперу завршне апотеозе, која гледаоце уверава да добро увек побеђује, што је свакако штета, јер ускраћује гледаоцима акцент Моцартове основне идеје.

Диригент Марко Боеми успео је да оркестар Опе-

ре Народног позоришта музицира стилом који изискује Моцартова музичка драма *Дон Ђовани*. Постигао је леп резултат диригујући за пултом ансамбла који ретко има прилику да свира Моцарта.

Сценографски оквир чине огледала што треба да послужи бољем сагледању ликова, односно да пруже сазнање шта се крије иза њиховог наступа и понашања. Међутим, Дон Ђовани се једино никада не огледа, не суочавајући се са самим собом, јер сматра да на све што чини има право, баш као и на неизбежну пропаст. У духу таквих извођачких назора може се рећи да је понајвише био баритон Владимир Андрић, тумач насловне улоге. Био је то савремени Дон Жуан, који као да је на позорницу дошао са калемегданског шеталишта. Вокално сигуран, пленио је лежерним ставом, који је увек одавао сигурност истрајне особе, која зна шта хоће као и да све што пожели може и да оствари. Александар Маневски као Комендаторе био је достојанствен у ставу и понашању у првом призору у којем се појављује и када гине, док је као статуа на гробљу био у довољној мери тајанствено суздржан. Коректно отпевавши своју велику арију, Снежана Савичић Секулић као Дона Ана нијансовала је глумачки израз у распону од донекле заинтересоване и радознале личности, која жели да види ко је маскирана особа што јој се удвара, до уврећене кћери која тражи освету будући да јој је та особа убила оца. Марко Живковић као Дон Отавио, вереник Дона Ане деликатан у глумачком изразу, деловао је покаткад отуђено. Иванка Раковић Крстоношић, као Дона Елвира, дама из Бургоса, која прогони Дон Ђованија, можда је понекад била престрога у ставу и изразу, док је Софија Пижурица младалачки спонтано оживела лик Церлине. Драгољуб Бајић сигурно и са осећањем стила наступио је као Лепорело. Гаврило Рабреновић као Мазето и глумачки и певачки потпуно је одговорио улози.

Костимографска решења Катарине Грчић Николић стилски у знаку аутентичности, с тим што су костими главног јунака и његовог слуге, у духу представе, кореспондирали са савременошћу. Извођење Моцартове опере *Дон Ђовани* несумњиво је обогаћење и освежење београдског оперског репертоар

Дон Ђовани Волфганга Амадеуса Моцарта први пут је приказан на сцени Опере Народног позоришта у Београду 17. јануара 1938, у режији госта из Загреба Тита Строција и под музичким вођством Предрага Милошевића, Баритон Рудолф Ертл наступио је као Дон Жуан. Друга поставка ове опере уследила је под насловом *Дон Хуан* 4. новембра 1939. Режирао је и дириговао Мирко Полич, у насловној улози наступио је Никола Цвејић, као гост. Трећа поставка приказана је 8. новембра 1982, у режији Младена Сабљића. Дириговао је Антон Колар.

Зоран Т. Јовановић

Затурене позоришне архивалије (III)

ДВА ПОКУШАЈА ФОРМИРАЊА ПУТУЈУЋИХ ПОЗОРИШТА БРАНИСЛАВА Ђ. НУШИЋА

Ваља разликовати два вида Нушићевог ангажмана: друштвени и уметнички. Иза маске комедиографа, хумористе, фељтонисте, најчешће се није уочавао Нушићев национални ангажман на културном, а посебно на позоришном плану. Бивао је мање познат у јавности.

Нушићев први корак, по доласку на чело Народног позоришта у Београду 1900. године, било је покретање иницијатива за међусобно зближавање и повезивање јужнословенских и словенских позоришта.

После одласка са чела Народног позоришта, Нушић се прихвата функције управника Српског народног позоришта у Новом Саду (1904-1905), покушавајући да осавремени рад најстаријег српског професионалног театра. Наредних година покреће иницијативу за оснивање Народног позоришта на Цетињу и у ту сврху сачињава елаборат за књаза Николу.

Са учитељем Михаилом Сретеновићем Нушић у јесен 1905. у Београду оснива Мало позориште, позориште за децу. Нушић стаје уз идеју једног од најистакнутијих српских оперских певача Жарка Савића (1861-1934) за оснивање „Опере на Булевару", која делује од 1909. до 1911.

Само годину дана по ослобођењу Скопља, Нушић је иницијатор и управник Народног позоришта у Скопљу, на чијем челу остаје све до 1919, уз прекид током Великог рата. Нушићева је изузетна заслуга што је, уз свесрдну помоћ Народног

позоришта у Београду и управника Милана Грола, новој културној установи, у тек ослобођеном крају без икакве културне традиције, дао висок уметнички и друштвени значај, којој ће, касније, као начелник Уметничког одељења Министарства просвете (1919-1923), обезбеђивати неопходну помоћ и давати несебичну подршку.

Комедиограф ће се сасвим неочекивано 1924. прихватити дужности управника Народног позоришта у Сарајеву, свог последњег позоришног задатка, после чега се, коначно, посвећује књижевном раду. То неће значити да ће се његова реч чути само са позорнице, већ ће се Нушићева активност подразумевати у многим културним акцијама и прегнућима све до његове смрти.

***

У овом раду биће речи о два Нушићева покушаја формирања путујућих позоришта у Србији, из 1901. и 1903. године, готово непозната у широј културној јавности. Оригиналне идеје Нушићевог ангажмана остаће у сенци његових претходно изнетих знатнијих и значајнијих стваралачких подухвата. Кренимо редом.

Као управник Народног позоришта у Београду Нушић почетком октобра 1901. године подноси тадашњем Министру просвете Љуби Ковачевићу предлог и план о оснивању путујуће позоришне трупе под окриљем Народног позоришта. Нушић ће тако бити претходница сличном предлогу Драгомира Јанковића 1905. о формирању путујућег позоришта (донетом у Театрону бр. 180-181).

Озбиљност и темељност предлога огледа се у исцрпном елаборату о том питању, износећи све битне аспекте таквог чина. Нушић, најпре, слика стање позоришног живота у Србији тог времена, по којој крстаре бројне путујуће дружине које се „час збирају, а час растурају; раде без система и без правила; представљају репертоар који збирају са сокака, често познате комаде профанишу прекрајајући их за своје позорнице и за свој број особља, а српске историјске догађаје у најчешће случајева износе пред српску публику у таквом облику како то не би ни највећи непријатељи српски чинили".

Сматра да укидањем путујућих дружина не би било сврсисходно ако се публици не да нешто боље. Зато, на основу искуства са дужих гостовања у Шапцу и Смедереву, предлаже: „Управа Краљ. Срп. народног позоришта, водећи рачуна и о томе још да Народно позориште није установа која припада искључиво Београду, налази да би било пробитачно када би сама установила путничко одељење Краљ. Позоришта на оној основи на којој почива Српско народно позориште у Новом Саду... Нарочите пак користи које би тако позориште донело ове су: а) укинуло би у Србији глумачки пролетаријат, који с дана на дан, и по бројности својој и по покварености, постаје све опаснији елеменат по друштво; б) подигло би у народу углед позоришта и позоришне уметности; в) отворило би сталну школу за подмладак, из које би Краљевско позориште у Београду одабирало себи најбоље снаге".

Нушић потом образлаже како би требало организовати такво позориште и како га одржавати. Сматра најбољим да постојеће Друштво Синђелић у Нишу се трансформише у „путничко одељење Народног позоришта" с тим што би „чланови друштва били распуштени; извршио би се нов ангажман из пробраних чланова, као што би извесни чланови овд. Позоришта упућени у то друштво. Друштво би било под директном управом једног од старијих глумаца. Чланови би друштва били чланови Срп. Краљ. Народног позоришта; они би се служили и гардеробом и репертоаром Краљевскога позоришта. Чист приход, по одбитку њених плата, припадао би каси Срп. Краљ. Народног позоришта. У свакој вароши би био образован нарочити позоришни одбор из грађана, који би се бринуо о овом одељењу".

У даљем образложењу Нушић је преузео већ постојећу добру организациону шему Српског народног позоришта, проверавану кроз вишедеценијску праксу. Нушић даје прецизан списак потребне структуре ансамбла, који би чинили: старији глумац као управник, редитељ, глумац љубавник, глумац комичар, глумац певач, два млађа глумца, два почетника, обоје, глумица драматкиња, глумица певачица, млађа љубавница, две млађе глумице, две почетнице, капелник, суфлер и сталан момак", дакле, укупно де-



ветнаест чланова са месечним трошком од 2280 динара. Уз поменуту организацију месних позоришних одбора и свесрдну помоћ власти, Нушић сматра да би се предочена сума могла зарадити, а позоришно одељење могло отпочети рад од првог јануара 1902. године. Као предуслов за успешан рад овог позоришта Нушић моли министра да учини и следећи напор: „Потребно је издејствовати решење госп. Министра унутрашњих дела, којим се решењем забрањује представљање свима путничким друштвима по Србији, сем оним друштвима која власти поднесу уверење од Краљевског позоришта да могу представљати; издејствовати распис госп. Министра унутрашњих дела потчињеним му властима да потпомогну организацију позоришних одбора у свим окружним местима; овакав исти распис послати и директорима гимназија како би и они као најпозванији учествовали у организацији ових одбора".[1] Нушић је добро познавао менталитет свог народа и отуда је тако потанко планирао неопходне мере да би се остварио овај значајан културни подухват.

Нажалост, до остварење овог предлога, није дошло из више разлога, од којих они материјалне и организационе природе нису били пресудни, већ „персонални", јер је Нушић већ 14. јануара 1902. године смењен са функције управника.

***

Две године касније, Нушић се обратио тадашњем министру спољних послова Андри Николићу с новим предлогом за формирање путујућег позоришта посебне намене, с идејом националног ослобођења и културног уздизања „поробљене браће", како се тада говорило. Ево те молбе у целости, јер веома сликовито излаже Нушићеве намере:

„Господину Министру Иностраних Дела

Решен сам да потпуно напустим чиновничку

[1] Др Гаврило Ковијанић: *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду*, Архив Србије, Београд,1971, 618-620.

каријеру и да Српству и српској ствари послужим оним делом својих способности које су у мени јаче од чиновничких. Тога ради учинио сам све претходне кораке да стекнем концесије за једно позориште, које ћу под својим именом и лично ја водити кроз Босну, Ерцеговину, Далмацију, Хрватску и Славонију. Тако позориште, озбиљно организовано из добрих снага, из чисто литерарног репертоара, а под именом које ја као књижевник у Српству уживам, постићи ће свакојако много више но маса књига и новина, које ми данас подржавамо, а у истом циљу.

Одважујући се на овако крупан корак, ја чиним са своје стране две велике жртве: напуштам једну читаву прошлост – четрнаестогодишњу државну службу, и растурам своју кућу; па стога мислим да не би било ни право ни Богу драго, да ја, у случају материјалног неуспеха, доведем у питање и саму егзистенцију своје породице. Зато, без и моралне и материјалне потпоре српске државе, ја овоме послу не смем приступити, те се стога овом молбом и обраћам Господину Министру, уверен да ће и сам, убеђен у важност овог предузећа, учинити са своје стране све да ова идеја постане дело.

Да бих могао дефинитивно приступити извршењу ове ствари, потребно је да Министарство Иностраних Дела учини ово:

1. да мене одмах разреши од дужности при Министарству Иностраних Дела и упути на своју редовну дужност у Министарство Грађевина с тим да ми у исто време изради двомесечно одсуство. Први део овога захтева потребан ми је да бих што пре пресекао везе са Министарством Иностраних Дела, које би ми у овом послу могло сметати; а одсуство ми је потребно да бих учинио све припреме те да од Нове Године отпочнем рад;

2. да ми се изда помоћ од 300 динара у злату да бих могао што пре отпутовати и прибавити потребне концесије које су ми већ обећане;

3. да Господин Министар Иностраних Дела донесе решење којим ће се моме позоришту одредити за 1904. годину помоћ од 12.000 динара и иста унети у поверљиви буџет. Мада ова сума изгледа доста велика, ипак се надам да ће је Господин Министар одобрити већ и зато што, као што се из горњег види, ја тражим помоћ само за 1904. годину а не и за даље; јер, ако таква једна установа за годину дана не стече услова за живот, онда је и убудуће неће моћи одржавати. Осим тога, ова прва година живота, то је година стварања, година организовања ове установе и година стварања терена за њен живот, дакле, година у којој се не сме стегнути рука, ако се мисли што постићи.

Најзад, кад један патриотски лист у Београду, који ни ближе не може користити општој ствари колико ова установа, може имати потпору од 7.200 динара годишње помоћи; или, кад само једна личност, такође без користи, управо без икакве користи, може вући 6.000 динара годишње, онда налазим да једна овако велико и важно предузеће за наше ствари, предузеће у коме сем одржавања егзистенције своје и своје породице, морам збринути 25 особа, што, са осталим издацима, по моме предрачуну износи 36.000 годишње расхода, заслужује бар у првој години свога живота једну овако скромну помоћ.

25. октобра 1903. године у Београду

Господину Министру понизни Бранислав Ђ. Нушић, књижевник“[2].

Нушићев предлог, овако детаљно изложен, министар Андра Николић (1853-1918), књижевник и некадашњи позоришни критичар, усвојио је у целости и дао налоге за исплату 300 динара у злату, „рачунајући на потребе које ће г. Бран. Ђ. Нушић имати на своме путу за припремање терена с ону страну Саве и Дунава за културно-просветни рад“. Нушић је на свој захтев убрзо и пензионисан, али суму од 12.000 динара није добио, тако да од новог позоришта није могло бити ни речи.

Међутим, Нушић се није тако лако предавао у својој намери да оствари путујуће позориште за западне крајеве Српства. Нашао је решење у томе да се прихвати управе Српског народног позоришта у

[2] Драгољуб Влатковић: *Нушић и Српско народно позориште (1890-1980)*, СНП, Нови Сад, 1982, 31-33.

Новом Саду и од „народног мезимчета“ створи такву трупу, односно прошири територију делатности новосадског позоришта на нове крајеве. Нушић је већ децембра 1903, на главној скупштини Друштва за Српско народно позориште изабран за управника. У намери да осавремени и унапреди рад позоришта, пише Меморандум за реорганизацију СНП-а. Нушићеве идеје нису наишле на очекивану подршку, тако да није успело гостовање у Сарајеву, до кога му је било посебно стало. Није добио финансијску подршку српске владе, а ни сагласност Друштва за СНП-а за одлазак у Босну, те је кренуо у приватном ангажману, смањеном трупом, а испоставило је да није био ни добро изабран репертоар. Нушић се ускоро, по повратку из Сарајева, повлачи са функције управника, уз финансијску аферу, из које се успешно оправдао.

***

Оба Нушићева покушаја стварања путујућих позоришта нису се остварила, али су видно показала његову предану намеру у циљу побољшања позоришног живота у Србији, с једне стране и националног буђења и културног просвећивања српског живља у Аустроугарском царству, с друге стране. У оба покушаја није наишао на пуно и право разумевање актуелних власти у Србији.

Али је зато показао дубоко поимање специфичности позоришне делатности, исказујући познавање деликатних појединости у стварању позоришног организма, који омогућавају његово успешно деловање, као мало ко у српском друштвеном животу свога времена.

Нушић се исказао и као неуморни организатор, покретач нових позоришних иницијатива, прегалац који се свим бићем предавао позоришној уметности. Комедиограф је имао и другу страну медаље, предани лик успешног ангажованог позоришног трудбеника. Позориште је било његов једини дом, у коме се могао осећати слободним и креативним стваралоцем.

Милена Кулић

РАДЕ ДРАИНАЦ КАО ПОЗОРИШНИ КРИТИЧАР

Млади и већ афирмисани песник и новинар Радојко Јовановић, познатији као Раде Драинац (1899–1943), служио је војни рок од пролећа 1924. године у Скопљу. Овом чињеницом Зоран Т. Јовановић почиње свој есеј „Скопске глумачке силуете Рада Драинца" који је објављен у књизи *Народно позориште Краљ Александар I – Скопље*.[1] Посебно интересантна чињеница, која на неки начин оправдава овакав увод, јесте да су у том периоду, од средине двадесетих година, у Скопљу објављивани позоришни часописи, који су, без изузетка, били кратког века, без међусобног континуитета и скромни у намерама и дометима.[2] Таква позоришна гласила пратила су и подржавала активност Народног позоришта у Скопљу, у племенитом и тешком напору да публику обавесте о драмској уметности и позоришту и привуку је у театар. Ови часописи, у којима је своје текстове објављивао и Раде Драинац, у тематском и садржајном смислу кореспондирају са великим бројем часописа истих или сличних наслова који су пратили рад у нашим другим центрима, пре свега, у Београду и Новом Саду, у периоду између два рата. „Неједнаких квалитета и са мањим разликама у уредничкој оријентацији",[3] позоришни часописи су увек представљали важан део живота позоришта и културне средине у којој су настајали и нестајали.

[1] Зоран Т. Јовановић, *Народно позориште Краљ Александар I – Скопље,* Матица српска, Нови Сад 2005.

[2] У оснивању и развоју Народног позоришта у Скопљу од 1913. до 1941. учествовали су југословенски позоришни стваоци, на чијем је челу, као најзаслужнији покретач био Бранислав Нушић. Раде Драинац је у Народном позоришту у Скопљу деловао у трећем и четвртом периоду рада (1922–1935) када је позориште било под управом Радивоја Караџића. Трећи период рада је протицао у борби да се обезбеде прикладни услови рада, изгради нова зграда и уметничка физиономија Позоришта. Репертоар су красиле инсценације са солиднијом декоративно-костимском опремом и сценском дисциплином која је јачала глумачки ансамбл. Појављују се дела светских класика и нова дела домаћих југословенских драматичара. Играно је прво дело на македонском дијалекту *Старо Скопље*, приликом свечаног отварања нове позоришне зграде. О контексту историјских прилика у македонском театру темељно и садржајно пише Благоја Иванов у књизи *Савремена драма и позориште у Македонији,* Стеријино позорје, Нови Сад 1982.

[3] Марта Фрајнд, *Огледи о српској позоришној периодици,* Матица српска, Нови Сад 2015, 15.

У таквом театролошком окружењу своје позоришне критике пише и објављује и Раде Драинац, те ће основна нит овог текста пратити критичарски позоришни рад познатог песника у Скопљу у којем је често и радо боравио. Судбина његових текстова о позоришту веома је занимљива јер су они махом били незаобилазан материјал, основна и често једина грађа у којој су се могли наћи подаци о његовом позоришном раду и истанчаном позоришном укусу, а да се притом истраживачи периодике нису заинтересовали за њихово истраживање, судбину, намере, квалитете и домете.[4] Литература о позоришном критичару Драинцу веома је оскудна. Спомиње се само у оквирима општих изучавања позоришне периодике тог времена, али недостаје детаљан преглед, опис, а нарочито темељнија анализа. То је неправда зато што би, због специфичне судбине историје грађе о позоришту, историја нашег театра била далеко сиромашнија и непотпунија да није позоришне периодике и у њој, између осталог, текстова Рада Драинца.

У том смислу, драгоцен је истраживачки и сакупљачки рад Гојка Тешића који је објавио 44 текста Рада Драинца о позоришној уметности у књизи *Силазак са Олимпа (манифести, есеји, чланци и критике*)[5]. Тешић у коментарима и напоменама истиче да је позоришну уметност Драинац „критички вредновао, по свему судећи, у склопу својих новинарских задатака", али да у овим текстовима „до изражаја долази ауторова *несрећеност и критичка недоследност*". Упркос томе, позоришно-драмски импулс био је и остао важан елемент Драинчевог интелектуалног ангажмана у контексту српске међуратне књижевности и уметности.

Позоришној критици Драинац је приступао са јасном свешћу да је реч о посебној врсти *казалишне књижевности* (како је тумачио Марко Фотез) и да као таква мора да буде у ускоj вези са позоришним животом.[6] „Често је долазио у позоришни бифе у Скопљу и дружио се с глумцима. На представама је имао место у редитељској ложи", сведочи глумац Георгијевски.[7] Резултат таквих честих Драинчевих сусрета са члановима ансамбла македонског Народног позоришта је „серија дописа" које, између осталог, објављује у београдском илустрованом позоришном часопису *Comoedia*.[8] У тим текстовима Драинац показује добро познавање тадашњег европског контекста настајања и развијања позоришне уметности, и способност да детаљно и са пажњом продре у појединости одређеног театра.[9]

Један од првих Драинчевих прилога из Скопља јесте текст који је посвећен обележавању четрдесетогодишње глумачке каријере „једне симпатичне поја-

[4] И онда када су независни и онда када живе у оквиру неког позоришта, позоришна гласила у којима су овакви мислиоци своје текстове објављивали, врло су блиско повезани са животом театра у датом тренутку, па се увек када се говори о њиховој садржини или намерама мора говорити и о театарском животу тог времена. Отуда у текстовима има нешто више података и о позоришном животу тог времена. Сви ти часописи, нарочито они старији у врло рђавом су стању, тешко доступни, непотпуни, оштећени, рађени на папиру који из дана у дан пропада. И зато је можда најважније да се пре израде једне историјске анализе позоришне периодике обави дигитализација тих крхких остатака наше културне прошлости. Види: Марта Фрајнд, наведено дело, 23.

[5] *Силазак с Олимпа: манифести, есеји, чланци и критике / Раде Драинац*, приредио Гојко Тешић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1999.

[6] Фотез је, даље, писао да позоришни критичар „мора да буде познавалац свих тајни тога живота, свих оних закулисних и обичним гледаоцима неприступачних радова и догађаја, ако хоће да казалишни свет прима његове критике и да се по њима равна". Критика, по томе судећи, треба да чврсто повеже гледалиште и позорницу, а да би то постигла треба да је води *стручњак и ауторитет*. Види: Марко Фотез, *Theatralia: чланци и путописи*, Загреб 1944, 40.

[7] Зоран Т. Јовановић, наведено дело, 181.

[8] *Comoedia* је једини позоришни часопис тог времена који се по ширини захвата у живот театра (драме и позоришта) може дефинисати као књижевно-позоришни, односно мешовити тип часописа, као независно програмско позоришно гласило. Овај часопис (1923–1927) уређивали су Миодраг Михајловић Световски, Никола Б. Јовановић, Никола Трајковић и други. Видети: Марта Фрајнд, наведено дело, 139.

[9] У том смислу, посебно је интересантан и важан текст који је настао поводом премијерног извођења Чеховљевог *Галеба* у режији г. Ракитина. У том тексту, Драинац не само да показује да је упознат са позоришним радом Станиславског и Немировић Данченка, већ је *Галеба* заиста схватио на начин једног Станиславског. Уочава и разлаже Чеховљевог симболичног *Галеба*, где је цела радња на рачун огромне израде детаља, прихватајући сву музику Чеховљевих емоција, његове тихе меланхоличне лирике, оно што је познато као „помрчина руског живота".

ве у нашој позоришној уметности" Луизе Станојевић.[10] Подсећа да је рођена у дому музичара, да је почела као глумица веома рано, уласком у Народно позориште у Београду 1885. године, а да је, потом, мењала градове (Ниш, Осијек, Сарајево) и бројне позоришне дружине (*Синђелић* и *Трифковић,* рецимо) „играјући хонорарно за тадашње минималне хонораре", да би од 1920. заједно са супругом Пером Јовановићем, дошла у Скопље. Своју четрдесетогодишњицу прославила је у улози Доке у *Зони Замфировој*, где је она најомиљенија. Заиста, њена свежина и држање на сцени изненађују. Но на то, госпођа Луиза има само једну реч:„Море, поцврста сам и оди девојку".[11] Ту њен смех, готово болан, покрива ту комичну фразу. Све што се могло у „овом сетном граду мошеја, расцветаних бресака и ноћних, расплаканих оријенталних фонтана, учинило се да њена прослава буде свечанија, и на тај начин, кроз један час венаца и поздрава, макар и ефемерно, одала почаст толико трагичном и необузданом труду ове жене" – закључује Драинац. Он имплицитно, али веома јасно, истиче општеприсутни став: има један дан у животу наших глумаца када се забораве све горчине, све муке, све критике, а заблистају утолико јаче сва славља, све победе и радости. То је дан јубилеја. И један једини живот тешко је живети. А глумци преживљавају стотине живота, стотине судбина, поред оне своје рођене, која обично, није међу најлакшима. И кап меда у том пехару жучи, кап која напада онда када је пехар обично препун, то је управо онај светли дан јубилеја, када позоришна публика свом љубимцу срдачно каже – хвала! У годинама када Драинац полетно пише: „Доста са мртвим линијама на папиру. (..) Дајте нам мало грозе – мало свемира – ужаса – мало више крви, да се види бар један конац голе душе"[12], његове позоришне критике писане су без полета, без изражене и потребне критичности. Недостаје онај кап меда у пехару жучи. Зашто је то тако, када је у поезији и есејима другачији поетички и методолошки принцип стварања и писања? Питање је можда непотребно, као и многа питања која критичари воле да постављају комадима и текстовима која својим (не)савршенством изазивају њихов бес. И сам Драинац је тако замерао једном Шекспиру што су му „на позорници сви маркантни људи, са извесном културом и предубеђењима, на дну душевности",[13] пишући можда критику самом себи, а да није у потпуности свестан тога. Савршене речи на мртвој хартији. А за живот, нарочито на позорници, потребан је дубљи занос, макар се прешло преко одређених формалности. А Скопљанско позориште, у међувремену, „иде напред, иде напред енергично и освајачки".

У следећем допису о позоришту у Скопљу, Драинац пише о младом глумцу комичару Душану Цветковићу. „Комика је нарочити жанр позоришне уметности. Све што је подложно нечему што има *обрнути смисао*, а ипак својом симболиком делује до најузвишеније тачке разумевања, врло је бизарно и занимљиво".[14] Бергсон није био на погрешном путу, тврди Драинац, „схватајући *обрнути смисао* као један плус више ка правом изгледу, није се преварио када је у Аристофану нашао правога генија. Отуда, сва оригиналност комике, оличена је кроз креацију посебне врсте". Тај *обрнути жанр* пријемчив је једном „глумцу од расе" – Душану Цветковићу, сталном члану ансамбла Скопског народног позоришта.[15] Његово играње је у духу натуралистичке школе. „Чекам", каже Зола у свом есеју *Натурализам у позоришту*, „да се подигну људи од крви и меса, узетих из стварности, анализираних научно и без лажи. Очекујем да будемо ослобођени

[10] Сви Драинчеви текстови који су цитирани у овом раду налазе се у књизи *Силазак са Олимпа*, коју је приредио Гојко Тешић.

[11] Гојко Тешић, наведено дело, 438.

[12] Раде Драинац, „Манифест хипнизму", у: *Силазак са Олимпа: манифести, есеји, чланци и критике*, приредио Гојко Тешић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1999, 14.

[13] Гојко Тешић, наведено дело, 469.

[14] Есеј о овом комичном глумцу само је један репрезентативан пример Драинчевог тумачења и представљања једне комедије. Писао је још о *Линевилској кројачици* Алфреда Савоа, *Скамполу* Никомедија, писао је о еротичним фарсама П. Петровића и многим другим комедијама.

[15] Поред драме, Цветковић пева у оперети и ненадмашан је у буфу. Његове најкарактеристичније улоге биле су: будала у *Богојављенској ноћи*, Менелај у *Лепој Јелени* Офенбаха, а потом и Фирст у *Вишњевом саду*, Фролову Казни, Калеб у *Цврчку на огњишту* Дикенса.

фиктивних личности, оних симбола сачињених од врлине и порока који немају никаквих вредности као људски документи".[16] Једном речју, Зола тражи да се основни постулати натурализма и праксе која је завладала у роману примене и на драму јер наш будући театар, подвлачи Зола „биће натуралистички или га неће бити". Можда су то промене које жели и Раде Драинац у Народном позоришту, можда је то мисија која се ипак не проналази у *недоследностима* о којима говори Гојко Тешић, или у овом *неполетном* критичарском запису. Ако буде тако, пак, слути Драинац, „једна г-ђа Дорјан неће играти Коштану, па чак и симпатична талентована г-ђа Лескова Вајлдову Салому. Те контрасте и Шоове комичне парадоксе, позоришна управа мора избећи", ако жели да се прецизно рашчлане сви карактери, сви односи и сви животни ликови у позоришту. Нисмо сигурни да се ово може сврстати у „позориште сушгине", али је то, без икакве сумње, суштина позоришта.[17]

Крајем јуна исте године Драинац даје шири осврт на рад Скопског позоришта, налазећи да у самом граду као нигде има „искреног одушевљења за позориштем и дубоке симпатије", а то сматра важном чињеницом јер се на тај начин „директно преноси велика, етичка мисао уметности". У том светлу разматрајући место Скопског позоришта налази да оно „врши са много умесног сналажења културну мисију у граду", да је његова „публика формирана и освојена", тако да „данас, као на сцени ма ког већег театра, у скопском позоришту, човек може да гледа исто тако добро Ибзена и Шекспира, преко фриволне француске комедије до модерног Јеврејинова, који је (врло је бизарно) скопску публику освојио до френезије и заноса". Велика је то ствар, тврди Драинац, када човек са „оном задњом мишљу помисли на Македонију, качаке и становнике тога краја". Драинац је био свестан да нигде нема више искреног одушевљења за позориштем и дубоке симпатије као у том граду.

Пројицирајући будућност позоришта у новој згради, која му се чинила да је пред самим завршетком (мада ће дотле протећи још две сезоне), Драинац сматра да ће се „управник побринути за боље позоришне сликаре и за темељније режисере јер готово је комично пренети све на г. Верешчагина, који не може да се снађе у свим комадима изван његове школе", а сам репертоар „биће оригиналнији и напреднији". Песник се у чланку *Скопско позориште*, даље, залаже да позориште „треба да поведе више рачуна о домаћој уметности" – „Жалосно је, поред неизбежних буфонерија и комада ‚за касу', ако се не би играо који домаћи писац. Надам се да ће идућа сезона у том погледу бити правичнија. Свакако на репертоар мора доћи Вукадиновић, Кулунџић, а евентуално и Крлежа", јер „скопско позориште има, иначе, све услове да постане кућа чисте уметничке креације". Ма колико било заузимање од позоришне управе, ипак, Драинац тврди да наша позоришна уметност није заступљена у оноликој мери колико би требало. Тврдећи да позорница народног театра бар два пута недељно може да стави на располагање локалне позоришне креације, Драинац показује развијену свест о одржању позоришта – *главно је стварати позоришну уметност.* Истиче да се комотно могу давати Црњански, Кулунџић, „евентуално *једна драмска гатка* Ранка Младеновића" (што је посебно интересантно јер гатке Ранка Младеновића, по истраживању Иване Игњатов Поповић, нису ниједном изведене до сада[18]). Скопском позоришту није задатак само да пази на интерпретацију

[16] Емил Зола, *Натурализам у позоришту,* у: Радослав Лазић, *Филозофија позоришта,* 2004.

[17] О натурализму, за којим, на својеврстан начин Драинац жуди у позоришту, Јован Христић пише интересантно и често. У есеју „Двадесети Битеф" у књизи *Позоришни реферати II,* пишући о Стриндберговој *Госпођици Јулији* (натуралистичкој трагедији), подсећа на две позоришне представе које су представиле прави натурализам олфакторним сензацијама. „Шездесетих година, у *Пинтеровом Љубавнику* Георгија Пара у Загребачком драмском казалишту, на правом електричном штедњаку пржила су се јаја, и гледалиште је било преплављено мирисом врелог уља. Тих истих година, на једном од првих Битефа, у *Снаси Лоренса* Питера Гила, мирис колача који је мајка извадила из пећи натерао нам је воду на уста." Овај Христићев есеј, иако је настао четрдесетак година након Драинчевих записа, и на потпуно другом простору, на непобитан начин изражава тенденционалну тежњу ка натуралистичким елементима у комбинацији са новијим авангардним (битефовским) мотивима. Јован Христић, „Двадесети Битеф", у: *Позоришни реферати II*, Нолит, Београд 1996, 14.

[18] Ивана Игњатов Поповић, *Интуитивни свет Ранка Младеновића,* Матица српска, Нови Сад, 2011.

страних ствари, „његов главни задатак је да ствара". Публика је ту, а и снага има које, на жалост, нису добро искоришћене.[19]

Драинац на врло суптилан начин показује оно што је било очигледно у том тренутку. Позоришни центри наших простора били су Нови Сад и Београд. Доказ за то јесте и одлазак дугогодишњег режисера скопског позоришта А. Верашчагина у Нови Сад. Са њим ишчезава она режија која је одржавала скопско позориште и задржавала Драинца у њему, то је био редитељ који има јаку инвентивност и доста израђену стилизацију. За жаљење је што је овај редитељ отишао из Скопља јер је „он бар у извесним комадима могао да пронађе оне нијансе, које нешто истакнуте, чине хармоничну целину уметничког креирања". У том тренутку, позориште у Скопљу остаје са само два режисера – Срдановић и Петровић, који ће у неким од наредних сезона, окушати срећу на даскама београдског театра. Свакако, са успехом. Таквим ситуацијама у које је долазила управа скопског позоришта оправдава Дринчев исказ – „није безразложна криза наших позоришта". Живот позоришне уметности је постао неизвестан, а Драинац је тога, ипак, био у потпуности свестан.

Текстом *Шетња кроз архиву Народног позоришта у Београду* који, јасно је, не припада опусу текстова посвећених скопском позоришту, Раде Драинац показује да је развој Народног позоришта у Београду врло занимљив, и тиме повезује рад позоришта у Београду и Скопљу. Док се од некадашњег „дрвеног позоришта дошло до данашње зграде, било је потребно неколико темељнијих репарација", почев од крова до сцене. О томе, свакако, „највернije говоре они пожутели рукописи у архиви Народног позоришта, који почивају по етажерима као стари папируси". Занимљив је осврт Рада Драинца на почетак рада овог позоришта. Оснивање овог позоришта, свестан је Драинац, резултат је дуге и тешке борбе истакнутих интелектуалаца да „једна историјски млада државна заједница, у грозничавом трагању за формама управљања, добије културну институцију која би убрзала културни развој ширих слојева народа".[20] Прва солиднија представа коју су Београђани видели, као што је познато, била је *Смрт Стефана Дечанског* у позоришту на Ђумруку.[21] Драинац показује изврстан истраживачки рад – пронашао је у архиви Народног позоришта 1125 дела, од којих је већи део реликвија, покривених прашином заборава, већи део историјско-романтичне драме од разних писама, реминисценција на мотиве из народних песама и на историјске стране комаде. Овим есејом Драинац показује свест о томе да једна позоришна институција не може да живи одвојено, независно и самостално; па је стога и одлука да овај рад буде посвећен критичарском раду Рада Драинца у позоришту у Скопљу одвећ уска, и тешка за реализацију, и постоји велики ризик да се начини неки превид у анализи и тумачењу.

Креативни људи и уметници готово увек су, из својих разлога, потцењивали позоришну критику. Упркос томе, о критици су увек била подељена мишљења. За Емила Золу она је представљала „позитивистичку анкету" која „изводи на оптуженичку клупу"; за Моклера, међутим, критика је представљала *уметничку полицију*. Касније, за Милана Грола критика је „разговор међу чиновима", „мишљење

[19] У том контексту помиње „малу Замфировићеву којој треба пружити могућност култивисања", Живку Срдановић као „јак ослонац", као „културну и талентовану глумицу" јер „све улоге које игра, игра са ретким заносом", а пажњу заслужује и Јосиф Срдановић „који са много знања о позоришту игра и режира", као и млади глумац Бранко Јовановић, „који је већ ушао заслужно дубоко у позоришни репертоар".

[20] Олга Милановић, „Народно позориште у Београду од 1868. до 1893.", *Неимари српског позоришта,* Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1997, 10.

[21] Петар Марјановић поред Стерије с уважавањем истиче „несумњиво даровитог писца" Стефана Стефановића, али за Стеријино име везује почетак оригиналне српске драме, а његова дела именује као „носиоце националног репертоара" (Види: Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта од XIII до XXI века,* Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005, 197). У том смислу, језгровита је и посве истинита оцена Младена Лесковца да је Стерија „за наше позориште учинио оно о чему до њега код нас није смео ни да сања, а не само да то нико није могао да оствари: унео је у њега живот и истину, размаха друштвеног и историјског, и сунца и ваздуха, и у толикој мери да је у њега сцена на даскама не једном била непосредни наставак и уметношћу преображени закључак онога што се дешавало на улици, у нашим кућама, у најдубљој утроби нашега тадашњег друштва" (Младен Лесковац, *На нашој постојбини*, Матица српска, Нови Сад 1951, 168–169).

једног човека о једном броју комада и питања позоришних", за Петра Марјановића позоришни критичари су „крунски сведоци у позоришту", а за Јована Ћирилова „сведок времена, савест позоришног живота, развијени гледалац".[22] Мирјана Миочиновић, пак, даје својеврсну дефиницију позоришне критике истичући да је то „област *књижевног стварања* која одражава текућу делатност позоришта".[23] Драинчеве узгредне опаске у текстовима о позоришној критици су, како се чини, најзначајнији предмет за изучавање у његовом позоришном раду, оне пружају највише поетичког и полемичког материјала. У овим текстовима примећујемо опозитне исказе који показују *недоследности* које смо споменули на почетку рада, али и чињеницу да се на једностран и једнообразан начин не може и не сме приступати оваквом једном питању у науци. У тексту *Узбуна око Косора – батина критике*, Драинац показује оштар став према критици коју чине „огорчени и недоучени ђаци, то типично обележје игнорантских и моралних отпадака поратне анархије, који покушавају све вредности да изведу на оптуженичку клупу". На тај начин Драинац оправдава парадокс да једног Мирослава Крлежу критикује неки М. Б. који јавно, али недефинисано, истиче неки „свој став" према писцу. Представљајући на овакав начин позоришну критику, он стаје „на страну" аутора, писаца, редитеља и глумаца, противећи се оштром критичарском перу и самовољи оног који ту критику пише. Тај став најјасније се примети у следећем одељку:

„Написати једну књигу стихова, драму или роман, увек је то један грозни физички и морални напор, често тежи од најтежег физичког рада. Не само што човек при таквом послу уноси максимум физичког и моралног напора (бдење од 16 часова дневно: Мајаковски), него што човек уноси, то јест добар уметник, максимум љубави да његово дело буде некоме од користи. И онда долазе критичари да би пљунули на неку моралну и друштвену ругобу – па ни јада. Али, они пљуну подједнако на све: на Достојевскога, Пањола, Шекспира, па и на Косора. У овој земљи, значи, све је штуро, медиокритетско и стерилно, изузев критике, у којој, међутим, најчешће Диогеновим фењером треба тражити поштену и лепу мисао. Треба неко у овој земљи да створи нешто да би могао да дође критичар, као хијена, по готов плен."[24]

Позоришни рецензент је често осуђен да се бори, не само критички, у погледу извођења позоришних дела и постављања истих, него још и са глумцима, који увек у критици гледају напад на „њихову част", као и са гледаоцима који се не слажу са оценом позоришног критичара. Драинац је, такође, имао искуства са том мегаломанијом „болесном сујетом, која прети потпуно да искључи свако објективно гледање на позориште и његов развој". „Критика се јасно односи на резултат, а никада не сме да буде уперена ка личности", дефинише то Јан Кот у *Трактату о критици*.[25] Драинац на сличан начин јасно истиче да је уметност одвојена од личности, тј. ако се „нечија уметност и најстрожије критикује, не значи да се тим актом напада личност која је креирала дотичну уметност". У том смислу, Драинац у тексту *Глумци и критика* пише о другој замци у коју критичари могу (и најчешће хоће) да упадну, насупрот несрамном критиковању и тражењу недостатака. То је – повлађивање. Овај проблем позориште критике важи и данас, и отуда потиче наше уверење да је овај запис Драинчев од великог значаја, пророчки и свевремено структуиран.

„У општем глорификовању изгубило се свако оштрије и објективније расуђивање о позоришној уметности. У земљи се није више глорификација изрекло него члановима куће Народног позоришта. За најмању прославу просипале су се фразе, дитирамби и апотеозе. (..) Такав начин рахитичне критике мажења, миловања, кратковидости и „добре намере" довео је до уобичајене клишираности похвале и одобравања. (..) А онда оно што је најжалосније за илустрацију данашњег односа глумаца противу кри-

[22] Види: Радослав Лазић, *Трактат о критици: дијалози с критичарима о критици представљачких уметности,* Библиотека драмских уметности, Београд 2013, 5–8.

[23] Мирјана Миочиновић, „Позоришна критика", у: *Речник књижевних термина*, главни и одговорни уредник Драгиша Живковић, Романов, Бања Лука 2001, 633.

[24] Гојко Тешић, наведено дело, 451.

[25] Радослав Лазић, *Трактат о критици: дијалози с критичарима о критици представљачких уметности*, 6.

тике, то је сувереност појединих група глумаца, које ради неке уметничке традиције не подлежу оцени данашњице. У такве величине је опасно дирати. Њихов рад се не подлеже ниједној уметничкој класификацији. У те славне ветеране се мора гледати као у светињу, често (и) кад су они испод нивоа уметности и глуме. У добра времена, када се живело за уметност, а не за разврставање, оваквих појава сигурно није било."[26]

Драинац је свестан да позоришна критика треба да буде као „рефлектор који осветљава" позоришну сцену и публику,[27] ако га нема „влада полумрак, нешто се види, много прикрива, а зна се ко тада профитира". Без обзира на олако давање извесних уметничких оцена и у доброј мери непознавање битних проблема театра, Драинац је, ипак, осетио у чему су главна спотицања Скопског позоришта у том тренутку, „назначивши личне смерове његовог даљег деловања", од којих ће се ускоро неки реализовати, као што је жеља за бољим неговањем домаћег драмског стваралаштва, по чему ће се Скопље, у наредним сезонама, прочути и у Југославији. Настојали смо да у овом тексту обухватимо колико значајне, толико и карактеристичне књижевно-историјске и позоришне елементе Дријанчевог рада, а у анализи позоришних критика зауставили смо се код текстова посвећених позоришту у Скопљу.[28] Дошли смо до закључка да критика и историја књижевности и позоришта није посветила посебну пажњу истраживању овог проблема и да има још питања која очекују нове истраживаче и дубља осветљења, али то није само знак недовољног истраживачког рада, него и сведочанство о богатству и животности деловања и величини Рада Дринца.

[26] Исто, 454.

[27] Види: „Драматургија позоришне критике, разговор са позоришним критичарем Иваном Меденицом", у: Радослав Лазић, *Трактат о критици,* 120–131.

[28] Драинац је познавао много глумаца и позоришних људи у Београду и другим градовима. Сахрањен је као сиромах, на Новом гробљу, а на сахрани је глумац Миливоје Живановић говорио песму *Нирвана.*

ЛИТЕРАТУРА

Драинац, Раде, *Силазак с Олимпа: манифести, есеји, чланци и критике,* приредио Гојко Тешић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1999.

Игњатов Поповић, Ивана, *Интуитивни свет Ранка Младеновића: (драматичарски и критичарски рад Ранка Младеновића),* Матица српска, Нови Сад 2011.

Јовановић, Т. Зоран, *Народно позориште Краљ Александар I у Скопљу: (1913-1941),* Матица српска, Нови Сад 2005.

Лазић, Радослав, *Трактат о критици (дијалози са критичарима о критици представљачких уметности),* Библиотека драмских уметности, Београд 2013.

Миланović, Олга, *Неимари српског позоришта,* Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1997.

Христић, Јован, *Позоришни реферати II (Позориште, позориште IV),* Нолит, Београд 1996.

Фотез, Марко, *Theatralia: чланци и путописи*, Загреб 1944.

Фрајнд, Марта, *Огледи о српској позоришној периодици (1871-1941)*, Матица српска, Нови Сад 2015.

Филозофија позоришта: од Платона до Камија, приредио Радослав Лазић, Београд 2004.

Ана Зечевић

ДВЕ ТРАГЕДИЈЕ ЛАЗЕ КОСТИЋА

САЖЕТАК

Заједнички став позоришних теоретичара класичне позоришне уметности гласи – идеја је почетна мисао која заокупља писца, односно, либретисту и инспирише га да од ње касније створи неку конкретну причу. Идеја је став аутора о нечему што треба да буде јединствено за цео драмски комад, односно, оперу, при чему драмска идеја дела не мора увек бити у складу са животном стварношћу. Међутим, аналитичко читање дела не подразумева одмах и усвајање пишчеве идеје. Кроз то читање могу се видети различити углови посматрања ствари. За разлику од апстрактности идеје драме, тема поседује квалитет конкретног, јер ту постоје протагонисти идеје. Тема је оно „о чему је реч" – како то обично људи кажу када желе да сазнају конкретан *садржај* драмске радње, односно његов заплет. За своје драме, Лаза Костић је бирао тему према актуелним политичко-социјалним приликама, али и према трендовима који су владали у позориштима светских престоница. Он је сматрао да драму не чини дијалог, него и занатско-уметничка обрада, о чему је такође реч у овом раду. Дуго се мислило да је Лаза Костић аутор само двају трагедија: *Максим Црнојевић* и *Перо Сегединац*. Но, потом су откривене и његове две комедије: *Гордана* и *Окупација*. У овом раду биће речи о Костићевим трагедијама.

МАКСИМ ЦРНОЈЕВИЋ

Драму *Максим Црнојевић* Лаза Костић је осмислио као историјску драму (драмска идеја), чији је сиже поставио према народној епској песми *Женидба Максима Црнојевића* (тема), тако да је драма својеврсна *изведеница* из народне епске песме (која се може сматрати *основницом*). Познато је да је Костић једним делом своје развијене маште дуговао дружењу са Дантеовим поетским светом – волео је Кос-

тић његову маштовитост, енергију и занос, а другим делом бића тежио ка српској народној поезији. Чак је проучавао народну песму у поређењу са Дантеовом поезијом. Управо из компаративног приступа народној песми према Дантеовој поезији настала је у Костићевој свести идеја о рађању српске трагедије из духа народне поезије. Компаратиста Миодраг Радовић о томе пише следеће:

„У народним песмама видео је Костић дантеовске ликове: светлост и таму народне душе. На једној страни су 'светле слике, којима се поноси божији рај', као представницима врлине. На другој страни је 'она пећина, по којој гмижу *најцрња чудовишта осветљена пакленом жеравицом поганих страсти*, према којима сâм ђаво није ништа друго до анђео одметник".[1]

С друге стране посматрано, у књизи *У трагању за Лазом Костићем*, историчар и теоретичар драме и позоришта Марта Фрајнд запажа следеће: „Кад читамо текст *Максима Црнојевића* осећамо како се у њему стално смењују и сударају слојеви у којима преовлађују или утицај шекспировске трагедије или утицај народне песме".[2]

Костић је ову драму писао дуги низ година, штампана је 1866. године, а изведена 1869. године у Српском народном позоришту у Новом Саду. Писац је више пута мењао њен текст, а данас се користи она верзија која је штампана у *Сабраним делима Лазе Костића*, у редакцији др Живомира Младеновића (Нови Сад, 1989). У почетку настајања драме Лаза Костић је лик Максима упоређивао са „српским Хамлетом", према Шекспировој истоименој драми. О томе драматург Душан Михаиловић пише: „Поред осталог, *Максим Црнојевић* Лазе Костића је један од најшекспировскијих комада у историји југословенске драме до дана данашњег, а можда и шире. Осим подстицаја из Шекспирових сонета, уочено је педесетак одломака из девет комада енглеског драматичара и то: из шест трагедија (*Ромео и Ђулијета*, *Хамлет*, *Краљ Лир*, *Ричард III*, *Макбет* и *Отело*) и три комедије (*Млетачки трговац*, *Два витеза из Вероне* и *Како вам драго*)".[3] Управо се Марта Фрајнд, у есеју *Максим Црнојевић: драма сукоба и маске*, у претходно поменутој књизи, детаљно бави паралелама између Костићеве трагедије и Шекспировских комада.[4] Како је као иницијална каписла за трагедију Максим Црнојевић Костићу послужила народна песма, ауторки је било инспиративно да се бави „укрштајима" шекспировске трагедије и народне песме.

Међутим, током писања, песник је умногоме променио садржај, створивши романтичарску, историјску трагедију – задржан је епски карактер кроз ликове династије Црнојевић. Максим Црнојевић је описан као заљубљени човек који убија побратима Милоша због трагичног неспоразума, а не због поделе дарова, како је у песми. Максим се стално колеба између речи коју је дао Милошу и – љубави према Анђелији. Анђелија је трагичан лик, као и најближи ликови у Максимовом и њеном окружењу.

О Костићевој идеји-водиљи приликом стварања драме *Максим Црнојевић* – о његовом доживљају победе и пораза, вековне напаћености српског живља, о његовој личном, унутрашњем доживљају српског ентитета, драмски писац и филозоф Владимир Велмар – Јанковић 1938. године пише:

„Заиста то је било потпуно духовно царство, то трагично царство славе и јунаштва остварено у пе-

[1] Миодраг Радовић, *Лаза Костић и светска књижевност*, Београд, 1983, стр. 96-97.

[2] Марта Фрајнд, *У трагању за Лазом Костићем*, КОВ, Вршац 2017, стр. 64-65.

[3] Душан Михаиловић, *Из српске драмске баштине (Студије и есеји)*, Београд, 2003, стр. 163.

[4] Марта Фрајнд налази многе аналогије између Костићевог и Шекспировог идејног и конструктивног у драми. Поменућемо неколике: почнимо од места догађаја који Костић смешта у Млецима, по узору на место дешавања у драми *Ромео и Јулија*. Потом, основни сукоб у *Максиму* јавиће се због супротстављања родитељског ауторитета, Ива Црнојевића, осећањима младих, што је основно и у трагедији *Ромео и Јулија*. Фрајнд указује на покретачку улогу маскираних драмских ликова у обе трагедије, затим на каламбуре који су део текста у оба писца, на Анђелијину песму, уметнуту у драмски текст по узору на Шекспирову (али без одређене поруке, за разлику од Шекспира, који је таквој песми придавао посебан значај за тај одабрани део драме). Јевросимино лудило на крају драме подсећа на сцене Офелијиног лудила у *Хамлету*. Марта Фрајнд указује и на покушај Костића да обједини поетику народне песме и поетику шекспировске трагедије, а што му, како Фрајнд закључује, није у потпуности успело.

ваној народној песми. Сцена је била ту, истина: бојна поља као позорнице, задужбине као позадина, фреске као кулисе. Али игра није била упризорена, ни мистерије, ни пасионске игре, ни ишта слично. (.....) Српска народна песма, која живи тек онда кад се пева, није спољна ни индивидуална инсценација историје, него унутрашњи доживљај. Гусле и глас зајече, и материјално, постају споредни: доживљај изнутра почиње... То је литургија, вечерње бдење пре но позориште и забава, то је једна духовна вежба, спремање, а не заборав, та наша јуначка народна песма. Обред у коме су гуслар и народ, свештеник и верник једнако стопљени у свом унутрашњем виђењу тајне, као у заједничком доживљавању спокојства. То је било вечито доживљавање *колективног себе*, и у свом потврдном и у одречном *Ја*, и у поразу и у победи, и у робовању и у слободном узлету, у достојанству и понижењу, и у муци и у сватовима..."[5]

Костић је, дакле, с једне стране посматрано, желео да учествује у стварању националног епског позоришта и националне драме, те је у драми *Максим Црнојевић*, почев од садржаја преко богатог спектра народних елемената, уткао слободарске идеје и тежње. С друге стране развио је драмску радњу на више драматуршких планова, односно, занатски приступио креирању драмског тока. О томе Михаиловић пише:

„Распон драме *Максим Црнојевић* је огроман, догађаја има више него што могу да стану у игру трочасовну, радња је узбудљива и трагична, а драмски контраст напрегнут и доведен до крајњих граница: од идеала побратимства до прељубе – изневеравања и братоубиства, од идеалне љубави до презира, од поверења до мржње, од наклоности до љубоморе која уништава, од очинског поштовања владара до побуне Црногораца и погибије Иве Црнојевића (мада се ово често превиђа, иако је само то довољно за целу трагедију), од макијавелистичке славољубивости (Надан), до племенитог одрицања од првенства и престола (Јован Црнојевић), од пријатељства до освете. Мада неки упорно сматрају да је све то недовољно, чини нам се да би ово била светска драма (шездесетих година 19. века нема таквог комада у светском репертоару), да није неких неуверљивости у домену трагичне кривице: кнез-Ивина прехвала Максимове лепоте и 'продаја' црногорских војника за млетачке галије, односно, Максимово неповерење у Анђелијину љубав и обмана заменом младожење, поготово када се заборави Максимов грех почињен у Италији пре почетка комада".[6]

Теоретичар и историчар позоришта и драме, Марта Фрајнд закључује да у експозицији, и у првом чину уопште, нису само уобичајено представљени главни и споредни драмски ликови и атмосфера која их окружује. Заправо, писац сваком лику додељује неки скривени драмски мотив, а сви ти скривени мотиви на почетку драме нису опасни, они се латентно осећају, опоро лебде у ваздуху, а заиста доводе до трагедије тек када у другом чину почне да се заплиће драмска радња. Она о томе пише следеће:

„Наиме, ми смо од самог почетка суочени са ситуацијом у којој свака личност нешто крије од осталих, а посебно од друге стране у женидбином уговору. Од тога је, опет иронично, изузет само Иво, који чврсто верује да му је син најлепши момак у Црној Гори. Анђелија крије своју љубав према Максиму, а сви они крију или сазнање или сумњу да је Максим Марков убица. На њиховим лицима налазе се зато маске политичара испод којих кључа жеља за осветом или туга за убијеним. Свима им је заједничка особина да од себе и од других треба под том маском да заклоне истину о својим осећањима и мислима".[7]

У наставку ће бити истакнута драмска места у којима лик монологом описује или исказује своја најдубља и најскривенија осећања. Неки од примера илуструју дијалог којим се заплиће драмска радња. Такође су монолози посебно важни за приказивање непосредног догађаја (свађе или оружаног сукоба) јер помоћу њих може да се искаже и сценским покретом опишу драматични моменти, они у којима се испољавају узбуркана осећања, те долази до многоврсних, очекиваних и још драматичније – неочеки-

[5] Владимир Велмар-Јанковић, прилог *Поглед с Калемегдана*, из књиге *Оглед о београдском човеку*, Београд, 1991, стр. 69-70.

[6] Ibid., стр. 164.

[7] М. Фрајнд, op. cit. стр. 69.

ваних догађаја, ситуација и обрта у драмској радњи.[8]

У другој појави другог чина описано је Максимово преживљавање и патња због ожиљака на лицу. Он разговара са Анђелијином сликом, пита се – да ли ће га познати тако „промењеног", ружног... Имитира Анђелију, па каже да ће га познати и волети упркос свему. Кроз овај замишљени дијалог од стране Максима, дочарана је његова патња, како због болести која га је физички променила, тако и због љубави за коју не зна да ли ће му бити узвраћена. Након тог разговора, „љубећи слику, Максим одлази".[9]

У трећој појави истог чина уткан је дијалог више ликова: у дворишту у Жабљаку Јован – капетан, Илија Ликовић, Милић Шереметовић и Ђура Кујунџић седе около Надана Бојимира. Надан се спрема да крене, изгледа код Ива, па му сви нешто поручују: Јован капетан – да подсети Ива ко је Јован у Црној Гори; Илија Ликовић – да ослободи његовог сина Тодора, који је четири године тамновао; Милић тражи супротно – да Иво погуби Тодора, јер му је убио сина; Кујунџић тражи да му Иво врати имовину – ливаде, стоку. Надан их смирује, али узалуд, сви су огорчени. Милић наговара Надана да убије Тодора и обећава му дедин мач. Надан пристаје, па лукаво оде да теши Ликовића. Ликовић му нуди кћер за ослобођење сина. Сви одлазе осим Надана и Ликовића, а и они се растају у претњи. Надан хоће престо за себе. Присећа се у себи да му је мајка пореклом Латинка. Писац Костић је психолошки „појачао" опис Наданове стрепње тиме што је посебно назначио да Надан „осећа крв". Ова сцена је изузетно драматична, јер ликови прво показују сопствена незадовољства кроз поруке Надану, пред његов пут, потом појединци кују заверу, и неки га чак наговарају на погубљење Тодора. Осећа се постепено појачавање драмског набоја, који може да се претвори и у драмско збивање врхунског интензитета, чиме се повећава драмски интензитет догађајних низова.

Друга појава петог чина – Чује се све јаче пуцање из пушки. Улази Јован Црнојевић који присутне обавештава да је Милошева војска започела бој, да су многи Црногорци побијени. Иво заповеда Јовану да остане уз Максима док се он бори, али Јован такође одлази, јер хоће у бој, а не да губи време са неповређеним Максимом. Максим примећује да је Милош још жив и на издисају се исповедају и праштају један другом све. Максим је очајан због смрти свог побратима и свега што се десило, пробада се мачем и пада мртав преко Милоша! (У Коњовићевој опери се Максим убија са Анђелијом!) У описаној сцени Костић је показао да има невероватну осетљивост за драмско и драматично. Ово је одличан пример за то како се сукоб који се одвија споља, ван видног дела сцене, преноси у драмски ток на сцени. Драматични ратни догађаји у близини се нижу један за другим и о њима сазнајемо преко саопштења ликова који долазе на сцену и преносе информације „од споља". То доводи до узбудљивих момената код драмских ликова на сцени – до страха, ишчекивања, стрепњи, сазнања. Анђелија коначно открива превару и увређено одлази са братом, што одговара Иву Црнојевићу, који је закључио да не може једна Латинка да се пореди са Српкињом. Страдање Милошево и његове војске, последично, утиче и на ток Максимове свести, те Максим трагично окончава свој живот. Марта Фрајнд указује да је у финалу драмске радње писац неспретно укрстио идеју народне песме у којој важну одлуку може донети само глава рода, а не појединац – са концепцијом шекспировске трагедије у којој због љубави или, у овом случају, побратимства, долази до губитака људских живота. Иво Црнојевић је од почетка смислио превару и све одлуке су подржавале ту превару, због преваре су погажена осећања Анђелије и Максима, а такође је на пробу стављено побратимство Милоша и Максима. Фрајнд закључује да је ова сцена неспретно написана и да је Костић подлегао „*србовању* својственом српском романтизму, а нарочито романтичарској историјској драми".[10] Ипак, она закључује да је драма *Максим Црнојевић*, као и драма *Пера Сегединац*, врхунско остварење наше драме, и да ова два дела „достојно заступају два основна обли-

[8] Комплетан текст драме коришћен у овом раду цитирано је по књизи: Лаза Костић, *Изабрана дела*, Београд, 2006, стр. 99-199.

[9] Марта Фрајнд више пута истиче да „Костић, веран својој замисли Максима као 'црногорског Хамлета', даје свом јунаку прилике да у низу лепих монолога изложи своје мисли" (op. cit., стр. 82).

[10] Ibid.

ка наше романтичарске трагедије – трагедију на тему народне песме и трагедију надахнуту историјом".[11]

Костић је драмом *Максим Црнојевић* показао да је способан драматург и модеран за своје време. Сматра се да је Чехов својеврсни иноватор у третирању простора и ликова у простору, као и протока времена у којем се нижу догађаји. Многи театролози су писали о томе, нарочито о третману времена и простора у популарним и често сценски извођеним Чеховљевим драмама *Галеб*, *Три сестре* и *Вишњик*, које су публиковане од 1897. године надаље, дакле, много после Костићеве драме *Максим Црнојевић*. Чехов је своју драмску радњу пре свега темељио на унутрашњим сукобима драмских ликова, проистеклим из њихових психолошких стања. То је поткрепио сценографијом која визуелно и практично одговара месту и атмосфери драмске радње. У његовој драмској радњи постоје такође две сцене – она видна публици, и она која се не види, а о се чијим актерима и њиховом деловању сазнаје преко ликова са сцене. Чехов је у дидаскалијама прецизно исписао који драмски лик се налази на ком месту, шта мисли, каже и чини. Ипак, шире посматрано, у Чеховљевој двоструко сцени постоји специфична недореченост у коментарима ликова ван сцене. Та недореченост даје слојевитост коментару, својеврсни психолошки подтекст, простор за замишљање ликова и нагађање о догађајима, што је у неким моментима драматично. Код Костића, у описаном примеру финала драме *Максим Црнојевић*, драматични догађаји ван сцене директно утичу на исход драмске радње, који је трагичан.

На крају драме, у трећој појави петог чина – Бојиште, Костић се показао као вешт сликар призора и најдубљих осећања драмских ликова. Драмска радња описује долазак Јована Црнојевића и Дуждевића, док за њима војници воде везане војводе. Кујунџић је издао Ива који је погинуо у бој, све војводе проглашавају Јована за кнеза и владара. Јован саопштава да не може бити кнез, да ће владати његова стрина Јевросима, а он јој помагати. Али, Јевросима је изгубила способност поимања реалности, полудела је – од војника и ослобођене црногорске војске мисли да су сватови, од Јована мисли да је дужд, кобајаги му сипа воду, тражи Анђелију, види калпак, па мисли да је то Анђелија, глади га и тепа му да није ручала! Положи калпак на десно стубиште, па се обраћа поред балчаку мача, говорећи да је то Максим. Оде брзо и баци се са стене. Јован плаче и рида, сви су клекнули и моле се. Костић је у ову сцену унео доста описа. Душевно поремећени лик Јевросиме је приказао кроз њену пантомиму са синовљевим стварима, што истиче њену душевну бол.

Анализом садржаја драме, установили смо да је писац пуно пажње поклонио драматуршким средствима као што су дијалог и монолог. Монолог је коришћен за описивање интимних осећања појединачних ликова, док су дијалозима приказани динамични догађаји у драмској радњи, као што су: ковање завере, тајни договори и оружани сукоби. Ова драмска места са посебним драматуршким набојем по правилу су погодовала композиторима да их музички обликују. У том смислу, драмско место погодно за музичку обраду је Анђелијина песма, из првог чина драме.

Анализом текста драме може се уочити да је писац драму писао прозним, неримованим стихом, у јампском ритму, док су посебно ретка римована места по узору на класичну поетску целину - песму. Тим ретким местима у драми, у којима је текст римован, успоставља се посебна, најчешће лирска, поетична атмосфера или она у којој песник помера драмско тежиште са динамичног тока драмске радње на мање драматичан моменат, драмски *intermezzo*. Често су музичке нумере у којима драмски ликови учествују моћно драматуршко средство за исказивање важних мисли, осећања, планова и делова драмске радње. Од драмских сцена у којима се јасно указује на појаву музике, издвајамо следеће: I чин – Анђелијина песма, III чин – Песма ослобођених робова, IV чин – Песма маски, IV чин – Песма гуслара (прерушеног Надана) и V чин – Сватовац из далека. У вези са поменутом песмом гуслара у IV чину, истакли бисмо да се на овом месту Костић угледао на ликове из Петраркине лире. О томе Миодраг Радовић пише следеће:

„Народни певач, гуслар, бива овенчан ловоровим венцем и палмином гранчицом, јер је њихова 'реч

[11] М. Фрајнд, op. cit. стр. 60.

видовита' надмашила чувеног венецијанског гондолијера; ту је супротстављено латинско и словенско, епско и лирско, дрвени лук гусле и стогласне чете жица мандолина што душу заноси, једноставност и богатство".[12] Ипак, дајући и стихове из песме гондолијера, у којима се помиње Петраркина песничка величина, „Костић тим стиховима као да делимично неутралише свој националистички идеализам и култ епске традиције, свестан да поред народне књижевности постоји велика западна поезија".[13]

С обзиром на то да је Костић у својој драми довољно сегмената посветио музици – било певаној, било оној у покрету, балету, није чудно што се трагедија *Максим Црнојевић* нашла погодном и за креирање једне опере – *Кнез од Зете*, Петра Коњовића. Опера представља јединствени музичко – сценски жанр, једини који синкретизује све видове уметности и различите уметничке дисциплине. Спој музике, текста и покрета остварен је уз деловање дугог низа дисциплина, као што су режија, костимографија, сценографија и глума. Опера је изузетно сложен вид синкретизма више уметности, у оквиру којег драматург – композитор и редитељ, свако на свом плану, развијају поетске идеје литерарног дела и остварују неопходне степене драматичног, при чему је музички план доминирајући.

На крају овог представљања драме *Максим Црнојевић* може се закључити да је Лаза Костић различитим драмским средствима створио изузетно занимљиву и динамичну трагичну причу, коју је употпунио песмом, игром и мелодијом језика која је у рангу Шекспирових сонета. Супротстављајући две културе – црногорску и млетачку, Костић је тежио да кроз јамбски стих, описе околине (сцену) и обичаје (гусларска песма и коло свите Ива Црнојевића наспрам венецијанског маскенбала) створи драмски контраст. У овој драми породица Ивана Црнојевића је, симболично гледано, супротан лик млетачкој породици. Писац је дијалозима вешто заплео драмску радњу, створио је више вербалних сукоба, од којих су неки прерасли у оружани сукоб, који је на крају довео до тога да погину Милош и његова војска, као и насловни лик, Максим Црнојевић. Костић је, такође, развио веома важне драмске мотиве – љубави, љубоморе, мржње и других, некада и пантомимом (нпр. приказивањем Анђелијиног веза Филети). Ликови, са мотивима који им је писац наменио и које је развијао код сваког појединачно, постали су узрочници дешавања у драми, у природном и логичком следу узрока и последица у њој.

ПЕРА СЕГЕДИНАЦ

Припадајући генерацији која је литературу стављала у функцију националних идеја, Костић који се залагао за идеале Уједињене омладине Српске, написао је антиаустријску и антиклерикалну трагедију о Пери Сегединцу. Он је обрадио догађај из прошлости са намером да се његово значење пренесе на историјски период у којем писац живи.[14] Драма је у дело-

[12] Миодраг Радовић, *Лаза Костић и светска књижевност*, Београд, 1983, стр. 96-97.

[13] Ibid., стр. 107.

[14] Историјски извори говоре о томе да је Пера Јовановић, касније Сегединац, рођен 1655. године у Печки. Потекао је из угледне српске породице, и иако није био писмен и школован, показао се као способан војник одан цару, те је напредовао до чина капетана у аустријској војсци. Истакао се у борбама против Турске и у ослободилачком рату 1684. године. Близу Арада је деловао као капетан шанца, и ту је и пензионисан. Приликом побуне у Угарској 1735. године, кметови – Угари, Срби и Румуни дигли су буну против богатих земљопоседника у Поморишју, Бачкој и Посавини, и затражили су да им се Пера Сегединац прикључи у борби. У почетку је одбијао, а потом прихватио, јер је схватио да Срби беспотребно гину у Француској и на другим ратиштима и да им следује покатоличавање. До 1736. године Срби нису успели да кандидују Србина са титулом војводе, као представника у влади Аустрије и Угарске и то их је чинило све незадовољнијим. Када су га ухапсили, Пера Сегединац је имао осамдесет година. Судили су му и осудили – казна је се његово тело черечи и на крају обеси. Казна је спроведена 1736. године на пијаци Светог Ђурђа у Будиму, а пре бацања на точак, католички поп га је наговарао да пређе у католичанство, што је Пера одбио. Након погубљења, тело Пере Сегединца је пренето у родну Печку, где је обешено о клин да сви Срби виде. Тела Ранка Текелије и Пере Сегединца су касније раскомадана и тако у деловима качена по Араду, Саркаду, Великом Варадину и Бекешентандреју. Пред смрт, Сегединац изриче своје последње жеље и упутства, које бележи записничар: Сегединац моли децу да наставе школовање, да помогну његову,домаћицу , да врате његов дуг и да се плати за читање

вима објављена 1875. године, и потом 1881-1882.[15] Комад је први пут одигран 1882. године, а штампан у целини у Новом Саду 1882 и 1887. године. Писац је, кроз лик и дело капетана Пере Сегединца, историјске личности, приказао догађаје у првој половини 18. века и указао на судбину српског народа. Показало се да је драма *Пера Сегединац* драматуршки веома погодан текст за позоришну поставку. Премијера је била 26. јануара 1882. године на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду. Улогу Пере Сегединца тумачио је Димитрије Ружић. Одмах након прве репризе представа је забрањена због вређања Аустрије. Касније је драма извођена 1921. и 1926. године. Пред сам рат, године 1941, Кулунџић је донекле прерадио Костићев текст и покушао да га постави на сцену Народног позоришта Дунавске бановине. У Београду је премијера била 1900. године, а потом је играна 1908. године. Подаци указују на то да је последњи пут драма играна 23. марта 1960. године у СНП-у у Новом Саду.

Ова национална историјска драма укршта тему о побуни српских граничара у Банатској Крајини 1736. године – са сличном тематиком из пишчевог времена, 1875. године. У лику Пере Сегединца сукобљавају се два драмска карактера у једном – ћесаров војник и отац Србин. Насловни, главни драмски карактер, Пера Сегединац, носи у себи искру правде, истине, слободе. Та искра је насупрот окружењу, какво је дато у Костићевој трагедији, те се Пера Сегединац издваја као типичан романтичарски јунак, тим пре што његов преображај из конзервативца (који брани верност ћесару) у вођу побуне проузрокован и почињеним убиством".[16]

У експозицији драмске радње приказани су сви негативни ликови, сви они који „варају, искоришћавају, купују или продају српске граничаре: цара, који мисли само на војску, мађарске магнате који желе кметове, митрополита који жели власт и богатство. Видимо и раздор и духовну беду оних Срба који се, на митрополитовом двору, налазе близу туђинске власти".[17] Зато се лик храброг, поштеног и оданог Пере Сегединца појављује као светла звезда, у излагању другог чина. Сегединац поштује заклетву дату српском народу, чак и када га зет, Милан Текелија, опомиње да је обећани српски војвода – ћесар, само „златни мамац бечкој удици".[18] Сегединац брани цара Карла VI, али се и супротставља младом супарнику. Кривица пред ћерком чијег је мужа убио, пред народом и Богом, доводи до велике трансформације његове свести и наглих потеза. Његов главни опонент, митрополит Вићентије, представљен је такође као лик који једно представља – свештено лице, а у ствари је царев удворица, издајник вере, нације, породице, блудник.

Марта Фрајнд у есеју о овој Костићевој драми пише: „Градећи паралелно интимну и јавну трагедију капетана Пере Сегединца, песник је историјском лику успео да удахне универзалне одлике и тиме је историјску драму претворио у велику трагедију".[19] Она такође сматра да је драма *Пера Сегединац*, коју је Костић написао у свом зрелом стваралачком добу, изузетно умешно написана, да су сви драматуршки елементи савладани и сједињени, те да је Костић „овде постигао апсолутну контролу над својим драмским материјалом".[20] Фрајнд поставља политичко-историјско темеље драме на четири идеје: 1. идеју Српства за ослобођење Срба од Турске и Аустрије, односно отпора према свим потлаченостима, 2. идеју отпора према неправичној власти аустријског цара који није умео да цени жртву српског народа, 3. идеју неповерења према Мађарима, и – 4. идеју критике високе

молитве.

[15] Драма *Пера Сегединац*, у: Лаза Костић, *Драме*, приредила Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1987.

[16] Јасмина Ахметагић, прилог *Костићев Пера Сегединац и Горски вијенац*, у: *Лаза Костић 1841–1910–2010*; зборник радова, op. cit., стр. 180.

[17] Марта Фрајнд, есеј *Пера Сегединац: антички јунак у свету српског барока*, у: *У трагању за Лазом Костићем*, op. cit., стр. 88.

[18] Јасмина Ахметагић, прилог *Костићев Пера Сегединац и Горски вијенац*, у: *Лаза Костић 1841–1910–2010*; зборник радова, op. cit., стр. 180.

[19] Марта Фрајнд, есеј *Пера Сегединац: антички јунак у свету српског барока*, op. cit., стр. 88.

[20] Ibid.

црквене хијерархије.[21] У оквирима ових драмских идеја кретао се и деловао је Пера Сегединац – храбар војник, неустрашиви вођа, али и глава традиционалне српске породице, отац и свекар.

Писац драме, Костић, веома је водио рачуна о „кретању основних сила"[22] у организовању сижеа и драмске фабуле, о одабиру и редоследу сцена, односно о мизансцену. У првом чину, експозицији драмске радње, представљени су драмски ликови који припремају заверу, у којој ће се наћи Пера Сегединац. Костић одмах истиче Сегединчев лик у први план драме, чиме жели да укаже на његову водећу улогу у целој причи. Срби су жељни слободе и спремни су на све. Сегединац је представник народа без вође, без државе и без слободне воље. Помисливши да ће променити ситуацију, он прихвата понуду Карла VI да дигне буну против бесмислених ратова по Европи, које је Аустријска монархија водила. Он и даље поштује аустријског цара, који бди над народом, али се ипак плаши да тај исти цар не покатоличи на силу српски народ. У овом моменту драме, Сегединац је драмски лик који жели да служи свом цару, мислећи да ће тиме да помогне свом напаћеном народу. Стога на почетку драме Костић у Сегединцу истиче мотиве оданости, части и истине, који га усмеравају на наредно деловање, учешће у рату.

„Драмске ситуације најречитије говоре о карактеру лика, јер се ликови потврђују у њима".[23] Управо у другом чину драме постављен је драмски заплет, где долази до веома драматичних промена у карактеру П. Сегединца. У наредној ситуацији писац развија дијалог који из вербалног сукоба прераста у оружани, те један од ликова трагично страда. У овој веома драматичној сцени Сегединац је лик који цео живот чезне за слободом, те представља цео народ који жели да се ослободи ропства. Ипак, његов зет Милан с правом сумња у побуде и реч Карла VI и то каже Пери Сегединцу, који се љути због тога и мачем убија Милана. Писац је у Милановом лику развио доследност као карактерну црту. Милан није одступио од својих уверења – уверења који су заправо иста као Перина, али је изгубио живот управо од његове руке. Своју доследност у заштити Српства је платио животом. Сегединац није желео да убије младића, поготово што је то дубоко растужило његову кћер Јулу, он је наивно насео на провокацију и поверовао да су сви који му не верују издајице. Исхитрено је поступио, убивши зета. Ово је изузетно место у драми које показује Костићево умеће психолошког сликања драмског карактера. Писац показује, кроз монолог главног лика, његова размишљања, преиспитивања, патњу и психолошка превирања свести. Јер, убрзо увиђа своју грешку и пита се – зашто је убио божијег анђела, те ко је важнији: ћесар или Бог? Он схвата да је због владарове политичке амбиције убио припадника свог народа, своје чете и ћеркиног срца. У његовој души долази до превирања, он све више криви себе за Миланову смрт, назива се „кукавицом која се плаши ћесарових кљешта", колаца, клинаца и точкова. Пореди се са Вукашином који је сумњао у суд Краљевића Марка, пореди се са неправедником који се окренуо против српског народа. У све већем бунилу Пера Сегединац жели да пресуди себи, но у томе га спречава калуђер. Сегединац му прича о себи, прихвата своје грехе као грехе целог српског народа и жели да их спере са себе. Каже да мора да се устане из блата, стресе блато са себе и тиме да се опере од убиства зета, али и да се тако стресе сва потлаченост српског народа. Из претходног видимо да је писац драме у веома кратком временском оквиру тока драме, у трајању једног чина, трансформисао лик Сегединца у веома широким оквирима – кренуо је од човека који је веран војник и одан породични човек, преко лабилног вође који извршава убиство, до покајника који жали како за погубљеним животом члана породице и припадника српске војске, тако и за судбином свога народа.

Трећи чин, драмски конфликт – сиже: Капетан Сегединац предаје своју кћер Јулу, удовицу, на чување митрополиту у манастир. Она је сагласна да постане

[21] М. Фрајнд, op. cit. стр. 101.

[22] Сергеј Дмитријевич Балухати, текст *Проблеми драмске анализе*, у књизи *Основи драматургије*, приредио Љубиша Ђокић, Београд, 1989, стр. 433-434.

[23] Лука Кецман, *Драмско обликовање у приповеткама Петра Кочића*, Бања Лука, 2005, стр. 64.

монахиња. Пера верује Цркви, сматајући да је она сигурно и најчистије уточиште српског народа. Верује да ће његова напаћена кћер осетити мир, чистоту и слободу између зидина божијег храма. Али, вара се. У шоку је када схвата да се митрополит полакомио за повластицама, да је зарад њих спреман да изда и народ и веру, те да се приклони католицима. Драмски писац је ово место више пута истакао кроз дијалог ликова, као и кроз монолог у којем Сегединац размишља о митрополитовој издаји. Сегединац је љут и на себе, разочаран, јер је издао своју кћер, а и нехотице је сарађивао са издајником.

У четвртом чину спроведена је драмска кулминација. Писац на кратко задржава напетост ситуације пре одлучујућег сукоба, кроз дијалоге сабораца и Пере Сегединца. Сегединац је драмски лик који представља великог вођу. Он своје војнике назива браћом и децом, чиме се издиже изнад свих као најстарији, као отац који брани част породице, али и ратника. Изневерен од стране цара и митрополита, жели да са својим народом извојује слободу. Но, иронично је то да је он спреман у сваком моменту дати свој живот за слободу, док његови саборци желе да се боре само док је он на челу војске. Пера Сегединац је храбар у свакој ситуацији, што се не би могло рећи за његове саборце. Сви око њега показују само лични интерес, нико не брине о општем добру, те је природно што се разбуктава низ сукоба у драми.

Писац драме намењо је различите драмске мотиве ликовима, често их супротстављајући једне другима. Шта год у драми покушао Пера Сегединац – доживљавао је супротну драмску игру – Сегединац је носилац храбрости, војници у четвртом чину су кукавице; он жели да по сваку цену дође до слободе, макар и положио свој живот, а војници не желе да се жртвују; Пера је честит и поштен, док је митрополит превејан и лаком… Драмска перипетија има изузетну психолошку тежину, описује драматичан моменат када, након неуспеле борбе, Сегединца хапсе. Он осећа да му се ближи крај, јер не жели да прихвати цареву милост. Не жели да промени веру, ни када га вољена Мара то моли. На крају му у посету долази ћерка Јула, прерушена у католичку сестру и то је за њега највећи ударац. Одбија да се покатоличи и тоне у још већи психолошки понор. Он се и у том моменту осећа одговорно за такав ћеркин поступак. Ово је део у драми где се насловни драмски лик енергетски гаси, док за њим остаје да лебди његова главна карактеристика личности – вера у истину, слободу и правду. Пера Сегединац је истовремено и поражен и победник – поражен, јер је завршио немоћан у затвору, а победник, јер није одступио од својих племенитих уверења.

У драмском расплету Сегединац је приказан као човек трагичне судбине, човек који је потпуно уништен морално и физички. Писац драме је до њеног краја инсистирао на доследности у карактеру Пере Сегединца, и управо због те доследности у очувању српске вере и традиције, Сегединац осећа да је заувек изгубио ћерку и да му нису остали ни породица ни домовина. Они су смисао очувања српског народа. Сегединац није успео да извојује битку на бојном, политичком и породичном пољу, није видно, конкретно по српски народ, остварио мотиве које му је доделио писац. Ипак, тиме што је у затвору одбио да се покатоличи и ода почаст цару, показао је да и по цену живота неће одступити од својих уверења и да то треба да буде пример српском народу. Теоретичар и историчар драме и позоришта, М. Фрајнд истиче да је Костић у овој драми „успео да оствари и онај укрштај коме је тежио, али га није достигао у Максиму Црнојевићу – плодотворно спајање народне традиције (у овом случају историје) и европске драматургије, посебно античке и шекспировске, уз честе реминисценције на барокну драму као и на хришћанску традицију".[24]

Током писања драме *Пера Сегединац* Лаза Костић је веома умешно владао драмским елементима. Он је јасно поставио мизансцен, пантомимско деловање и монолог, дијалоге и ситуације, уз коментаре у дидаскалијама. Драмску радњу тумаче појединачни ликови и саборци у функцији колективног драмског лика

[24] М. Фрајнд се исцрпно бави утицајима светске књижевности, посебно барокне, на Костићев стваралачки опус. О томе веома интересантно пише, између осталог, у есеју *Лаза Костић и енглеска поезија 17. века*, у књизи *У трагању за Лазом Костићем*, op. cit., стр. 19-51.

– представника српске војске. О карактеру главног лика драме углавном у потпуности сазнајемо из његових поступака, док о неким другим ликовима, нпр. о цару Карлу VI, највише сазнајемо из приче о њима. Костић развија дијалоге из којих слéде разне драматичне ситуације, а све то поткрепљује дидаскалијама у оквирима писане драме. Од почетка уводи драмске ликове поступно, додељујући сваком лику посебан мотив који га покреће на одређени поступак и тиме одређује његову судбину. На пример, зет Пере Сегединца је правдољубив човек који због тога што је изрекао истину доживљава трагичан крај. Ћерка Сегединчева због тога постаје удовица и утеху тражи у манастиру. Главни драмски карактер, Пера Сегединац, делује одлучно као војник, борац за интересе свог народа и глава породице. Међутим, његови мотиви сукобљавају се са мотивима цара и митрополита, то је писац осликао превирањима у Сегединчевој свести, исхитреним убиством зета и психолошким трагањем за истином и искупљењем. Његова судбина је трагична, али је лик Пере Сегединца заувек у драми и у историји остао светао пример части и родољубља, под неумитним знаком трагичне судбине.

Јелена П. Ковачевић

СТВАРАЛАЧКИ ПОДСТИЦАЈИ МАРТЕ ФРАЈНД[1]

„У општем ћутању књижевности,
ја чујем само шум мога пера како
шкрипи по хартији...“ [2]

Запис латинског хроничара најсликовитије одражава рад и дело Марте Фрајнд, која је својом животном, вишегодишњом посвећеношћу и преданим и истрајним радом на пољу књижевности, а упркос свим друштвеним, културним и политичким недаћама које прате српски национ, занавек задужила српску књижевност и њене следбенике.

Стварајући повучено и стрпљиво, истрајно и посвећено, научни рад и стваралаштво Марте Фрајнд, чини да читалац пред сваким прочитаним ретком огледа, приказа или студије ове ауторке, застане и замисли се над проницљивим понирањем у срж и суштину постављеног диспута. Свако читање или боље речено ишчитавање ових редова, изнова **активира** мисао реципијента, инспирише га и наводи на (пре)испитивање давно васпостављених тежишта теоријске и књижевноисторијске мисли.

Стваралачки рад Марте Фрајнд, често парцијално и партикуларно расут по многобројним књижевно-научним часописима, током времена није јењавао, већ се, напротив, развијао и унапређивао, што нас и не може изненадити / што нас и не изненађује, будући да ауторкино целокупно стваралаштво понире из (њене) / сопствене исконске љубави и посвећености драмској делатности. Магија позорја,

[1] Марта Фрајнд увек користи термин подстицај наместо речи утицај, чиме прави и истиче разликовност унутар компаративног приступа књижевној грађи.

[2] Цитат латинског хроничара из V века после Христа нав. према Јован Скерлић „Српска књижевност у 18. веку“

коју сагледава из перспективе драматуршког структурног остварења текста, производи магију речи особеног реченичног исказа. Особеност ауторкиног рада заснива се на неуобичајеном исказу којим износи грађу пред читаоца, чији се парадокс крије у томе што се пред нама налазе стилски немодификоване но ипак обликотворене реченице. Једноставност у приказу и савладавању огромне грађе, која се наизглед не назире унутар реченица, последица је мисаоног, спознајног и читалачког процеса што доприноси непрекидности реченичног израза и течности у излагању обиља историјског материјала. Наизглед неоптерећене баластом историјских чињеница и теоријских аргумената, студије Марте Фрајнд почивају на свеобухватном познавању и самоувереном владању књижевно-историографском грађом. Видљиво је то поготову у приказу општепознатих историјских чињеница, историјских догађаја и збивања оличених у перу Марте Фрајнд једноставно, ненаметљиво и непретенциозно, остављајући за тако исписаним редовима утисак да се пред нама налази усмени казивач који алхемијом речи успева да оживотвори прохујало доба и оваплоти га у садашњи тренутак.

Посветивши се тумачењу и изучавању историје српског позоришта, ауторка тежиште свог рада фокусира на поетику српске драмске књижевности XIX века. Крећући се кроз густу шуму симбола, осветљавањем затамњених и замандаљених сегмената наше књижевне прошлости, ова свестрана ауторка корача стопама некадашњих прегалаца. Окретање ка заптивеним дверима историјске драме, Фрајнд бира тежи пут – магловит, непрегледан и недокучив као једини могућ начин уласка у срж и суштину проблематике којом се бави, што је и иначе њен примаран циљ.

Осетан утицај англосаксонске критичке мисли, видљив у једноставности исказа поткрепљеног аргументовано изнетим ставовима, бива интегрисан у словенски научно-истраживачки контекст. Отуда се у делу Марте Фрајнд сусрећемо са стилски обликованим изразом заснованим на језгровитим, концизним, терминолошки неоптерећеним, али прецизно и јасно конкретизованим реченицама. Богат реченични фонд, пречишћен од сувишних речи или лексичких понављања, терминолошки је растерећен будући да Марта Фрајнд терминологију употребљава семантички прецизно и нужно ради излагања и аргументовања новоуспостављених идејних поставки. Стил и језички исказ Марте Фрајнд можда се најбоље огледа у једном минуциозном запажању о стилском изражају Лазе Костића: „Спартанска строгост употребе језика појачава утисак о античкој једноставности и величини који Пера Сегединац оставља на гледаоца". Овом сентенцом, иначе карактеристичном за стваралаштво Марте Фрајнд, којом истиче економичну употребу језика у функцији стварања драмског ефекта, ауторка указује на главне особености Костићевог, истовремено описујући и карактеристике сопственог језичког стила.

Структурно, огледи и студије Марте Фрајнд попут изврсног драмског дела, почињу in medias res, изношењем поставке проблема на почетак рада, док се тело текста заснива на константном диспуту са постојећом књижевном материјом. Дијалектика мисли као неизоставан пратилац њених тумачења, нужно води ка новим, оригиналним и јединственим истраживачким поставкама и решењима, што и доприноси да једноставно и језгровито дијагностификује осу истраживања, притом увек имајући у виду и не занемарујући своје претходнике у оквиру научноистраживачког поља. Наместо дескриптивног приступа драмском тексту, у ауторкиним редовима наилазимо на свеобухватно сагледавање књижевне грађе, првенствено са стране драматуршке остварености и структурне реализације дела, а да притом не изоставља најважнији сегмент- могућност или реализацију драмског текста на позорници. Приметно је да ауторка готово увек изналази и првенствено износи вредности, лепоте и предности дела које тумачи, али ненаметљиво и благонаклоно указујући на мане драмских дела која изучава.

У стваралачким радовима Марте Фрајнд препознатљива је тежња ка успостављању реда и фалсификовању појава, као и диференцијација грађе коју истражује. Основна одлика ауторкиног рада, тежња ка систематизацији наизглед непрегледног материјала, доследно је спроведена и изведена из самог ис-

траживачког концепта, заснованог на сагледавању проблема из различитих перспектива. Теоријска утемељеност, систематичност у раду, тумачењу и излагању нових идеја и књижевно-теоријских полазишта, доводи до тога да једна наизглед кратка и једноставна студија, заправо исрцпи све могуће видове тумачења, те и до тога да код Марте Фрајнд ништа не остаје недоречено или неиспитано. Као крајњи резултат таквог приступа материји, који структурно наличи на троделни модел словенске антитезе (хипотеза-антитеза-теза), аргументовано се износи и потврђује основно полазиште рада, што нужно доприноси изношењу нове, оригиналне и необориве мисли или идеје.

Можда не треба ни да нас чуди што стваралачки рад Марте Фрајнд, није резултирао многобројним, вишетомним научним монографијама, јер оно што поједини аутори и ствараоци исказују многолисним томовима, Фрајнд искаже кроз двадесетак језгровитих, костретних и прецизних, научно аргументованих и утемељених страна. Предност и лепота ових радова јесте што дијалектичком поставком проблема, ауторка смело отвара и иницира нова научноистраживачка поља проучавања, подстичући читаоца и тумача на дијалог и стварање.

Докторска дисертација *Драмска илузија у енглеској ренесансној комедији*, (1973), определила је главну смерницу и путању Фрајндиног рада - драма и позориште. Главно подручје рада, историјска драма српске књижевности XIX века, резултирало је жанровским диференцирањем и односом историјских полазишта и драмског обликовања у делу *Историја у драми - драма у историји* (1996), у којем се ауторка, имајући у виду дотадашње истраживачке поставке, суочила са проблемима драмског стваралаштва и жанровске разликовности унутар поетике српске драме XIX века. Препознајући и успостављајући шилеровскошекспировски обликотворни модел српске историјске драме, ауторка усмерава потоње истраживаче на подједнаку важност шекспировских подстицаја, али и уплива Фридриха Шилера на српске драмске писце. Овом научном студијом, Марта Фрајнд је унапредила досадашња изучавања историјске драме и поставила темеље за њено даље, боље и систематичније проучавање, усредсређујући пажњу будућих истраживача на овај веома важан но ипак неистражен жанр српске књижевности XIX века.

У студији *Политика и легенда у српској историјској драми*, на основу хронолошки приказаних историјских података, Фрајнд примећује варијабилу у рецепцији историјске драме, те дијахронијским приступом грађи повезује историјску драму и препознаје њено отелотворење и преобликовање у политичком театру. „Историјска драма се изводи све до краја XIX века због погодности политичког тла", надаље констатујући одумирање жанра на преласку у XX век да би приметила повратак историјске драме у новом добу која сада бива преиначена у драму „преиспитивања прошлости, а не величања и слављења прошлости, а на место историјске истине ступа на позорницу уметничка истина, постајући део модерног политичког позоришта."

Говор о преплитању политичких, друштвеноисторијских и културних струјања и историјске драме, указује да ауторкино окретање ка тумачењу историјске драме није случајно, будући да време у коме живимо и наше судбине бивају омеђени политичким превирањима и збивањима, готово истоветним онима минулих времена. Отуда Марта Фрајнд, иако наизглед окренута прошлости, од књижевне историје скреће ка пољу тумачења савремених драмских дела, те ауторкино опредељење и окретање ка историјским драмским остварењима, наместо текућој позоришној критици или савременим театролошким студијама, не значи нужно занемаривање савремених позоришних токова. Напротив, тумачење изворних драмских облика омогућава ствараоцу да успостави паралелу те да Јанусовим погледом помно испрати и текућа драматуршка остварења.

Ишчитавањем драмских комада, одавно прекривених баластом прашине у антикварницама и библиотекама, ауторка успоставља дијалог са садашњошћу, ненаметљиво сигнализирајући да се савремени токови, било социолошки, културни или театролошки, не могу разумети без дубљег понирања и упознавања са (пра)почецима. Успостављајући аналогије и дијалог

са садашњошћу, с обзиром на то да историјска драма израста из атмосфере времена и да итекако јесте огледало текућих политичких проблема и друштвено-историјских питања, ауторка надаље уочава заплете и обрасце у конструисању историјске драме савремених стваралаца. Отуда ћемо се преварити уколико њено изучавање и бављење српском драмском књижевношћу ограничимо само на истраживање XIX века, будући да се Марта Фрајнд бавила и драмским остварењима тематски базираним на збивањима Великог рата, као и драмским стваралаштвом Милоша Црњанског, Младена Шеварлића, Јована Христића (у неколико наврата), Борислава Пекића...

Чини се да су Јован Христић и Марта Фрајнд, подједнаки зналци и стручњаци у свом пољу књижевног деловања, разликовни само у смерницама свога опредељења. Значај Христићевог помног праћења и анализе савременог театра и минуциозних запажања у текућој позоришној критици, огледа се у Фрајндином раду на пољу књижевно-историографске делатности драмске књижевности. Из Христићевог проницљивог погледа упртог ка савременом сценском извођењу, извире одсјај Марте Фрајнд усмерен ка драмском предлошку изворних и полазних драмских остварења. Отуда ће Марта Фрајнд, инспирисана и подстакнута виспреним духом Јована Христића, управо најлепше есеје и студије написати управо о стваралаштву овог аутора. Ишчитавањем студија и огледа о Јовану Христићу испред нас искрсава епистоларни дијалог два позоришна прегаоца, чинећи да тек у садејству ова два аутора читалац добије целовит увид у целокупну српску драмску књижевност.

Водећи се речима Милоша Поповића који је давне 1846. године рекао да су новине „очи, уши и уста духа времена", Марта Фрајнд је 2015. године објавила и зборник огледа о драмској периодици, сачињен из многобројних истраживачких радова ауторке насталих током вишегодишњег бављења српском драмом. У овом драгоценом, недавно објављеном зборнику ауторка сагледава спољашње чиниоце и све факторе који обликују драмску књижевност, а истовремено представљају одраз позоришних збивања, кретања и утицаја на драмске писце, глумце и редитеље, једном речју, на стварање драмске књижевности и њеног бивствовања на сцени. Бавећи се животом, трајањем и функционалним значајем одређене публикације али и важности уредника у њеном обликовању и остварењу, сагледава се и износи утицај и моћ часописа на истрајавање позоришног света током бурних времена. Сагледана у оквиру културног, друштвеног-историјског и политичког контекста, ауторка је исписала и описала слику путева српске позоришне периодике, њеног формирања, развоја и одумирања. Читањем партикуларних студија и огледа о српској позоришној периодици и животу часописа који су пратили развојни ток српског позоришта XIX и XX века, приступамо духу прохујалих времена и свим проблемима који су изборали умове и чела наших позоришних делатника - уредника часописа, управника, драматурга, извођача.

Будући да су поједини радови, студије и огледи Марте Фрајнд, готово неприступачни, скривени унутар многобројних, тешко доступних зборника и књижевнонаучних часописа, они и даље стрпљиво чекају на сабрано издање, чијим бисмо прикупљањем и приређивањем дубље проникли у креативно, подстицајно стваралаштво Марте Фрајнд. Надамо са да ће ови радови, у неко догледно време и бити обједињени, како би тумачи и радознали читаоци стекли целокупан увид у значајна остварења и достигнућа Марте Фрајнд, онако како овај стваралац својим посвећеним радом и идејним доприносом и заслужује.

Уна Ђелошевић

ПОКЛОНУ СЕ У ЗУБЕ НЕ ГЛЕДА

Добро нам је позната ова давнашња, опомињућа, али благонаклона народна мудрост. Још у раном детињству научили смо да према дару будемо захвални и непробирљиви. Међутим, хајде да оставимо лепо васпитање по страни на трен, прекршимо овај старовековни завет којим нас је мудрац обавезао и погледамо шта се све крије међу зубима једног од многих поклона које примамо без икаквог преиспитивања.

Позоришни поклон је добро познати чин на крају представе, реакција глумаца на аплауз који је уследио након спуштања завесе. Глумци том приликом покрећу своје тело у наклон, којим се одвајкада изражава захвалност и поштовање. Поклон је углавном договорен унапред, то јест редитељ га је, као и представу, изрежирао, обично пред саму премијеру.

Уколико се сада одлучите да се одметнете у поменуто преиспитивање поклона који добијате у позоришту, пред вама је исцрпни приказ врста редитеља и глумаца које можете уочити том приликом. Почнимо са редитељима...

Незасити редитељ је онај редитељ којем, иако је управо завршио режирање двосатне, веома компликоване представе, то није довољно. Он жарко жели да режира, још режира и увек режира. Он је мегаломан. Његов поклон изгледа као прави спектакл. На сцени ће се наћи све што се на њу може стрпати, не би ли поклон отелотворио његову визију. Глумци певају, двадесетак балерина заносно плеше, осамдесет рефлектора ствара ефекат стробоскопа, музика пробија звучни зид, хор малишана изводи познату нумеру, цвеће и балони падају са плафона, виоре се заставе, сукње и мараме фолклорног састава, дакле све, све зарад сјајне прославе краја представе. И заиста, поклон делује величанствено, али нажалост непотребно.

Незаинтересовани редитељ може се схватити као потпуна супротност *Незаситог*. Њега поклон уопште не интересује. Он сматра да је свој посао обавио режирањем представе. Сада хоће да пређе у салон где ће примити силне честитке за свој маестрални рад и не жели да се бави некаквим баналним активностима као што је режирање поклона. Нека се поклоне како знају, мисли он тиме на глумце, и одлази према вратима. Одликују га високо мишљење о себи, велика сигурност у своју вештину, као и приметна доза самодовољности.

Искусни редитељ је човек који би могао са великим успехом саставити приручник „Како до дуготрајног аплауза у неколико једноставних корака". Режира поклон махерски, по утврђеном шаблону. Важно је да се глумци непрестано смењују десетак минута, и тиме безмало приморавају публику на аплауз. На овај начин, он обезбеђује глумцима пријатно сазнање да су публику оборили с ногу, а себи титулу веома популарног редитеља чији аплаузи не иду испод десет минута. Овакав поклон се обично заврши стојећим овацијама, јер ма колико фина и послушна, присиљена публика више не може да седи и тапше, већ очајнички, али стидљиво, креће у правцу свог капута и цигарете.

Посвећени редитељ себе сматра свештеником, жрецом театарске уметности. Поклон је за њега тачка, амин на врхунцу литургије, како назива представу. Гнуша се славе и опортунизма, што исто замера и глумцима, те их стога наводи да се поклањају заједно, уједначено, без разлике. Поклон је миран, без икакве профане кретње. Десетак глумаца се тихо клања држећи се за руке, и то веома, веома споро и достојанствено.

Редитељ елитиста осим за режију, веома је стручан за „одвајање жита од кукоља". Поклон је раздељен у фазе при чему се глумци поклањају у групама или појединачно, а по редоследу важности њихове улоге у комаду. Кукољ се клања на почетку и обично не излази на бис, док се елита клања на самом крају, дуго и уз сталне овације. Овде се, осим на елитизам, сумња у редитељево истинско познавање позоришта. Предлаже му се да наново ишчита Етику К. С. Станиславског и провери да ли у театру треба да постоји нешто као вредносна класификација улога. Савет за публику: када уочите овакав поклон, преиспитајте све позитивне критике које сте чули о комаду пре него што се одабрали да вечерас дођете у позориште.

Скромни редитељ је пак, апсолутни опозит *Елитисти*. Он тражи да се сви глумци поклоне истовремено, наклоном искључиво главе, кратко и достојанствено. Подсећа на *Посвећеног*, али није религиозан. Код њега превагу односи здрав разум. Он је класичар. Не жели никакве баханалије на поклону, поклон доживљава као захвалност за аплауз и као таквог га третира.

Редитељ неостварени глумац један је од оних редитеља који се куну да им је представа важнија од себе самих. Представу свечано предају у аманет глумцима и повлаче се у своју сенку. Међутим, ови редитељи у правилу страствено чезну да их глумци позову на поклон, као на последњи опроштај са својим чедом. Пошто га глумци, подлегавши својој саосећајности за несуђеног брата по вокацији, позову на позорницу, он се озарен и до суза доведен, клања заједно са њима. Проблем настаје када он не жели да са позорнице сиђе. Напротив, он на исту позива инспицијента, шаптача, гардеробере, сценске раднике који су се затекли иза кулиса као и разводнице са свећем. Он жели што дуже да упија топли ветар који се осећа на просценијуму, ветар славе, вољености и одобравања.

Бизарни редитељ обично је веома млад човек. Он непрестано надахнут, крепке маште и одважног става. Чини све да околина потврди његову аутентичност и непоновљивост. Он од глумаца тражи да на поклону чине разне чудноватe и никад виђене ствари. Он зна зашто то тражи и коју поруку жели тиме да пошаље, али нажалост никоме другоме то није јасно. Његови захтеви су разни и крајни, те да не бисмо сада набрајали како све тај поклон може изгледати, замислите неки најбизарнији догађај на сцени, и он га је сигурно негде већ изрежирао.

Редитељ анархиста је најчешће концептуални уметник, бунтован је и нико га не разуме. Стога он не жели никоме ни за шта да захваљује и никоме ништа

да поклања. Он негира све чега се дохвати, па тако и сам театар којим се бави само зато што му омогућава да стално гради и руши, као прави субверзивни елемент, каквим себе сматра. Он жуди за новим формама и упорно настоји да их осмисли. Управо зато, након његових представа обично не следи никакав поклон. Мада, питање је, да ли је уопште било и представе.

Сагледавши поклон као целину и препознавши тип редитеља који га је обликовао, можемо се послужити имагинарним увеличавајућим стаклом, како бисмо приметили кључне разлике међу глумцима који вам се клањају.

Глумци Реалисти су они глумци који поклон прихватају као театарску конвенцију. Клањају се пристојно, довољно, са дискретним осмехом на лицу, најпре јер је ред, а потом и што осећају извесно задовољство. Без обзира на снагу аплауза, одлазе са сцене нехајним, трчећим кораком.

Отимачи Аплауза популарни је назив за глумце који обожавају да им се аплаудира и умеју вешто исти тај аплауз да измаме. Уживају у хармоничном пљеску три стотине пари руку. Дуго не спуштају горњи део тела, већ разгледају и загледају, шире руке и одобравајуће климају главом, подстичући на тај начин публику да настави са аплаузом. Са обавезним самозадовољним осмехом, веома лагано покрећу се у наклон и доле остају дуже него што то дозвољава добар укус. Међу отимаче спадају и *Забављачи*. То су они који на поклону изводе којекакве комичне гестове и експресије, не би ли тиме, лукаво и довитљиво, преотели већинску пажњу публике.

Глумци Осматрачи имају склоност да приликом поклона не спуштају поглед заједно са главом, већ остављају широм отворене очи упрте у мрак гледалишта, добијајући изузетно несвакидашњи изглед. Свако иоле разумно дете, ову би прилику уврстило у листу најстрашнијих ноћних чудовишта, преломљеног тела и очију безмало на челу. Ово страшило уствари има безазлену намеру да осмотри лица у публици и, по могућству, примети некога од својих познаника или ближњих. Уколико се то и догоди, *Глумац Осматрач* врло лако прелази у облик *Глумца Поздрављача*. Тада, срца испуњеног радошћу и осећајем да је безбедан у овом мрачном свету, усправља тело и весело поздравља своје спаситеље махањем, намигивањем или слањем пољубаца.

Самокритични Глумац на поклон излази мрзовољан. Сматра да тај аплауз није заслужио, да је ништаван, споредан, да ноћас није био добар, да, логично, он може пуно боље, а да је најбоље да га гађају парадајзом уместо што му изражавају лажно поштовање. Врло кратко и одсечно наклања главу и полачи се корак уназад, иза свих сјајних примерака своје бранше. Потом одлази у своју гардеробу, не разговарајући ни са ким, и тамо дуго седи, ламентирајући. Оштро око умеће да направи разлику између *Самокритичног* и *Апатично-аутистичног Глумца*. *Апатично-аутистични Глумац* увек се поклања на исти начин (кратко и незаинтересовано, са повлачењем уназад), док се код *Самокритичног* може десити, премда веома ретко, да једне вечери буде задовољан својом игром, те приушти себи слабачак осмех и нешто лежернији поклон. *Аутистично-апатични* то никада не чини, јер код њега се ради о личном, песимистичном погледу на свет, а не тренутном осећању узрокованом ноћашњим незадовољством.

Тимски играч је онај који својим говором тела експлицира публици да је једнако важан сваки члан ансамбла и тиме позива на општи аплауз. Не воли да се издваја, хоће стално да припада. Пажња: врло је важно разабрати да ли се ради о *Аутентичном или Лажном тимском играчу*. Искусни гледалац несумњиво ће правити ову разлику, перципирајући суптилне покрете мишића лица и тела. У томе му такође може помоћи и шесто чуло, уколико га је понео са собом.

Глумци ударници су они који на поклон излазе потпуно девастирани од умора, презнојени, тешких ногу и спуштених рамена. Током претходна два сата заиста су дали све од себе, апсолутно исцрпевши своје психо-физичке снаге. Сада им је овај поклон само још једна препрека до кревета у који ће се срушити што пре и поштено се одморити. Ипак ћете на њиховим лицима приметити трагове смешка, налик оном код победника у тркама на 10.000 метара. Опрез: правити драстичну разлику између *Глумца Удар-*

ника и *Глумца Тезгароша*. Они изгледају веома слично. И *Тезгарош* је презнојен и измучен, али из потпуно другог разлога. Он је у паузи, коју има између првог и трећег чина, скокнуо до оближњег културног центра или сличне алтернативне сцене, одиграо своју брзу, лаку и смислом неоптерећену представу, подигао хонорар, попио пиво и проћаскао са екипом, да би се трчећи вратио назад у позориште, да заврши започети посао. Због тога је он уморан. Разлика је уочљива: *Ударник* је обично главни и свеприсутни лик у комаду, а *Тезгароша* се нећете ни сећати из првог чина, када се изненада појави у трећем, или тек на поклону.

Међутим, најсимпатичније и најслађе клањају се *Почетници и Почетнице*. Разликујемо две врсте *Почетника*. *Стидљиви Почетник* је онај којем је на поклону помало неугодно. Он би волео да није тако, волео би да и он може пуним плућима да прими аплауз који пристиже из мрака, али он се стиди и не зна како да се носи са толиком пажњом. Друга врста је нешто комплекснија. Ради се о *Почетнику Емотивцу*. Он је на поклону озарен, насмејан до крајњих могућности његових фацијалних мишића. Његa лице боли, али он је на седмом небу. Почетник је слуђен, он не зна куда ће пре, весело се саплиће о колеге, костим и сценографију. Он би се клањао читаво вече изнова и изнова, што ће вероватно и радити у својој машти када крене на спавање те ноћи, ако уопште и крене на спавање те ноћи. Нередко ћете видети како *Почетник*, мада чешће *Почетница*, на поклону плаче. Она плаче јер је коначно опао ниво адреналина и кортизона у њеном телу, након вишедневних проба натопљених напетошћу и жељом да се докаже. Али она мисли да плаче зато што је остварила свој сан, она плаче од силног узбуђења које је тресе, она је постала глумица. Тиме што плаче, она се осећа више вредном, продуховљенијом и емотивнијом, у екстремним случајевима и талентованијом. *Почетница* обично спреми по неки поклончић за сваког учесника у представи, и тиме им захваљује на подршци и дивној радној атмосфери. *Почетница* још не зна у шта се увалила.

Нејасни глумац онај је који након извесног трајања аплауза почиње да узвраћа аплауз публици. Овај збуњујући гест тешко се тумачи. Да ли *Глумац* тим реципрочним аплаузом, можда изражава своје одушевљење одушевљењем публике, или је може бити очаран публиком што је тако ванредно одиграла своју улогу публике? Или, у најгорем случају, да ли *Глумац* овим повратним пљескањем настоји да аплауз оконча? Није нам јасно. Мада, чисто се сумња да и сам *Глумац* зна зашто то ради. Било како било, овај гест се сматра у најмању руку сувишним, а чак и неадекватним. Посебно када глумац, одлазећи са сцене, настави да чини тај припрости гест, окренут леђима, са рукама негде неодређено, изнад главе. Зато, не дајте се завести, драга публико.

Једна посебна врста глумца која не спада ни у једну групу, зове се *Невидљиви глумац*. То је онај глумац за ког бисте се могли заклети да сте га видели током представе, али га сада на поклону из неког разлога не можете лоцирати. Помислите да му је позлило или недајбоже нешто непријатно искрсло, али ваше бриге се распршују када га видите пола сата касније у оближњој кафани. Ипак, не можете а да се не питате због чега онда није изашао да се поклони. Ево решења загонетке. Он је слободан човек. Не пати од конвенционализма, паланчанизма и лепогпонашањизма. Он је свој човек и не поступа тако да друге задовољи у њиховим очекивањима. Он има своја правила. Он не излази на поклон јер има на то право. Он је либералан. Он је алкохоличар.

Можда сами никада нисте обратили посебну пажњу на поклон, можда вам се чини да је писац ових редова мало претеривао, што сигурно јесте, а можда вам ово делује и неважно. Једино је важно да сте ви провели угодна два сата у мраку пријатног, културног амбијента, творећи целину са другима који су из истог разлога дошли ту. Може се, међутим, десити да ћете већ на следећој представи коју погледате, једва чекати аплауз, како би сте обазривије сагледали поклон који вам се нуди. У сваком случају, сам аутор вас врло радо очекује у позоришном фоајеу да упоредите ваша становишта на тему је ли онај у средини био само *Почетник* или пак *Почетник* са клицом *Отимача аплауза* , а све то у режији смерног *Посвећеног редитеља*.

Сања Симоновић Алфиревић

ПЕРФОРМАНС КАО ЧИН КОМУНИКАЦИЈЕ

УВОД

Поступак дефинисања перформативности архитектуре са аспекта студија извођења (*performance studies*), заснива се на објашњавању остварених релација, приказивања њиховог порекла, као и могућих облика њихових интерпретација. Полазећи од тога да перформативност у општем смислу обухвата концептуалну и оперативну реалност, неопходно је истражити начине којима *перформанс* (као бихевиорално-просторно-временски догађај) утиче на тумачење простора терминима који описују релације а не фигуралности.

Идентификација перформативности архитектуре у актуелним теоријским и стручним расправама производи сложену категоризацију која се може свести на неколико кључних одређења. Ту спада перформанс у архитектури (објекти намењени различитим облицима јавног извођења), архитектонски перформанс, перформативна - интерактивна архитектура, итд.

Када говоримо о перформативности архитектуре из позиције *студија извођења* примењених на архитектуру, различито од претходно наведених категорија, поље истраживања је усмерено на архитектуру у контексту просторно-временских ситуација, понашања, интеракција или релација, који се могу посматрати и теоретизовати као *перформанс*. Инструментализацијом перформанса настаје методолошки поступак – *апарат* анализе, идентификације и теоретизације променљивости граница унутар којих архитектура комуницира на друштвеној и културалној платформи.

Архитектуру је на општем плану могуће посматрати са неколико различитих аспеката: 1) иманентно пројектантски (савремена архитектонска теоријска платформа и референтно подручје праксе), 2) спољашња анализа културе према Шекнеру (Richard Schechner), такозвана *рефлексивна објективност* са савременом антропологијом догађаја, 3) начин посматрања архитектуре као *догађаја* (постајања, престајања) и као *афекта* (постструктуралистички дискурс који проблематизује различите начине манифестације перформативности са аспекта променљивости, ефемерности, фрагментарности, релативизма). Први од наведених инструмената конституисања и извођења друштвене реалности је пројектантски поступак конципирања и реализације архитектонских замисли унутар међуодноса уметности и технике материјалног планирања. Аспект спољашње анализе културе указује на перформативну (извршну, делатну) структуру догађаја, различиту од референцијалне, пројектантске структуре комуницирања значења. Последњи наведен, домен афекта у архитектури, односи се на просторно-временске догађаје, конципиране и реализоване изван подручја стварања завршених дела као објеката. Догађај је одређен концептом оперативности у погледу континуитета токова, енергија, ритмова пролазности, нестанка или пробијања граница.

Концептуализација перформанса изван извођачких уметности, у оквиру студија извођења, идентификује се као *обновљено понашање*, у смислу непостојања реалности која претходи нечијем искуственом доживљају, већ се активно изводи и ствара. Студије извођења сугеришу да се било који облик стварности, у овом случају физички, просторни медиј као што је архитектура, може проучавати *као перформанс*, односно као *пракса, догађај*, или *понашање*.[1] Помак у тумачењу перформанса од *чина* ка *дејствености* културе, значи преображај архитектуре као објекта у животну ситуацију – реални догађај.

Полазећи од тога да материјализовати идеју и дати јој материјалност[2] указује на два различита поступка, *перформативно* у архитектонском делу упућује на квалитете или одлике форме, простора или чина (деловања, понашања) у простору, док *перформативност* архитектонског дела обухвата ефекте, стања, случајеве, и у себи садржи метод конституисања нових значења. Перформативност се односи на процес трансформације усвојених парадигми, као и на модалитете превођења *простора* – унапред датог и статичног, у *место* – привремено и променљиво. Перформативност не постоји као независан, аутономни ентитет, већ је неопходно одредити релационе дискурсе у односу на овај појам, како би се ближе разумеле његове појавности и видови актуелизације.

У складу са ставом да перформативност није спољашњи атрибут, већ имплицитно својство архитектуре које настаје кроз понашање и деловање, намеће се закључак да перформативност архитектуре помера тежиште опажања са архитектонског дела као објекта, на архитектонско дело као архитектонски, уметнички, друштвени или егзистенцијални чин. У контексту разматрања архитектуре као једне од најартифицијелнијих пракси које свакодневни живот претварају у перформанс, перформативност се не разматра ни као порекло ни као резултат архитектонског дела, већ као отворена и променљива инстанца између концепта и значења или стварања и изражавања у оквиру културалне праксе. Архитектонско дело тако постаје сложена концептуално-објектна појава која је одређена понашањем корисника у специфичном и уоквиреном простору културе.

Анализа специфичности релације перформативности и архитектуре обухвата теоријски, филозофски, уметнички, друштвени и културални контекст од 60-их година прошлог века до данас, као и теоретизацију и артикулацију значења основних појмова на којима је засновано истраживање (*перформатив* /енг. *performative*/, *перформативност* /енг. *performativity*/,

[1] Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction* (New York and London: Routledge, 2003), 3.

[2] Материјализација идеје јесте дословно опредмећење / отеловљење, док давање материјалности не мора да буде материјално – видети у : Ана Вигњевић, Архитектура и пејзажни код: оглед о трансформацији материјалног (Београд: Орион Арт 2016).

извођење /енг. *performing*/, *студије перформанса/ извођења* /енг. *performance studies*/, *извођачке уметности* /енг. *performing arts*/). Поступак истраживања обухвата систематизацију досадашњег теоријског оквира и дефинисање промена у улози и значењу перформанса – историјски и концептуално, у тангенцијалној области антропологије, извођачких пракси и архитектуре. У односу на предложене теоријске равни, питање перформативности и дефинисања методолошке процедуре проучавања овог проблема у архитектури разматра се из позиције тумачења *конструисаних* друштвених реалности (архитектуре) које приказују помак од сценографске појавности до процеса, преко догађаја и ефеката изведених просторних ситуација. Теоријски полигон истраживања перформативности заснован је на трансдисциплинарној синтези рецентних приступа у оквиру општег дискурзивног поља перформативности и савремених концепата теорије архитектуре.

1. СТУДИЈЕ ПЕРФОРМАНСА

1.1. ТЕОРИЈСКЕ ОСНОВЕ ПЕРФОРМАТИВА

У основи општег разматрања, одређења и позиционирања појма перформативности у теоријском дискурсу студија извођења, налази се проблем *перформатива* као филозофско-језичког исказа који врши радњу или актуелизује догађај. Теорија перформатива и говорних чинова настала је унутар круга оксфордских британских аналитичких филозофа 40-их и 50-их година прошлог века, односно филозофије свакодневног говора (*Ordinary Language Philosophy*), започете Витгенштајновим (Ludwig Wittgenstein) *Филозофским истраживањима*. Појам *перформатива* и перформативног исказа први је дефинисао аналитички филозоф Џон Ленгшо Остин (John Langshaw Austin) у серији предавања одржаних 1955. године, касније објављених у књизи *Како деловати речима*.[3] Остиново интересовање обухватало је комуникацију изван домена самог говора, засновану на премиси о постојању јасне разлике између онога што је речено и онога што се тим исказом постиже у одређеном језичком или друштвеном контексту.

На линији критике емпиризма и неангажованог говорника, Остин настоји да пронађе, изолује и дефинише исказе чије се значење остварује њиховим бихевиоралним учинком унутар конкретне и нормиране друштвене ситуације. Увођењем перформативних исказа (*performatives*), потцртава њихову разлику у односу на констативе (*statements*) који значење успостављају односом према чињеничној стварности. Перформативни искази не описују или приказују, већ делују, тј. врше радњу коју именују (извођењем, изговарањем) и зависе од услова, функције и начина исказивања у специфичном друштвеном контексту. Речи врше радњу, али не начином генерисања утиска унутар круга публике, већ начином активности које се одвијају попут догађаја, са својим одговарајућим консеквенцама. Полазећи од тога да се свакодневна комуникација састоји из деловања и одговора на то деловање, Остин своја филозофска разматрања не заснива на реченицама, већ на извођењу исказа у вербалној ситуацији.

Иницијално постављена теорија указала је на многе случајеве дестабилизације границе између перформатива и констатива и немогућност њиховог прецизног категоријског одређења. Уз сазнање да постоје искази који истовремено поседују карактеристике и перформатива и констатива, Остин се одлучује на нови приступ и сваком исказу додељује три димензије – *локуцијски*, *илокуцијски* и *перлокуцијски чин*, са разликом између једноставног исказивања значења, коришћења исказа са одређеном *снагом*, и остваривања реакција у погледу мисли или деловања. Проблем је даље услојњен увођењем интенције која је укључена у конвенције извођења и која одређује границе теорије говорних чинова унутар поља *озбиљне употребе исказа у свакодневном говору*. Сцена је за Остина пример *неозбиљног* говора. Перформативни исказ је *јалов или ништаван* ако га искаже глумац на бини, или уколико је изговорен у песми или монологу. Језик се у таквим околностима

[3] J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (Boston: Harvard University Press, 1962).

не употребљава озбиљно, већ паразитски у односу *на његову нормалну употребу*, и припада доктрини *избледелости* језика.[4]

Две иницијалне критичке позиције у односу на Остинову теорију дефинисали су Херберт Пол Грис (Herbert Paul Grice) и Џон Серл (John Searle). Оба филозофа су истраживање усмеравала ка областима комуникације изван домена самог говора, посебно ка карактеру учинка у одређеном друштвеном контексту. Док је Остин предлагао анализу значења кроз призму друштвених конвенција, Грис је значење идентификовао са говорниковом намером, сматрајући да се значење првенствено темељи на психолошким одредницама, а не на важности конвенције.[5] Серл је настојао да споји ова два приступа формирањем *опште теорије* према којој *говорни чин* као јединица лингвистичке комуникације није симбол, реч, реченица, већ *производња* симбола, речи, реченице у *извођењу говорног чина*.[6]

У широј области критике Остиновог рада, теоретичари попут Жака Дериде (Jacques Derrida) и Шошане Фелман (Shoshana Felman), истичу сложеност и радикалност његовог писања и указују на значајне импликације његових дефиниција перформативности у етичком и политичком дискурсу. Разлог веома заступљеног ограниченог и ригидног тумачења таквих импликација најчешће се проналази у дијалошким расправама Дериде и Серла које позиционирају рецепцију Остиновог рада у област књижевне теорије и теорије културе. Обе позиције остале су без признања о успеху у погледу дефинисања конзистентног критичког тела које би обухватило целокупан Остинов допринос. Амерички филозоф Стенли Кавел (Stanley Cavell) наводи да је „Остинов филозофски глас тешко проценити и истовремено важно чути у својој различитости."[7]

Указујући на семантичку сличност међусобно блиских појмова као што су *перформатив* и *перформативност,* театролог Ричард Шекнер ове појмове разматра у широком дискурсу појављивања, употребе и значења, у интердисциплинарним областима изучавања и у свакодневном животу. Упућујући на ентитет који није формално перформанс већ испољава његове одлике, *перформатив* у ужем смислу делује и покреће неку радњу (обећање, договор), док у ширем смислу може бити идеја која претходи и покреће могућност извођења радње или догађаја.[8]

Истраживање перформативности говорних чинова, тј. начина на који се перформативност од лингвистичког појма трансформише и примењује као појам битан за свако извођење, временом се уобличило у једну од кључних теорија у свету савремених извођачких уметности.[9] Важно је нагласити да се у основи теорије говорних чинова, првенствено Остиновог појма перформатива, налази људска комуникацијска и свакодневна интеракцијска пракса и дејство, где концепт перформативног исказа конституише саму активност. Питање перформатива је у том смислу постало веома важно на трајекторији перформативних пракси окупљених око студија извођења јер „говорни чинови једноставно не рефлектују свет, већ се говором може направити свет."[10] Дескриптивно реферирање на реалност у поређењу са креативним потенцијалом извођења чина у стварности, може се посматрати упоредо са картезијанском идејом о апсолутном и мерљивом простору, наспрам простора као променљиве ситуације отворене за могућности. Тиме се може дефинисати полазиште овог истра-

[4] Austin, *How to Do Things with Words*, 32.

[5] Paul Grice, *Studies in the Way of Words* (Harvard University Press, Cambridge Massachussets), 220.

[6] John Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press. 1969), 16.

[7] Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994), 61.

[8] Schechner, *Performance Studies*, 139.

[9] Andrew Parker, Eve Kosofsky Sedgwick, "Introduction: Performativity and Performance," in *Performativity and Performance,* ed. Andrew Parker et al. (New York: Routledge, 1995), 1-19.

[10] Shannon Jackson, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity* (Cambridge: Cambridge University Press 2004).

живања, где фокус није на изведби или извођачким уметностима уопште, већ на извођењу као друштвеном чину комуникације, идентификованом терминима архитектуре.

1.2. СТУДИЈЕ ИЗВОЂЕЊА И ПРОБЛЕМ ПЕРФОРМАТИВА

Студије извођења се у области уметности и културе појављују 60-их и 70-их година прошлог века, Шекнеровом формулацијом – *изведбене активности човека* (*performance activities of man*) у есеју *Приступи теорији/критици* (1966), а прва систематизација у форми оригиналне теорије у тој области је *Теорија перформанса* (1977). Студије извођења проблематизују и проширују основно значење појма перформатив у практично-интервентном и дискурзивном, интертекстуалном смислу.[11] У најранијем периоду везују се за социолошку и антрополошку праксу усмерену на проучавање друштвеног живота према аналогији са сценским или театарским представама. Шекнер затим развија програмску интердисциплинарност која се заснивала на формалној размени научних метода између театрологије и антропологије, у оквиру ширих тенденција разумевања људског понашања у сложеним околностима савременог света.[12] С обзиром на то да студије извођења не тумаче само радњу или извођење неког дела, већ читав процес стварања, као и његову рецепцију, архитектура може бити предмет њене анализе само уколико је сагледана као извођење, односно као *догађај* или облик уметничког и другог (друштвеног, егзистенцијалног, бихевиоралног) изражавања.

Филозофско-језички појам *перформатива,* након 80-их година прошлог века у оквиру студија извођења, постаје отворен полигон тумачења различитих извођачких пракси које се разматрају као перформативне са аспекта реалног учинка на публику. Студије извођења обухватају широки распон *процеса уметничког стварања* и анализе различитих облика уметничког и другог изражавања који постају сложени бихевиорални чинови у друштвеном контексту. *Дематеријализација* предмета уметности и приближавање *условима извођења*, упућују на прелаз са готовог уметничког дела на отворене, свакодневне ситуације. Како теоретичар уметности Мишко Шуваковић наводи, истина уметничког дела није у његовој форми, трагу израза или начину приказивања стварног или фикционалног света, него у *чину* уметника који мења и преименује статус предмета из вануметничког у уметнички.[13] Читање уметничког дела као перформатива јесте метод његовог тумачења као конституента стварности, јер уметник не обликује предмет него ради на конвенцијама, условима, контекстима, функцијама утилитарног или неутилитарног понашања и деловања.

Деридина интервенција у области теорије перформатива током 80-их и 90-их година постаје једна од централних теоријских платформи извођачких уметности и перформанса. Из позиције критике Остиновог тумачења перформативности исказа, Дерида уочава неколико кључних одређења у које спадају *тоталитет ситуације, поимање комуникације као стварања ефекта, аутореференцијалност перформатива* и *надилажење опозиције истина / лаж*. Њима је Остин оспорио концепт комуникације као нетакнутог и чистог лингвистичког или симболичког процеса, јер комуникација више није трансфер семантичког садржаја оријентисан према истини. Остинов тотални контекст имплицира могућност његове контроле или његове детерминисаности, а тиме и контролу значења. Према Дериди, такав контекст није апсолутно одредив ни у свакодневној ни у уметничкој ситуацији, јер исказ носи у себи радикални прекид са контекстом (интенцијом говорника) и може се извући из означитељског ланца коме при-

[11] Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza: Prestupi i/ili pristupi „diskurzivne analize" filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006), 269.

[12] Ričard Šekner, *Ka Postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*, prevod Aleksandra Jovićević i Ivana Vujić (Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992), 175.

[13] Дишаново проглашење свакодневног предмета уметничким делом јесте перформативни чин, са последицом *промене институционалног статуса предмета*. Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: Orionart, 2011), 531.

пада а да тиме не изгуби способност *саопштавања*.[14] Указујући на парадокс Остинових аргумената који са једне стране имплицирају одсуство перформатива у театру, а са друге да је за перформатив конститутивна његова *итерабилност,* интервентним карактером деконструкције Дерида разматра перформатив и у вануметничким облицима комуникације. Ако су итерабилност и цитатност најдиректније конститутивне одреднице за перформатив у театру, Дерида поставља инверзно питање: да ли је перформатив у обичном говору управо изведен из уметничког перформатива.[15] Примена Дериданих теза на опште савремено схватање статуса уметничке изведбе у њеном уметничком и друштвеном контексту, сугерише да је могуће говорити о извођењу као озбиљном изведбеном перформативу, а да контекст измиче значењској (пред)одређености. Заједно са Дериодом, Шошана Фелман разматра теорију говорних чинова са аспекта негирања или деконструкције покушаја прецизног одређења границе између реалних и фикционалних исказа.[16] Проблем перформатива, разматран из ове позиције, припада контексту перформативности у домену теоретизација драмског текста, где је фикционална ситуација узета као стварност, изведена из реалних – свакодневних и фикционалних – драмских ситуација.

Значај перформатива у свакодневним ситуацијама анализира и теоретичарка Џудит Батлер (Judith Butler), разматрањем конвенционалности перформатива и применом перформатива на теорију идентитета. Имплицитну критику Остиновог модела перформатива у погледу *самореферентности и конституисања реалности,* заснива на тези да не постоји извођач пре изведбе, већ је сама изведба перформативна јер производи субјекат. Из позиције драмског или театарског значења *чина (act)*, теорију идентитета развија на разумевању *учинка* као *ритуализованог, јавног перформанса*, при чему је стварност перформативна само до оне мере до које је изведена. Идентитет у том смислу није унутрашња, инертна раван културалне инскрипције, већ дискурзивни спољашњи ефекат који се флуидно конституише у времену и спољном свету, понављањем конвенционалних чинова. Перформатив се никада не завршава у идентитету означитеља и означеног, већ се обнавља у серији говорних чинова и пре успостављања субјекта. Дефинисање разлике између перформанса као намерног чина који изводи субјекат, и перформативности као конвенционалне и итеративне праксе која производи оно што именује,[17] усмерава пажњу на интервентни карактер и производност перформатива.[18]

У распону између Остинове категорије *изворног* перформатива и теорије перформатива у савременим студијама и праксама извођења, издвајају се два релевантна поља дискусије, развијена око Дериданих принципа деконструкције и теорије идентитета Џудит Батлер. У оквиру проблематизације *перформатива* у извођачким уметностима, које су концепиране као процедуре заступања и конструисања стварности, легитимизују се два различита дискурса – театар са једне, и теорија говорних чинова и деконструкције са друге стране. Полазећи од тога да се у изведби суочавају уметничка стварност и стварност контекста извођења, проблем изведбеног перформатива додатно усложњава и конвенционалност уметничке институције, јер се и учинак конвенције може тумачити као перформатив.

1.3. ИЗВОЂЕЊЕ И ИЗВЕДБА

У оквиру академског подручја студија извођења, савремене уметничко-теоријске концепције из-

[14] Žak Derida, „Potpis, događaj, kontekst," *Delo*, god. XXX, br. 6 (1984): 18.

[15] Jacques Derrida, „Performative Powerlessness – A Response to Simon Critchley," trans. J. Ingram, *Constellations* 7 (2000): 467, Parker and Kosofsky Sedgwick, *Performativity and Performance*, 4.

[16] Shoshana Felman, *The Literary Speech Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983)

[17] Judith Butler, *Bodies that Matter* (New York and London: Routledge, 1993),12.

[18] Judith Butler, „Burning Acts-Injurious Speech," in *Performativity and Performance*, ed. Andrew Parker, Eve Kosofsky Sedgwick (Routledge. London, New York, 1995), 198.

вођења (*performing)*, изведбе (*performance*) и извођачких уметности (*performing arts*), систематично су се развијале током70-их година 20. века. Извођење као бихевиорално извршење чина и показивање чињења, обухвата различите облике понашања који упућују на материјалну процесуалност без коначног продукта. Чин *извођења* и чин његове *рецепције* одвијају се као реална и интервентна активност у времену које извођачи и публика заједно проводе у истом простору. Изведба се односи на материјални исход извођења.[19]

Полазећи од семантичке основе перформанса као *извођења* неког чина, који обухвата различите *извођачке праксе* у култури и друштву, неопходно је указати на разлику између *репрезентацијског* извођења (приказивања, мимезиса и експресије) и *перформативног* извођења. Према културолошкињи Ани Вујановић, перформативно извођење не представља, већ *производи значење*[20] унутар различитих области теоријског, практичког и уметничког израза. Радикални концепт театарске драме који се огледа у истраживању суштине проблема егзистенције, заједно са антропологијом, поставио је основу за разматрање *извођења* у оквиру теоријских и филозофских расправа почев од Тарнерове (Victor Turner) и Гофманове (Erving Goffman) антропологије до Макензијевих (Jon McKenzie) студија перформанса. У питању је фундаментални концепт који прави помак од општег схватања културе као статичне збирке артефаката до динамичне мреже релација који се супротстављају фиксним структурама, вредностима или значењу. Извођење је, према Шуваковићу, облик људског *рада*, који карактерише крај 20. века, односно понашање засновано на употреби, премештању, именовању, присвајању културалних *база података*.[21]

Поред културалног перформанса са јасно означеним и друштвено одређеним облицима понашања, уметнички перформанс је облик концептуализације уметности који пружа непосредни доживљај *реалног* времена, простора, тела.[22] У ужем смислу речи то је догађај који је *ограничен, означен* попут формалне презентације театра или драме, док се у ширем смислу односи на *ухваћене* моменте свакодневног живота који се препознају и означавају као перформанси. Најзаступљенији концептуални израз у уметности 70-их година, за теоретичарку Роузли Голдберг (RoseLee Goldberg) је перформанс, као *материјализација* теорије уметности, *арена* телесног и субјективног доживљаја, и непосредна провера теоријских појмова о простору.[23] Голдбергова напомиње да је тешко установити где се концептуална уметност завршава а где почиње перформанс. У концептуалној уметности идеја може бити реализована перформансом, а перформанс користи концептуални језик у комуникацији идеја јер истовремено постаје *пракса* и теоријског и аналитичког рада уметника. Перформанс постоји једино у садашњости, уз присуство и учешће публике, а сваки поступак његовог чувања, документовања или накнадног приказивања производи друге форме израза.[24]

Перформанс се увек развијао на границама дисциплина (архитектуре, театра, сликарства), као отворени медиј и инструмент брисања традиционалних категорија који замењује формалне, репрезентационе моделе и који се идентификује и реализује као модалитет *производње знања*.[25] У контексту постмодернизма, у коме су традиционална релациона одређења оспорена,[26] идентификација перформанса је посебно била заступљена у многим областима људског пона-

[19] Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 532.

[20] Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti* (Beograd: Studentski kulturni centar, 2004), 150.

[21] Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti ili O tome kako učiti učenje o umetnosti* (Beograd: Orion Art 2008).

[22] Aleksandra Jovićević, „Šta je kulturalni a šta umetnički performans: od izvođenja u svakodnevnom životu do totalne glume", u Aleksandra Jovićević i Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa* (Beograd: Fabrika knjiga, 2007), 29–47.

[23] RoseLee Goldberg, "Space as Praxis," in *Studio International* 190/977 (1975): 133.

[24] Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London, New York: Routledge, 1996), 146-148.

[25] Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost* (Beograd: Orion Art, 2012), 688-689.

[26] Philip Auslander, *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (London and New York: Routledge, 2003), 6.

шања, од извођачких уметности до антропологије. Уместо перформанса као контекстуално-специфичног догађаја, перформативна (делатна) структура перформанса као стварног, дословног догађаја, везана је и за питања трансформација појавности, статуса и функција понашања корисника у архитектури. У том смислу, перформанс се разматра као концептуално, критичко проблематизовање и интервенисање у многоструким хетерогеним односима архитектуре као насељене и доживљене. Питање начина на који се статус архитектуре третира, мења и конституише, реализује се кроз праксу извођења, тј. материјалну процесуалност без коначног продукта, па не говоримо о претходној објектној реалности архитектуре, већ се она активно изводи и изнова ствара.

1.4. ШЕКНЕРОВ МОДЕЛ ИЗВОЂЕЊА

Међу најистакнутијим теоретичарима драме који су се ослањали на ритуалистичку школу антропологије, посебну улогу имао је Ричард Шекнер, практичар драмских експеримената у оквиру нове академске дисциплине студија извођења. Шекнеров приступ културалном перформансу 80-их и 90-их година, на линији Тарнерове примене драмске структуре на антрополошка истраживања, отвара питања анализе културе у контексту *театрализације,* са извођењем као универзалним начином изражавања. Полазећи од тезе да је извођење *широки спектар* или *континуум* људског понашања и да не постоји јасна историјска и културолошка граница шта јесте, а шта није извођење, Шекнер истиче да било које понашање које је омеђено, представљено, наглашено или испољено као такво јесте извођење.[27] У вези с тим да свако друштвено понашање може бити посматрано као перформанс, а да су само одређени облици друштвених извођења перформанси у институционалном смислу, указује се разлика између перформанса као свесног извођења или глуме, и перформанса који је изведен несвесно и без намере да такво понашање буде перформанс.[28]

Као последица методолошког преласка са позитивистичког на конструктивистички приступ у оквиру студија извођења, перформанс је постао свеобухватна категорија која превазилази уметност и која се односи на различите извођачке праксе у уметности, култури и друштву. Према Шекнеру, сваки догађај, радња или понашање могу бити одређени *„као"* перформанс, наводећи предности ове категорије која стварност тумачи као стално променљив, незавршени процес. Овакво проучавање културалних и друштвених догађаја *као перформанса*,[29] води ка инструментализацији позиције *„интер/унутар"* којом се догађаји преиспитују и критички сагледавају у актуелном културалном контексту њиховог развоја, контроле, последица и вредности исхода.

Ако перформанс није само догађај у јасно одређеном сценском простору, већ и читав низ искустава која окружују место и трајање изведбе, евидентно је непостојање сигурне и јасне разлике између извођења и реалности изван њега.[30] Термин *изводити* се у том контексту може тумачити као бивање (егзистенција), чињење (активност), показивање чињења (извођење) и објашњавање показивања чињења (подручје студија перформанса).[31] Извођење доведено у везу са обновљеним/запамћеним понашањем (*restored behaviour)*, значи да свака људска радња није урођена већ научена, увежбана и понављана до илузије саморазумљивости и замагљивања порекла из којег је конструисана. У контексту различитих облика учешћа публике, Шекнер истиче значај промене у којој изведба престаје да буде изведба и постаје друштвени догађај. Извођачки процес као временско-просторна секвенца, тј. *динамични начин генерисања, играња, поигравања, развијања, понављања, сећања*, може се применити на уметничке као и на перформансе свакодневног живота.

Фокусирањем на релације једнаких субјеката

[27] Schechner, *Performance Studies*, 5.

[28] Jovićević, Jovanović, *Uvod u studije performansa*, 21.

[29] Schechner, *Performance Studies*, 38.

[30] Richard Schechner, *Performance Theory* (New York and London: Routledge, 1988), 72.

[31] Schechner, *Performance Studies*, 12.

перформанса (*косубјеката*), идентификују се „када публика осети потребу да учествује и буде њен део... и увођењем публике у перформанс потпуно равноправно са извођачима."[32] Њихова заједничка карактеристика је да стварају *инстанцу* изведбе као друштвеног чина, тј. директно упућују на *перформативност* изведбе на такав начин да однос између проучавања и извођења перформанса постаје *интегралан*.[33] Једно од основних својстава извођења је интерактивност, односно стална припадност *релационом контексту између* онога ко дело изводи, ко извођење перципира и контекста у коме се извођење дешава.[34] Основни конституитивни принцип Шекнеровог авангардног театра је процес стварања текста представе а не његова интерпретација, јер „текст мора бити изведен да би био доживљен."[35] Тежиште је у трансформативном потенцијалу перформанса над извођачима и публиком, и експериментисању са границом између свакодневног живота и уметности.[36] Теза *живот је театар* прелази у *живот је перформанс* и директно указује на прелазак од система репрезентације ка домену праксе. Перформанс тиме заступа усмерење ка иманентном поступку *извршења*, тј. интервенције. Теорију перформанса, са овог аспекта, обележиле су две тенденције: с једне стране, инсистирање да се свака граница између живота и уметности произвољно поставља, а са друге стране, потреба за детаљном анализом разноврсности појавних облика ове релације.

Под утицајем визуелних уметника који су истраживали границе уметности и архитектуре у оквиру амбијенталних радова, хепенинга или перформанса, Шекнер је експериментисао са нетрадиционалним просторима извођења. У оквиру опште анализе његових раних радова издвајају се истраживања унутар *амбијенталног театра* (e*nvironmental theatre*)[37], као новог начина идејног, теоријског, филозофског и просторног приступа театарском простору. Амбијентална представа не значи једноставно измештање са просценијума, већ су у њој *сви елементи или делови који је чине препознати као живи*. Схватање позоришта као низа *трансакција* омогућава темељан приступ релацијама између извођача, публике, елемената представе, као и између целокупне представе и простора.[38] Важно је истаћи Шекнерову примену стратегија социолошко-антрополошко-етнолошких употреба театра, са посебном пажњом ка јединственој теорији представе која би била повезана са *теоријом понашања (представљања)*. Шекнер износи тезу о *непрекинутом низу театарских збивања* у распону од јавних догађаја, преко хепенинга и амбијенталног позоришта. Пренесена у друштвени контекст, сва ова *збивања* указују на оно што је антрополог Ервинг Гофман назвао мрежом очекивања и обавеза. Велики део свог теоријског рада Шекнер је посветио формулисању *тачака додира између антрополошке и позоришне мисли,* посматрајући их као део ширег разумевања људског понашања у сложеним околностима савременог света.

Шекнер заступа став да свака дефиниција ограничава и негира суштинску природу ствари, а нарочито изведбе која је скуп процедуралних трансформација и облика интерактивног понашања. Фаворизовањем процеса у том погледу, простор се указује као отеловљење чина (акције, радње, понашања), а чин као стварање простора. Сарадњу између антропологије и студија перформанса водио је изван једноставног одређења да је друштвени живот перформативан, већ је уместо тога перформанс и предмет и метод истраживања. На овај начин остварен је помак у мето-

[32] Richard Schechner, *Environmental Theatre* (New York, London: Applause, 1994), 44.

[33] Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics,* trans. by Saskya Iris Jain (London and New York: Routledge, 2008), 40.

[34] Schechner, *Performance Studies*, 30.

[35] Schechner, *Ka postmodernom pozorištu*, 47; Victor Turner and Edward Bruner, *The Anthropology of Experience* (Urbana: University of Illinois Press, 1986), 7.

[36] Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press,1985), 304-305; Schechner, *Performance Theory*, 121.

[37] Richard Schechner, "On Environmental Design," *Educational Theatre Journal* 23, No. 4 (1971): 379.

[38] Schechner, "On Environmental Design," 89-90; Richard Schechner, "6 Axioms for Environmental Theatre," *The Drama Review: TDR* 12, No. 3, Architecture/Environment (1968): 41-64.

дологији истраживања оријентисаних према култури као динамичном феномену, где централни предмет истраживања, до тада занемарен, постаје свакодневни живот.

1.5. СТУДИЈЕ ПЕРФОРМАНСА И ИЗВОЂЕЊЕ МАПИРАЊЕ ТЕОРИЈСКИХ ПОЗИЦИЈА

Перформативни обрт се у области друштвених и хуманистичких наука 60-их година идентификује као парадигматски помак, са концептом перформанса као централним местом, који се из оквира театралности премешта у хеуристички принцип разумевања људског понашања. Перформанс постављен у раван са било којим културалним артефактом постаје инструмент анализе извођачких уметности као друштвене праксе, и област критике и трансформације усвојених конвенција. Студије извођења нису усмерене ка одређењу једне дефиниције перформанса, већ отвореност за интелектуалне утицаје разних дисциплина уводи нове начине и могућности тумачења тог појма. Концептуализација перформанса и извођачких уметности изведена је у многим савременим теоријским расправама кроз међудејство театарских и социолошко-антрополошких студија.

Међу најранијим теоретичарима и практичарима савременог театра издвајају се Јежи Гротовски (Jerzy Grotowsky) и Питер Брук (Peter Brook) који отварају могућност да појам *театралност* постепено постане применљив на различите аспекте извођења и понашања. Јежи Гротовски суштину позоришта види у релацији између глумаца и гледалаца која у својој једноставности производи такозвано *сиромашно позориште,* директно супротстављено синтетичком сједињавању медија у концепцији тоталног театра.[39] Попут Гротовског, за Питера Брука извођење није модел понашања којим се репродукују подразумевани нормативни обрасци, већ активно ангажовање у правцу њихове критике. Делом *The Empty Space указује да* празан простор, отворен за могућности, негира потребу постојања архитектонског објекта пројектованог као театар, при чему изведба „не може сама говорити у своју корист, већ човек мора измамити њен глас."[40]

Релације између театра као текста наспрам театра као опредмећеног, материјалног догађаја, главни је део истраживачке праксе Марка Фортиера (Mark Fortier).[41] Проблем перформанса у широком распону између паратеатарских активности и облика свакодневног људског понашања, наводи Фортијера на питање да ли се театарска реалност најбоље разуме у контексту свакодневног живота или репрезентацијских модела.[42] На сличан начин Марвин Карлсон (Marvin Carlson) дискусију поставља између театра као ангажоване друштвене појавности или, насупрот томе, политички равнодушне естетичке делатности.[43] Посматрање новог концепта перформанса у односу на театар, разликује Ауслендера (Philip Auslander) од претходних аутора. Ауслендер заступа став да језик има своју референцу у стварности, изван граница самог језика, попут миметичког театра, а перформанс се реализује кроз ефективност начина понашања и деловања, а не као репрезентација.[44]

У складу са Гофмановом анализом представљања у свакодневном животу, теоретичар и историчар позоришта Мајкл Кирби (Michael Kirby) сматра да чин глуме и обично понашање нису у супротности, већ различите тачке јединственог континуума. Описујући хепенинге као нове *промишљене позоришне обли-*

[39] Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre,* ed. Eugenio Barba (New York: Routledge, 2002), 16, 21. Процесом *via negativa*, глумац постаје прозирни знак, тело нестаје, а публика сагледава само низ видљивих подстицаја; Marvin Carlson, "Semiotics and its Heritage," in *Critical Theory and Performance,* ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach (The University of Michigan Press, 2007), 21.

[40] Peter Brook, *The Empty Space* (New York: Touchstone, 1995), 38.

[41] Mark Fortier, *Theory/Theatre – An Introduction* (London and New York: Routledge, 1997), 6.

[42] Fortier, *Theory/Theatre,* 21; Patrice Pavis, "The Interplay Between Avant-Garde Theatre and Semiology," *Performing Arts Journal* 15 (1981): 75-85.

[43] Marvin Carlson, *Kazališne teorije: Povjesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća* (Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1996), 170.

[44] Philip Auslander, *Theory for Performance Studies: A Student's Guide* (London and New York: Routledge, 2008), 1-3; Auslander, *Performance: Critical Concepts*, 1.

ке, који различите нелогичне елементе организују у рашчлањену структуру, Кирби настоји да истражи театар као *чисто деловање ума,* наглашавањем садржаја и запостављањем *информацијског контекста*.[45] Значење је у том смислу самодовољно и не зависи од текста нити се успоставља у односу на њега. Кирбијева теоретизација театра је развила интересовање за увођење елемената случајности, уз заокупљеност општим ширењем граница уметности. Посебан приступ који се везује за технику хепенинга, поред Мајкла Кирбија, разрадио је Тадеуш Кантор (Tadeusz Kantor), који захтева дело без облика, без естетичких вредности, без савршенства, дело које је сам живот, које једноставно јесте.

Општу теорију перформанса формулисану као критички одговор унутар проблемских равни овог појма, поставља амерички теоретичар Џон Макензи. У делу насловљеном *Perform or Else,*[46] парадигма дисциплине студија извођења промењена је тако да и објекат и дискурс проучавања припадају центру актуелних политичких економских и културалних околности. Према Макензијевом одређењу, перформанс постаје *онтоисторијска формација знања и моћи* у различитим областима савременог друштва. Стална латентна критичност према перформансу артикулише просистемско успостављање опште теорије перформанса. Тумачењем перформанса као егзистенцијалне категорије којом се обликују људски идентитети и активности, сугерисана је аналогија између културе и пеформанса у погледу ефикасности одређеног институционалног система или његових елемената.[47] Макензи уводи диференцијацију између културалног перформанса који је у функцији *дејствености*, организацијског перформанса који карактерише *учинковитост* и технолошког перформанса који одређује *делотворност*. Целокупном конструкцијом вишеслојног појма перформанса указује на прелазак од дисциплине ка извођењу, као актуелној проблематци културе и друштва.

Процесом дестабилизације перформанса као театра, извођење постаје важно место теоретизације од Тарнерове и Гофманове антропологије до Макензијевог извођења као новог *објекта знања* и *људског рада* који се оприморује у ситуацијама свакодневног живота. Савремене студије театра и перформанса испитују тактике суочавања савремене уметности са уметношћу као друштвеном праксом, указујући на питање *комуникације* у оквиру или путем перформанса, која се измешта у *отворено поље културе,* где перформанс постаје њена *унутрашња интервентна пракса*.[48] Мапирањем кључних тачака развоја перформанса у уметности и култури, формира се полазиште за одређење проблемског појма перформативности на дискурсу архитектуре, у вези са начинима којима је изведба условљена својим контекстом и како унутар њега интервенише. У оквиру студија перформанса један од могућих начина разматрања извођења је *антрополошки метод непосредног учешћа*, који предлаже методолошки апарат концептуализације архитектуре односом људских пракси према контексту који конституише. Архитектура се мења јер се њено настајање, опредмећење и перцепција мењају извођењем, понашањем корисника у специфичном и уоквиреном простору културе.

2. СТУДИЈЕ ПЕРФОРМАНСА КАО НОВА АНТРОПОЛОГИЈА ДОГАЂАЈА

Студије извођења се у области уметности и културе појављују 60-их и 70-их година прошлог века, и у најранијем периоду заснивају се на успостављању везе између формалних театролошких метода и антрополошко-социолошких процеса, чиме је успостављен трансдисциплинарни појам перформанса који се може посматрати у готово свим друштвеним активностима. Међу најистакнутијим теоретичарима драме који су се ослањали на ритуалистичку школу антропологије, посебну улогу имао је Ричард Шекнер, практичар драмских експеримената у оквиру

[45] Michael Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology* (New York: Dutton, 1965), 11, 21.

[46] Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance* (New Yorkand London: Routledge, 2001).

[47] McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, 27, 136.

[48] Jovićević, Vujanović, *Uvod u studije performansa*, 95.

нове академске дисциплине студија извођења. Шекнеров приступ културалном перформансу 80-их и 90-их година на линији Тарнерове примене драмске структуре на антрополошка истраживања, отвара питања анализе културе у контексту театрализације, са извођењем као универзалним начином изражавања. Сарадња Шекнера и Виктора Тарнера на релацији театрологије и антропологије, коју Ерика Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte) сматра највећим обртом у разматрању театра 20. века,[49] идентификује се у оквиру студија извођења преусмеравањем дотадашњег главног фокуса са драмског текста на изведбу. Посматрањем перформанса као артефакта културе, нестаје ексклузивност уметничког дела и оно постаје инструмент анализе уметности као друштвене праксе. Упоредо са настојањем Ричарда Шекнера и Мајкла Кирбија да се истраживачки и практични дискурс театра прошири на читаво подручје уметности, културе и друштва, социолошко-антрополошки радови Тарнера, Клифорда Герца (Clifford Geertz) и Ервинга Гофмана, проучавају ритуализовани друштвени живот применом театарских форми. Интердисциплинарност заснована на размени научних метода између театрологије и социјалне антропологије, омогућавала је разматрање театарских форми у сваком облику друштвеног живота и изучавање друштвеног живота путем формалних театролошких метода. Студије извођења се примарно ослањају на антрополошки метод непосредног посматрања и учешћа који је истовремени начин критичког, дистанцираног посматрања културе. Резултат такве анализе су догађаји као сложени бихевиорални чинови у друштвеном контексту чије значење није референцијално, већ зависи од контекста, конвенције и самог чина извођења.

2.1. ТАРНЕР И ИЗВОЂЕЊЕ

Примењујући драмску структуру на своја антрополошка истраживања, Тарнер је отворио пут драмској аналогији као једном од главних праваца у савременој антропологији. Дефинисањем разлика између *друштвене* и *уметничке драме,* увођењем структуре драмске радње у анализу „друштвених драма" и истовремено, применом сазнања из друштвених драма на позоришни рад, Тарнер разматра три аспекта културе – лиминалност, маргиналност иструктуралну инфериорност.[50] Док су антрополози у послератном периоду анализирали културу као апстрактну и статичну структуру знакова, он је тумачи као континуирано понашање и доводи у директну везу са појмом друштвене драме, као динамичким егзистенцијалним изразима друштвене заједнице.

Лиминалност (лат. *limen* – праг) као стање лабилног постојања и позиција *између* у односу на закон, обичаје, конвенције, у теорији студија извођења упућује на прелазне, „*in between*" радње или понашања.[51] Полазећи од тога да је *limen* праг или пролаз између простора пре него што је место за себе, његово просторно одређење појмом *lintel* - празнина, и архитектонско-концептуално опредмећење у оквиру студија извођења, за Шекнера је рам, оквир позорнице, који повезује реалну и имагинарну стварност. Говорећи о перформансу, Тарнер управо наглашава лиминалну фазу која има могућност транзиције, трансформације и креативности, која ствара нове ситуације, догађаје и друштвене реалности. У лиминалној фази учесници су лишени својих старих идентитета и тек треба да се потврде у новим, када нису „ни једно ни друго".[52] Лиминални тренутак Тарнер описује као тренутак „антиструктуре", када се прошлост тренутно прекида или укида, а будућност још није почела, то је тренутак „чистог потенцијала у коме све подрхтава у равнотежи."[53] У култури се лиминална фаза идентификује као експериментални и иновативни период, јер су „у лиминалности, нови начини деловања и

[49] Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre* (London and New York, Routledge, 2004), 77.*Performance: Critical Concepts*, 1.

[50] Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1974, 236-237.

[51] Schechner, *Performance Studies: An introduction*, 66-67.

[52] Victor Turner, *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure* (London and New York: Routledge, 1969), 95.

[53] Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (New York, PAJ Publications, 1982), 44.

нове комбинације симбола испробани, да буду одбачени или прихваћени."[54] Према Тарнеру, ритуал је међу најмоћнијим активним жанровима културалног извођења јер управо његова специфична перформативна природа указује на догађај или „чин трансформације" друштвеног статуса учесника и њихове перцепције стварности у свим могућим аспектима.

Тарнеров рад се односи на проучавање друштвене драме у њеној свеукупној фазној структури, као процесу промене вредности и циљева, распоређених између бројних учесника, у *систем који је увек привремен и провизоран*. Друштвена драма почиње када миран ток регуларног, уређеног друштвеног живота прекине *лом* правила.[55] Могуће реакције на настали облик кризе стварају културалне оквире у којима ће рефлексивни процеси драме имати легитимно место. Унутар сложеног релационог контекста између друштвене и позоришне драме, Тарнер идентификује модел *активног огледала* који истовремено Шекнер назива *обнављање прошлости*. Театар је, према Тарнеру, најмоћнији жанр културалне представе и хипертрофија друштвених процеса, а не дословна копија друштвених догађаја. Шекнерово позориште Тарнер описује као истраживачки рад од непосредног, субјективног доживљаја ка уметничком исходу, унутар лиминалне фазе у којој су могући сви облици искуствених експеримената. Тарнер указује на Шекнерову тежњу ка стварању а не опонашању (*poiesis* vs. *mimesis),* при чему улога настаје заједно са глумцем. Приступајући проблему извођења са различитих аспеката, истраживачки рад ових аутора је дефинисао позориште као важан експериментални инструмент *међукултуралног преноса различитих модалитета доживљаја*.

Тарнер и Шекнер су развили анализу игре и ритуала на основу модела *Хомо Луденс,*[56] историчара Јохана Хојзинге (Johan Huizinga) који наглашава да је представа, игра, првенствено чин стварања, извођења и извршавања у коме интеракција учесника превазилази задати оквир и може створити неочекивана и нова значења. Иако таквом појму драме недостаје прецизније научно одређење са аспекта савремене антропологије, Тарнер сматра да су управо интерактивност и неизвесност исхода елементарни за конституисање антропологије као научне дисциплине о човеку.

2.2. ГОФМАН И ИЗВОЂЕЊЕ

Амерички социолог Ервинг Гофман развија теоретизацију друштвеног понашања око значења појма перформанс, тврдећи да је у свакодневном животу за остварење друштвеног чина неопходно извођење одговарајуће улоге. Одабиром социолошке перспективе из које је могуће проучавати друштвени живот, Гофман разматра начин на који појединац у свакодневним ситуацијама представља себе и своје активности другима, начине којима руководи и врши контролу над утисцима које они о њему формирају.[57] Између два типа комуникација – свесно продукованих израза (експресија) и имплицитних садржаја или значења, своју студију *Како се представљамо у свакодневном животу,* заснива примарно на другом, театралнијем и контекстуализованијем, невербалном, по претпоставци неинтенционалном типу.[58] Узимајући наступ одређеног учесника као примарну референтну тачку, од традиционалног антрополошког проучавања обредне представе до модерног, експерименталног позоришта, аутор усваја перспективу позоришне представе, а принципи које изводи су драматуршки.

Постављајући једнакост између међусобне ко-

[54] Sanja Simonović Alfirević i Đorđe Alifirević, "Performance Studies as New Anthropology of Events," *Journal of Art and Media Studies* 12 (2017).

[55] Проучавајући процесе садржане у структури друштвене драме, Тарнер издваја четири нивоа у којима се јављају: *лом* у уобичајеним друштвеним односима уређеним према одговарајућим начелима, *криза* изазвана тим ломом, рад на *обнављању* и на крају поновно *спајање* супротстављених група или признавање непоправљивог *разлаза*. Turner, *From Ritual to Theatre*, 100.

[56] Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (London, Boston anad Henley, Routledge and Kegan Paul, 1949), 13.

[57] Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956), 11.

[58] Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 18.

муникације људи и начина на који глумци играју на сцени, Гофман користи драматуршку анализу како би објаснио појмове *статуса* и *улоге*. Одређени друштвени статус постаје налик игри, а улога постаје сценарио који се изводи у оквиру одређеног карактера, дијалога и акције.[59] Овај индивидуални перформанс је код Гофмана прерастао у представљање себе, односно настојања појединца да створи одређени утисак у односу на друге. Елементи овог процеса обухватају перформанс (ситуацију), невербалну комуникацију, идеализацију (намера уместо стварних мотива) и тактичност.

Гофман такође дефинише основне *ситуационе термине* свакодневног представљања. *Интеракцију* објашњава као узајамни међусобни утицај појединаца и активности, *сусрет* је свеукупна интеракција, а *наступ* свеукупна активност којом учесници утичу и делују једни на друге. Унапред успостављени образац активности, који се реализује током наступа и који се може приказати или одиграти у другим приликама, назива *сценском улогом*.[60] Након одређења друштвене улоге као реализације права и обавеза везаних за одређени статус, а која се може довести у везу са једном или више сценских улога, Гофман покреће питање начина на који се релација свакодневице и театарске представе, тј. њихова разлика може разумети. *Фасадом* именује онај део уопштеног и сталног наступа који дефинише ситуацију у односу на посматраче, као *стандардни експресивни репертоар* који се свесно или несвесно користи током наступа.

Друштвена стварност према Гофману није фиксна, већ настаје у процесу интеракције различитих индивидуа чија је почетна фаза прикупљање и давање информација о себи, као предуслов даљег дефинисања одређене *ситуације*. Гофман напомиње да су том приликом истинити ставови појединаца прикривени па се до њих долази посредно, путем симбола и асоцијативних момената, од којих први укључују *вербалне симболе преношења информација*, док други тип подразумева одређене начине понашања. Закључивање се затим темељи на основу претпоставки, а крајње конструисање одређене *друштвене ситуације* зависи од начина интерпретације конкретне појаве.

Културолошки аспект Гофмановог концепта према коме *друштвена улога* није стварност, већ представљање и прикривање стварности, оставља расцеп између театрализоване сцене друштвеног живота и објективне реалности. Гофман наводи да улога врши одређени утицај на стварност и учествује у изградњи идентитета њеног носиоца, чиме се границе између стварног (природног, свакодневице, реалног) и фикционалног (сцена) релативизују. Узимајући у обзир плурализам утицајних друштвених фактора, Гофман је посвећен разматрању и анализи општих класификација друштвених ситуација, чиме покреће расправу о *друштвеној улози* као реалном елементу одређене културе и испитивању могућности њене примене у савременом контексту.

2.3. ГЛОБАЛНА АНТРОПОЛОГИЈА САВРЕМЕНОСТИ И ИЗВОЂЕЊЕ

Разматрајући кључне промене у оквиру антрополошке теорије и праксе и њихову везу са друштвеним и културалним трансформацијама 70-их година, савремени теоретичари ове области указују на интелектуалну различитост и теоријску разједињеност. Последње деценије 20. века су доба суочавања ове дисциплине са новим друштвеним условима и сопственим теоријским границама. Основне теоријске, епистемолошке и друштвене трансформације, везане за интеркултурализам и глобализам, довеле су до развоја нових интелектуалних праваца, а тиме и до редефинисања циљева и домета антрополошке мисли. Усмереност ка проучавању друштва као целине замењена је интерпретацијом културалних различитости и разумевању њиховог значења. Упркос непо-

[59] Гофман прави разлику између утисака које човек „даје", који су последица прорачунатих менталних процеса (изведени) и утисака које човек „одаје" (аутентични, саставни део идентитета), Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 14.

[60] Гофман указује на важност разликовања сценске улоге и појединачне ситуације у којој се она изводи. John von Neumann and Oskar Morgenstern, *The Theory of Games and Economic Behaviour* (Princeton, Princeton University Press, 1947), 49.

стојању заједничке парадигме која би била водећи принцип деловања, теоретичари савремених антрополошких студија указују на једину константу, изражену тежњом ка поузданијем, јаснијем и потпунијем разумевању начина на који дисциплина проблематизује свој предмет и методологије истраживања: појмови попут *друштва* и *појединца* замењени су појмовима *култура* и *идентитет* који постају кључни концепти нове оријентације.[61]

Теоријска позиција Клифорда Герца и Виктора Тарнера у области симболичке антропологије означава почетак *херменеутичког заокрета* у савременој антрополошкој теорији и пракси. Настојањем да антропологију удаље од методолошког научног формализма и приближе хуманистичким дициплинама и херменеутици, аутори су наглашавали да сваку културу треба тумачити њеним сопственим категоријама и, уместо откривања општих правила, инсистирати на културном релативизму.[62] Ову епистемолошку промену у теоријском и методолошком смислу, Герц је назвао *интерпретативном антропологијом*.[63]

Ослањање на теоријске доприносе аутора као што су Жорж Батај (Georges Bataille), Мишел Фуко (Michel Foucault) и Едвард Саид (Edward Said), указује на процес кумулативног формирања унутрашње организације епистемолошког поља антропологије. Ова научна дисциплина фигурира као дискурзивна формација у смислу у којем тај појам употребљава Фуко. Његов појам дискурса и дискузивних формација односи се на одређену поставку идеја, представа и облика друштвене праксе који утемељују и одређују метод којим се о појединим феноменима и темама говори, размишља и пише.[64] Према овом схватању, дискурс конструише одређене „режиме истине" којим се стварају одговарајуће врсте знања и понашања, везане за извесну тему или појаву. Критикујући антропологију као конститутиван елемент мишљења, Фуко констатује да је „филозофија уснила антрополошким сном" и да је неопходно „разбити до темеља антрополошки четвороугао."[65] Тако је, развојем аналитичког концепта моћи као инструмента управљања друштвеним понашањем, формулисана критика структурализма. Кључни Фукоов допринос јесте у разматрању начина на који друштвене и хуманистичке науке, укључујући и антропологију, конституишу субјекат и класификују свет.[66]

Једна од најзначајнијих платформи деловања у антропологији и истовремено препознатљива и утицајна парадигма у друштвеним и хуманистичким наукама, постаје домен *праксе,* током 80-их година прошлог века.[67] У том контексту *човек* кључно фигурира *као субјекат друштвених и историјских процеса,* уз превазилажење поделе између културе и појединца, објективизма и субјективизма.[68] На таквој линији интегративних социолошких теорија Ивана Спасић указује на значај активног деловања људских субјеката, било индивидуалних или колективних, онога што они уносе у свет, чиме га мењају, најчешће насупрот ограничењима од стране друштвених инстанци.[69] Уместо да се деловање појединаца објашњава детерминисаношћу друштвених околности, друштво се разматра као сложени скуп процеса, са тежиштем на пона-

[61] Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2000), 2-3.

[62] Према Герцовој формулацији, антропологију не треба схватати као „експерименталну науку у потрази за (универзалним) законима, већ као интерпретативну науку у потрази за значењем". Roger Keesing and Andrew Strathern, *Cultural Anthropology: A Contemporary Perspective* (Boston, Massachusetts: Wadsworth Publishing Co Inc, 1997), 161.

[63] Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1973)

[64] Alec Mchoul and Wendy Grace, *A Foucaul Primer: Discourse, Power and the Subject* (London and New York, Routledge, 2002), 33-34.

[65] Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Science* (New York: Pantheon Books, 1970), 380.

[66] Henrietta Moore and Todd Sanders, *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology* (Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2006), 14.

[67] Anthony Giddens. *Durkheim* (London: Modern Masters, 1997), 285.

[68] Henrietta Moore and Todd Sanders, *Anthropology in Theory*, 13.

[69] Ivana Spasić, *Značenja susreta: Goffmanova sociologija interakcije* (Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju: „Filip Višnjić", 1996).
Ivana Spasić, *Sociologije svakodnevnog života* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004).

шању, аспектима и слојевима међусобне комуникације. Такво извођење одређено као догађај, дело или акција, прави помак од општег схватања културе као статичне збирке артефаката до динамичне мреже релација који се супротстављају фиксним структурама, вредностима или значењу. У том смислу, догађај као извођење, у оквиру глобалне антропологије савремености, разматра се као инструмент критичког проблематизовања и интервенисања у многоструким и хетерогеним односима културе.

Антропологија као критичка свест о савремености, тј. мултикултуралним односима у глобализованом свету, захтева константну рефлексивност и критику сопствених аналитичких инструмената и интерпретативних модела. Расправе о културалном плуралитету у периоду након 60-их година замењују општеприхваћени концепт глобализације. Парадокс културалног система глобализације огледа се, са једне стране, у отвореном процесу који омогућава културалне разлике на плану свакодневног живота, а са друге, покретањем механизама *нестанка оригиналности и посебности* под императивом доминантних култура. Интеркултурално извођење у том контексту није линеарност узајамног деловања култура, већ њихова вишеструка условљеност која производи многа значења. Теоретичари интеркултурализма попут Ричарда Шекнера, Патриса Пависа (Patrice Pavis) и Ерике Фишер-Лихте, указују на оне аспекте *глобалног контекста* преклапајућих и испреплетених историја који воде ка формулацији извођења заједничког за све културе, везаног за оперативност концепата у оквиру различитих медија. У таквом медијском току ствари, посматрано из позиције глобалне антропологије савремености, извођење је чин комуникације која све учеснике поставља у заједничку ситуацију, где живот постаје акумулација призора, а тоталитет спектакла истовремено медијатизација и театрализација свих аспеката и искустава живота. Уместо извођења као контекстуално-специфичног догађаја, његова перформативна (делатна) структура као стварног дословног догађаја, везана је и за питања трансформација појавности, статуса и функција понашања друштвених субјеката. Такав специфичан контекст критичког промишљања глобалне културе, продубљује унутрашње значење појма извођења и истовремено отвара она значења која су производ спољашњих, дискурзивних парадигми. Унутар концепта *културе као перформанса*, догађај се односи на стални потенцијал у оквиру друштвених ситуација који се манифестује и увек изнова активира различитим праксама извођења.

ЛИТЕРАТУРА

Ausslander, Philip. *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 2003.

Ausslander, Philip. *Theory for Performance Studies: A Student's Guide*. London and New York: Routledge, 2008.

Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words.* Boston: Harvard University Press, 1962.

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 2000.

Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone Book, 1968.

Butler, Judith. *Bodies that Matter*, London, New York: Routledge, 1993.

Carlson, Marvin. *Kazališne teorije: Povjesni i kritički pregled građanskih teorija devetnaestog stoljeća*, Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1996.

Carlson, Marvin. ''Semiotics and its Heritage.'' In *Critical Theory and Performance,* edited by Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach. The University of Michigan Press, 2007.

Cavell,Stanley. *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*. Cambridge,Massachusetts: Harvard University Press, 1994.

Derida, Žak. ''Potpis, događaj, kontekst.'' *Delo*, god. XXX, br. 6 (1984): 7-36.

Derrida, Jacques. ''Performative Powerlessness – A Response to Simon Critchley,'' trans.J. Ingram, *Constellations* 7, 2000.

Felman, Shoshana. *The Literary Speech Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.

Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, 2004.

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge, 2008.

Fortier, Mark. *Theory/Theatre - An Introduction*. London and New York: Routledge, 1997.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Science*. New York: Pantheon Books, 1970.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1973.

Giddens, Anthony. *Durkheim*. London: Modern Masters, 1997.

Gofman, Erwing. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956.

Goldberg, RoseLee. "Space as Praxis," in *Studio International*, 190/977 (1975): 130-136.

Grice, Herbert Paul. *Studies in the Way of Words*. Harvard University Press, 1989.

Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba. New York: Routledge, 2002.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London, Boston anad Henley: Routledge and Kegan Paul, 1949.

Jackson, Shannon. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Jovićević, Aleksandra i Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007.

Keesing, Roger and Andrew Strathern. *Cultural Anthropology: A Contemporary Perspective*. Boston, Massachusetts: Wadsworth Publishing Co Inc, 1997.

Kirby, Michael. *Happenings: An Illustrated Anthology*. New York: Dutton., 1965.

Mchoul, Alec and Wendy Grace. *A Foucaul Primer: Discourse, Power and the Subject*. London and New York: Routledge, 2002.

McKenzie, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. New York and London: Routledge., 2001.

Moore, Henrietta and Todd Sanders. *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2006.

Parker, Andrew, and Eve Kosofsky Sedgwick. *Performativity and Performance*. New York: Routledge, 1995.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.

Searle, John. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge University Press., 1969.

Schechner, Richard. ''6 Axioms for Environmental Theatre." *The Drama Review: TDR* 12, No.3 (1968): 41-64.

Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

Schechner, Richard. *Environmental Theatre*. New York, London: Applause, 1994.

Schechner, Richard. ''On Environmental Design." *Educational Theatre Journal* 23, No.4 (1971): 379-397.

Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge, 2003.

Schechner, Richard. *Performance Theory*. London and New York : Routledge, 1988.

Simonović Alfirević, Sanja i Đorđe Alifirević. ''Performance Studies as New Anthropology of Events." *Journal of Art and Media Studies* 12 (2017).

Spasić, Ivana. *Značenja susreta: Goffmanova sociologija interakcije*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju : "Filip Višnjić", 1996.

Spasić, Ivana. *Sociologije svakodnevnog života*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.

Šekner, Ričard. *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*. Priredile i prevele Aleksandra Jovićević i Ivana Vujić. Beograd: FDU - Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992.

Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza:Prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.

Šuvaković, Miško. *Epistemologija umetnosti ili O tome kako učiti učenje o umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2008.

Šuvaković, Miško. *Konceptualna umetnost*. Beograd: Orion Art, 2012.

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2011.

Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.

Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.

Turner, Victor. *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*. London and New York: Routledge, 1969.

Turner Victor and Edward M. Bruner. *The Anthropology of Experience* . Urbana: University of Illinois Press, 1986.

Вигњевић, Ана. *Архитектура и пејзажни код: оглед о трансформацији материјалног*. Београд: Орион Арт, 2016.

Von Neumann, John and Oskar Morgenstern. *The Theory of Games and Economic Behaviour*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

Vujanović, Ana. *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozne poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*. Beograd: SKC, 2004.

Биљана Остојић

КИР ЈАЊА НА СЦЕНИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

Изложбом и каталогом *Кир Јања на сцени Народног позоришта у Београду*, Музеј позоришне уметности Србије придружује се обележавању јубилеја – 150 година од оснивања Народног позоришта у Београду (1868-2018).

Изложба илуструје живот једне представе кроз плакате (од прве премијере 1870), малобројне сачуване фотографије Пере Добриновића у улози Кир Јање и фотографије - портрете свих Кир Јања (и фотографије представа из 1931. и 1956). Најзаступљеније на изложби су фотографије на платну актуелне позоришне представе *Кир Јање* (1992). Изложба је омаж најпопуларнијем књижевном и позоришном лику на сцени Народног позоришта у Београду. Фотографије Предрага Ејдуса у улози Кир Јање као и осталих актера, сведоче о променама од премијере 1992. до 2017, илуструјући четврт века трајања представе. Изложене су и скице сценографија Душана Ристића и Герослава Зарића (Стеријина награда); скице костима Милице Бабић и Бојане Никитовић (Стеријина награда).

Кир Јања на сцени Народног позоришта у Београду

Аутор изложбе и каталога: Биљана Остојић

Изложба Музеја позоришне уметности Србије



Гостовање Српског народног позоришта из Новога Сада са представом *Кир Јања* 1867. убрзало је намеру да се „озида стална позоришна зграда и у Београду" (представа се веома допала кнезу Михаилу - било је то, до тада, најозбиљније извођење *Кир Јање* у Београду).

Јован Ст. Поповић (1806, Вршац -1856, Вршац) писац *Тврдице или Кир Јање,* родоначелник српске комедије, креатор и носилац националног позоришног репертоара, није доживео професионална извођења својих дела на сцени Народног позоришта у Београду. Историјска драма *Сан Краљевића Марка* (16. марта 1869), прва је Стеријина представа на репертоару НП, већ у оснивачкој сезони. *Кир Јања* (1837), „један од камена темељаца наше националне културе", најпопуларнија Стеријина комедија, редовно је на репертоару Народног позоришта у Београду, уз циклична одступања. Иако је било свега једанаест премијера, *Кир Јања* је најизвођеније Сте-

ријино дело (од 1870. до 1956. укупно 168 представа, од 1992 више од 240). Само седам глумаца било је у улози Кир Јање: Алекса Савић, Илија Станојевић, Пера Добриновић, Драгољуб Гошић, Страхиња Петровић, Раша Плаовић и Предраг Ејдус (и даље).

Први *Ћир Јања* премијерно је изведен 4. фебруара 1870. у режији Алексе Бачванског (у улози Ћир Јање био је Алекса Савић). Судећи по критичким осврtима и „слабом саучешћу публике", била је то „савршена погибија". Први Кир Јања кратко се задржао на репертоару НП.

Друга премијера догодила се 12. августа 1883. у режији Ђуре Рајковића; у улози Кир Јање као гостујући, био је „новосадски тумач", Пера Добриновић. У истој поставци, Кир Јања је био Илија Станојевић (23. априла 1894). Последњи Кир Јања у XIX веку изведен је 7. марта 1899. (укупно осам представа).

Од 1900. до двадесетих година XX века, као најбољи тумачи Кир Јање - у глумачким достигнућима корак испред, били су Пера Добриновић (1853-1923) и Илија Станојевић (1879-1932). Имали су другачији приступ, али исту популарност код публике. Истовремена, вишедеценијска игра два култна глумца у улози Кир Јање, преседан је у традицији и историји Народног позоришта.

Раша Плаовић направио је искорак - модеран режијски и интерпретацијски. Прво као режисер поставке од 29. маја 1931, потом и у улози Кир Јање 28. марта 1956. Занимљива редитељска инсценација представљала је први покушај изван традиционалне реалистичке концепције. И реакције јавности и вредносни судови били су подељени: једни су подржавали иновације и храброст Раше Плаовића, део критике није имао разумевања за Плаовићев режијски експеримент.

Премијером *Кир Јање*, 28. марта 1956. у режији др Бранка Гавеле и Народно позориште у Београду придружило се обележавању стопедестогодишњице од рођења и стогодишњице од смрти Јована Ст. Поповића. У овој поставци Кир Јања је био Раша Плаовић, по први пут у карактерно - комичној улози. Са овом представом Народно позориште учествовало је на Стеријином позорју. И овога пута реч је о стилизованој реалистичкој режији са елементима иновације. Судећи по броју извођења (27), представа није наишла на већи одазив публике.

Отварање обновљене, „из темеља рестаурисане зграде" Народног позоришта, био је повод за једну окупациону премијеру *Кир Јање,* 20. јуна 1942. у режији Страхиње Петровића, који је тумачио и насловну улогу. На репертоару је током окупације *Кир Јања* трећа најгледанија представа домаћих писаца (38 извођења). Иста поставка са Страхињом Петровићем као Кир Јањом обновљена је као премијера 3. новембра 1945. (имала је 17 извођења).

Највећа пауза у извођењима *Кир Јање* на сцени Народног позоришта у Београду направљена је између 1956. и 1992. (тридесет шест година).

Премијера од 25. децембра 1992. у режији Егона Савина, трајањем од четврт века, показала је, колико је *Кир Јања* недостајао на сцени Народног позоришта. Већ историјску глумачку поделу чинили су: Предраг Ејдус (Кир Јања), Нада Блам (Јуца), Тамара Вучковић (Катица), Лепомир Ивковић (Мишић), Миленко Павлов (Кир Дима), Михајло Викторовић (Петар).

Предраг Ејдус најдуговечнији је Кир Јања у позоришној историји (од премијере до децембра 2017. био је преко 240 пута у тој улози, колико је било и извођења). За улога Кир Јање, која му је „обележила каријеру и живот", Предраг Ејдус добио је Стеријину награду 1993. Поводом десетогодишњице извођења, режисер Егон Савин рекао је да *Кир Јања* одолева наслагама времена: "јер је класично дело чврсте структуре које има иронијски светоназор... Свима нам је до представе много стало, а сматрам је једном од својих најбољих режија".

Кир Јања један је од највећих карактера у нашој драмској књижевности и једна од највећих улога у нашем позоришту; волели су га читаоци у XIX веку, данас га воли миленијумска публика. Не знамо да ли би Стерија за представљања у Народном позоришту рекао да су „отлична", али жеља му се испунила: „Радоваћу се ако дело ово кадро буде моје име и у позније векове с истим дејством, које сад производи, пренети и задржати...".

ОБРАЋАЊЕ ПРЕДРАГА ЕЈДУСА НА ОТВАРАЊУ ИЗЛОЖБЕ „КИР ЈАЊА“ У МУЗЕЈУ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ

Добро вече. Захваљујем се Мији (Миодраг Илић) и Рашку (Рашко Јовановић) на овим комплиментима и на присећању. Наравно, захваљујем и Музеју позоришне уметности Србије који је добар део ове изложбе посветио нашој представи.

Дакле, Кир Јања. Ја нисам могао ни да сањам да ћу играти Кир Јању. Ја сам сањао неке друге улоге као млад глумац. Имао сам читав сет неких улога које сам желео да играм али када је дошао предлог управе и Егона Савина да ја играм рекао сам „људи то је много тешко, много компликовано, друго, ја нисам у тим годинама“. Кир Јања, додуше нема нигде тачан податак колико он има година, али посредно може да се установи да он има негде око 50 и нешто година јер у једном тренутку каже „кад сам се ја с твоју мати женија имаја сам тријанда пенди“.У питању је прва његова жена и тада је добио ћерку, ћерка у том тренутку има 15-16 година, можда 17. Тако да сам ја тада имао десет година мање него што Кир Јања има, а данас имам 15 година више. Али није само проблем у томе. Ја такву врсту улога до тада нисам играо. Играо сам Јоакима Вујића, играо сам разне песнике, играо сам Наполеона два пута, играо сам историјске личности, играо сам цара Николаја, али Егон и Вида Огњеновић, која је у том тренутку била управник Народног позоришта, су били апсолутно убеђени да то могу и да треба да играм.

Егон је онда дошао са једном, у том тренутку, нама доста смелом и другачијом идејом у читању самог дела. Он је дошао до закључка, наравно, вероватно није први, али сигурно до тог тренутка ни један Кир Јања није на тај начин третиран. По Егоновом тумачењу Кир Јања је пре свега странац, без обзира што живи ту, и вероватно неколико генерација живи у овој средини; али његов тврдичлук, по Савиновом мишљењу, није питање његовог карактера, него је питање његовог идентитета. Другим речима, Кир Јања нема идентитет без тог новца у тој средини у којој је он странац и која повремено зазире од њега. Опет, с друге стране има јако много оних који би да га оробе, да га опљачкају на неки начин, директно или индиректно. Он се налази у перманентном страху и зато тако фанатично крије тај новац. Не, он га не воли, он једноставно без тог новца нема идентитет. Оног тренутка када му се то стварно деси да изгуби новац, он предосећа и њему се то догоди, њега заиста оробе: и њега и Кир Диму, који је такође цинцарин, односно странац, Грк. И шта њима преостаје? Они више ту немају шта да траже. Они морају да иду. Жена га је напустила, ћерка га је напустила, опљачкан је и они морају да негде иду. Где? „У Мореа“. Одакле су они дошли? Мореа. Кир Јања, Цинцари су из оног пограничног дела јужне Албаније, односно Грчке, то је Јоанина, данашњи град у Грчкој. Одатле они углавном потичу и одатле сам ја схватио да је Кир Јања из Јањине. Но, то је једно тумачење.

Ми улазимо у једну трагикомичну ситуацију, а завршава се озбиљно, трагично. Они одлазе, два старца, потпуно оробљена, немају више шта да траже, изгубили си идентитет и све остало уз то.

Није случајно да је Кир Јања рађен деведесетих година, дакле, на тај начин. Памтимо тај период распада Југославије; страховитих етничких сукоба, исељавања, истеривања и тако даље. То је било доста смело чини ми се, можда чак у том тренутку политички није било баш најпожељније. Наравно нисмо циљали ни на кога директно, али је било доста деликатно као тумачење. Публика је то феноменално прихватила и разумела. И данас, после 26 година, публика на готово идентичан начин прихвата такво тумачење. Дакле, они немају представу о њему само као једном универзалном тврдици или једном бизарном лику. Проблем је и у језику. Ми смо тај језик истраживали заједно са Рацом Кнежевићем - који је био лектор. Месец и по дана пре почетка проба ми смо радили на језику Кир Јањином, и истраживали. Чак смо нашли нека теоријска разматрања из фонда Академије наука, какав је то језик, шта је ту све и колико је он искривљен у односу на грчки. Очигледно је то, и сам проверио више пута у Грчкој, када сам изговорио неке старе „грческе мудрости“, они су ме запањено гледали, са питањем „одакле ви то знате?“. Они само

по слуху знају да је то нешто што они имају у својој традицији али није толико широко распрострањено. То су неке сентенце и пословице које у грчком језику постоје и данас.

Хоћу да кажем да сам бескрајно срећан и поносан. Позориште је, између осталог, ефемерна ствар, наравно, али сваки глумац, сваки редитељ, сваки писац жели и има потребу да траје и да издржи, да издржи време и да неки концепт, било комада, било режије или игра, отраје у једном дужем временском периоду. То се не догађа тако често, поготову у позоришту. Потврда трајања је пре свега интерес, а с друге стране и концепт. Знате, било је поставки Кир Јања које су тек у неком другом или трећем читању успевале да се наметну. На крају крајева ни сам Стерија, колико ја знам, није био задовољан с тим првим извођењима Кир Јање.

Ми заиста чувамо ту представу. Нажалост ту смо само нас троје из премијерне поделе. Неки су нас напустили, неки су отишли, рецимо: ћерку Кир Јање коју је у првобитној подели тумачила Тамара Вучковић је, ја мислим једно 4 - 5 глумица до сада играло; а тренутно их две глумице играју у алтернацији. Од прве глумачке поделе остали смо Нада Блам, Миленко Павлов као Кир Дима и ја. Играмо у једном сјајном декору Герослава Зарића, што је такође једно занимљиво читање концепта. Ја сам гледао 2 или 3 верзије, додуше не у Народном позоришту. Гледао сам Радета Марковића који је направио то у својој позоришној трупи. Обично, то такозвано чекмеџе, оно где он држи тај новац, је негде на просценију – уском. Суштински, можда најинтимнији тренуци су кад Кир Јања броји тај новац и кад га крије; обично је то на просценију. Они, Гера и Егон, су се досетили, да направе тај орман који је у другом плану и који је универзални орман, који Јања стално откључава или закључава, који он направи као тезгу; то је по мом мишљењу бриљантно и једино решење. Тај орман и дан данас, кад се отвори завеса, јако делује као један уметнички дојам, с друге стране је врло функционалан и разигран. Тако да је централно место у трећем плану, а не у првом плану.

Врло, врло волимо да играмо ту представу, мада је нисмо пуно пута одиграли. У ствари, када се узму у обзир свих 26 година извођења, можда око тристотине пута. Није мало, али ја сам играо неке представе за 5 година 1800 пута. Проблем је у томе што Народно позориште има оперу, драму и балет... а драма има 13 термина месечно и то је отприлике једанпут месечно, понекад се и у дужем временском периоду не игра. Ето нећу да вас више задржавам.

Можда, ако сте расположени да вам кажем нешто из Кир Јање? Пошто у Кир Јањи има само два-три монологчића ја бих спојио неке реплике па морам мало да се послужим и текстом јер су то реплике на прескок. Прва реченица генијална: „Пан метрон аристон“ ... ...

Предраг Едус даље наставља са казивањем реплика из Кир Јање.

Музеј позоришне уметности Србије, 29. март 2018.

Мирјана Одавић

СТАНИСЛАВА СТАША ПЕШИЋ - КРАЉИЦА ШАРМА

Станислава Сташа Пешић, краљица шарма

Аутор изложбе и каталога: Мирјана Одавић, музејски саветник

Изложба Музеја позоришне уметности Србије, новембар 2017 - март 2018



Музеј позоришне уметности Србије у Београду је у оквиру своје изложбене активности, током 2017. године организовао три изложбе: *70 година Крушевачког позоришта (1946–2016)*, *Позориште „Мата Милошевић", ФДУ, 2000–02* и *Станислава Сташа Пешић, краљица шарма*. Овом последњом, Музеј је желео да обележи двадесет година од Пешићкине преране смрти и аудиторијум подсети на ову глумицу која је својим талентом и шармом обележила једно време и оставила трага у српској позоришној, филмској и телевизијској уметности.

Визуелни идентитет изложбе реплицира изглед филмске траке, на којој се одвија уметничка каријера Станиславе Пешић. Материјал, састављен од фотографија, биран је са идејом да посетиоцу представи причу о њеном развојном путу као глумице у Народном позоришту у Београду, Атељеу 212, Позоришту „Под разно", Позоришту „Пуж", као и на филму и телевизији. У витринама, које су саставни део изложбеног простора Музеја, био је изложен материјал који приказује сегменте о њеном приватном животу. Од ове изложбе, после дужег времена, Музеј је вратио у своју праксу да уводна легенда и легенде које прате материјал буду преведене и на енглески језик, са жељом да се изложба приближи све већем броју иностраних посетилаца.

Изложба је отворена 20. новембра, на дан њене смрти, а у програму отварања су учествовале њене колеге и интимни пријатељи Добрила Стојнић и Предраг Мики Манојловић, који су се са сетом присетили времена заједничког студирања, уметничког стварања и дружења.

Као и увек, изложбу је пратио каталог са текстом у којем су приказани животни и уметнички пут Станиславе Пешић. Каталог је обогаћен фотографијама, а у прилогу су пописи њених улога у театру, филму и делом на телевизији, као и резиме на енглеском језику. Аутор дизајна изложбе и каталога је Јован Тарбук.

Саставни део поставке чини и петнаестоминутни филм, састављен од видео инсерта који дочаравају најупечатљивије моменте из позоришних, филмских и

ТВ остварења Станиславе Сташе Пешић. Овај кратки филм, чији аутор је Предраг Тончић, пројектован је на почетку отварања изложбе.

Станислава Сташа Пешић, драмска првакиња и истакнута филмска и телевизијска глумица, свој таленат, шарм и једноставан ненаметљив начин играња у свим жанровима, од комичних до трагичних, уткала је у историју српског и југословенског глумишта.

Стални члан Драме Народног позоришта у Београду постала је 1964. године и током три и по деценије одиграла преко четрдесет улога у домаћем и страном репертоару. Присетимо се само неких: Маргарет у *Томасу Мору*, Анђелија у *Максиму Црнојевићу*, Исмена у *Антигони*, Ланаса у *И смрт долази на Лемно*, Ана Гутјар у *Швабици*, Сострата у *Мандраголи,* Уршула у *Рибарским свађама*, Маша у *Галебу*, Кнегиња у *Принцу од Хомбурга*, Розалинда у *Како вам драго*, Ана у *Дијамантској огрлици*, као и њене последње улоге, Мери Каван Тајрон у представи *Дуго путовање у ноћ*, за коју је добила своје једино позоришно признање – Награду Народног позоришта у Београду.

Осим на сценама матичног позоришта, наступала је и у Атељеу 212 (*Арсеник и старе чипке)*, позоришту „Под разно" (*Фреде, лаку ноћ*), Дому културе „Вук Караџић" *(Како воли друга страна*), Позоришту „Пуж" (*Чаробни прашак*, *Тринаест часовника*).

У једном моменту свог професионалног живота опробала се и у монодрами, сама адаптирајући текст књиге *Писмо нерођеном детету* познате италијанске новинарке Оријане Фалачи. Охрабрена успехом, прави и представу *То смо ми*, у сопственој режији, која је обухватала колаж текстова Душка Радовића, Бране Црнчевића, Новака Новака и Милована Витезовића.

На филму је први успех постигла већ са двадесет година, 1961, тумачећи драмски лик Саше у филму *Песма*, редитеља Радоша Новаковића. Таленат, фотогеничност, прилагодљивост камери, наредне године јој доносе нове улоге у филмовима: *Медаљон са три срца*, *Право стање ствари*, *Штићеник* (Награда за најбољу глумицу на „Филмским сусретима" у Нишу, 1966), *Куда после кише*, *Прича које нема*, *На папирнатим авионима*, *Три сата за љубав* (Трећа награда за женску улогу на „Филмским сусретима" у Нишу, 1968), *Раскорак*, *Бог је умро узалуд*, *Како је пропао рокенрол*, *Ми нисмо анђели*, *Гњурац*.

Највећу популарност ипак јој је донела телевизија и готово је немогуће побројати у колико је све серија, филмова, драма, забавних, дечјих, културних и других емисија играла током тридесет и пет година. Ни она сама није памтила, али најдраже су јој биле: *Ен ден динус*, *Хиљаду зашто*, *Сачулатац*, *Цео живот за годину дана*, *Ћу ћеш ће* и, наравно, *Позориште у кући*, које јој је донело и највећу популарност: „Жене у Загребу су се облачиле као ја, у Љубљани су се као ја чешљале, у Скопљу смејале као ја".

Неколико месеци пред смрт објављена је и њена исповедна књига, у ствари збирка писама, *Деветнаест друштвених игара*, у којој је са пуно мудрости, искрености и неконвенционалног односа према смрти, оставила јединствено сведочанство о својој борби са болешћу, о политичким збивањима, о свом животу и искуству у глумачком послу.

Умрла је 20. новембра 1997, у својој 56. години. Иза себе је оставила многобројне „необичне, зачудне, љупке, тамно осенчене" ликове, остварене у театру, на филму и телевизији, који још увек живе у сећању многих њених савременика али и млађих који су путем „малих екрана" и „целулоидне траке" били у могућности да је гледају.

Мирјана Ојданић

ГДЕ СУ БИЛЕ ЗВЕЗДЕ КАДА СЕ РАЂАЛА ЗВЕЗДА?

МИЛЕНА ДРАВИЋ монографија посвећена добитнику (добитници!) Добричиног прстена

Аутор Татјана Њежић

Издавач Удружење драмских уметника Србије, 2017.
Тираж 300 примерака



Петочлани жири УДУС-а за доделу 32-ог Добричиног прстена 2017. године имао је велику срећу што нико пре њих није већ доделио прстен Милени Дравић. Што је, са правом, могао учинити било који жири у последње две деценије. Препознали су ту прилику и искористили је. Јер, има награда које глумцима чине част, али има и ретких уметника које чине част свакој награди, као што се десило овај пут. Поводом Добричиног прстена УДУС је објавио ову раскошну монографију у којој су одабране одличне фотографије, похвале, приче, сећања, успомене, песме и највише оцене Миленине рада, од многих такође сјајних уметника, који су имали среће да раде са њом, а и од теоретичара и критичара (пошто су они у свакој чорби мирођија). „Милена Дравић ... *дочаравајући очарава* каже председник УДУС-а В. Брајовић.„*Милена Дравић је посебан сјај у историји филма, телевизије и позоришта... Рад са Миленом ми је био изузетна част, привилегија и инспирација... Знали сте да ће својом енергијом, интуицијом и немерљивим шармом, оплеменити лик, као да је реч о реконструкцији истините судбине...*“ написао је комедиограф и академик Душан Ковачевић у изванредном тексту *Најлепша звезда изнад Звездаре*. Ранко Мунитић је 1995. објавио књигу *Милена Дравић, глума као судбина и сазнање*, уз награду Павле Вуисић, коју је тада примила. Његова књига је овде озбиљно цитирана и анализирана. Радослав Зеленовић у тексту *Показала је да се увек може бити најбољи*, бави се Миленином бриљантним филмским улогама и опомиње да су и њему и Р. Мунитићу измакле Миленине улоге у комедијама, изванредне и оригиналне, којима би ваљало посветити посебну књигу. (Ево теме за будуће магистре и докторанте историје глуме!) Још каже: *“Изузетно ми је жао што је никада нико није ангажовао да буде професор, да то огромно богатство знања пренесе. А искуство је показало да уме да пренесе.“* У чланку под насловом *Телевизијска личност за сва времена* Бранка

Оташевић са поштовањем пише о Миленином врло обимном и разноликом стваралаштву на телевизији, од забавног, дечијег, школског па до драмског програма. Зорица Пашић о *Причама из Непричаве*, где је Милена играла барабар са непоновљивим и ненадмашним Зораном Радмиловићем пише са љубављу и сетом. Још увек се многи, као и ја, обрадују кад се негде појаве кадрови из тог телевизијског драгуља. Насталог док смо веровали да децу треба ведро и занимљиво учити, истини о свету око нас, о животу, природи и људима, градовима и селима, толеранцији и љубави. И да то треба да раде најбољи уметници. Док је било система вредности... (који је замењен манијакалним ловом на Лову)

Милена је своју грандиозну каријеру започела на филму још као 17-годишња ученица балетске школе 1957. Тек после седмог снимљеног филма, *Прекобројна*, изабрала је глуму за свој животни позив. У театру Атеље 212 је заиграла 14 година касније 1971. што је сасвим неуобичајен пут, не само за наше прилике. Можда због тога није раније добила Добричин прстен, јер је ова награда првобитно била намењена позоришним глумцима?

Има глумаца који почну рано као натуршчици на филму, али се само ретки од њих појаве касније, исто толико успешно и на „даскама које живот значе" (а које су често, чамове, труле и лако је пропасти кроз њих). Глума је свугде глума, али у позоришту треба још и посебан занат, техника, што за меморисање текста и представе, што за партнерске и међуљудске односе, за континуиран развој и раст сукоба и радње, као и за распоређивање енергије. Треба још и другачија врста издржљивости, него на филму. А нужна је и сналажљивост у непредвидивим ситуацијама пред живом публиком. Све је то Милена савладала без проблема, а да бисмо схватили колики је то подухват, можемо се присетити неких других глумица, условно речено сличних, из страних кинематографија. Свака кинематографија (осим „обојених" што би рекли расисти) треба и има бар једну прекрасну, најљупкију, чежњу свих мушкараца, прешарманту нежну, женствену плавушу попут Мерилин Монро или Брижит Бардо. И, ма какве звездане висине да досегну, оне скоро никада не опстану дуже од своје младалачке лепоте и сексепила. Неке зато што, попут Мерилинке не издрже превелики притисак, па оду премладе, а неке јер попут Бабет одустану од глуме, не желећи, или не знајући, да се мењају с годинама, које јесу неумољиве. *(Касније им чак злобници поричу таленат и признају само прохујалу лепоту, што је наравно последица патријархата и зависти.)* Милена је пак жива и здрава, све вољенија и све цењенија, што је бивала зрелија, прошла кроз то минско поље без видљивих последица. Ово је, наравно, резултат њене изузетности, али и неких околности које можда ваља поменути. Чини ми се да је мала југословенска кинематографија, (која за наше садашње прилике изгледа огромна, али у односу на Холивуд ипак беше малена) изгледа да је била неупоредиво хуманија од велике филмске индустрије. Као уметничка мануфактура у односу на серијску производњу. Притисак беше мањи а могућности, зачудо, веће. У светској филмској индустрији половином XX века глумци одређеног фаха, дакле скоро сви, нису се никада могли извући из датог шаблона. Ни Мерилинка, ни Брижитка уопште не би добиле да играју класике, трагедију, драму па чак ни луту карактерну комедију. У Европи је било хуманије и опуштеније, али Југословенска филмска продукција није се ни бавила профитом, него само креативним резултатом. Који је постизан са промењивом срећом и успехом, али са чистим циљем. Истина, некад би се бахато или трапаво умешали комунистички апаратчици, што је сигурно било болно али је ипак било мање прљаво него када је свиме овлада бизнис. И то тући бизнис, као данас код нас. Који је једним потезом, једном приватизацијом побио све српске биоскопе, зато што су у њима домаћи филмови били радије гледани него амерички блокбастери (рече Кустурица). И у овој монографији цитирани су многи критичари што хвале такозвани Црни југословенски талас, који је наводно због свог уметничког квалитета био омиљен на Западу и светским (западним) фестивалима, док је насупрот томе у Југославији био забрањиван из политичких разлога. Кад ми се већ пружила прилика, морам рећи да мислим како је на западу био признат такође из поли-



Код лепог изгледа

тичких разлога, јер је критиковао социјализам, а не баш увек из уметничких. Милена Дравић, помирљиво и врло тактично каже (стр 86.):*" Била је велика продукција. Пуно се радило. Живело се за уметност, за праве ствари. Било је притисака, али филмски радници су ипак имали могућност и успели су да направе филмове, да кажу шта су хтели. Чак и ако је филм забрањен, он постоји и некад ће бити приказан. Најбитније је снимити филм, урадити га без обзира... (јако ме занима шта је рекла уместо ове три тачке, али ето не пише!). Наравно, ружно је да се филмови забрањују, али кажем, ипак се успевало да се филмовиураде, да се кроз њих говори о том времену у коме смо живели. Ти филмови сада постоје и као сведочанство о времену и као аргумент за све наше каријере."*

Највредније су и најлепше управо ове странице на којима Милена Дравић лично прича о свом животу и раду. Далеко је најзанимљивији онај део монографије, под насловом *Градови, људи, тренуци...* у коме Милена говори директно о Прстену, о глуми, о Београду мало више, Сарајеву мало мање и о свом одрастању, великој фамилији, са мамине вршачке и са очеве ужичке стране... О свом првом наступу као дечије манекенке у ћубретарцу и у трофртаљкама, те о првој насловној страни Дуге о првом сусрету са Франтишеком Чапом и свом првом филму *Врата остају отворена.* О јегуљи која јој је после премијере скочила из вечере у крило и како се снашла. О сусрету са дивном редитељком Сојом Јовановић која јој је улогу у *Дилижанси снова* понудила у Француској улици, у случајном сусрету, изненада...

Многи тврде да глумци не треба да имају јаку личност (персоналити), да би се лакше трансформисали, али ја мислим супротно. Сопствена личност стоји иза сваког лика у који се глумица или глумац трансформишу. На 53-ој страни монографије има Миленина фоткица кад јој је било свега неколико година. На којој се види иста личност као данас. Да ње нема, да није тако јасна и упечатљива, Милена не би била то што јесте.

Најчешће речи које Милена овде користи су ИСКРЕНОСТ и СПОНТАНОСТ. Бити искрен и спонтан је најлакше на свету, ако можеш, а немогуће је ако нисси спонтан и искрен, тј. тешко да се то може научити. Исто као што је лепима лако да буду лепи а другима је јако тешко. То је таленат, божији дар, као и сваки други. Милена је као миљеница богова добила све те дарове. И умела је да их однегује и примени. Умела је да им достојанствено служи. Негде сам читала да се може отићи у пакао чак и ако не напишеш песме које су ти биле дате.

Милена је написала (одиграла) све што су јој дате.

Прелепа је прича о томе како су у задњем часу, на Миленино инсистирање и шарм, уз показивање чувеног југословенског пасоша и позивање на познанство са Титом, ушли без карата (којих није било) у театар Марињи, у Паризу, и одгледали Амадеуса, са Романом Поланским... Чуди ме њено дивљење славном колеги. Који је славнији само зато што припада доминантној култури, мада су и Милена и Драган Николић бољи глумци од њега. Као и од Бартона, уосталом. Тврдим!

Чудесна је и прича о томе како су у истом том (цивилизованом) Паризу опљачкани кад су дошли са пртљагом за 3 месеца боравка, који су оставили у колима неке пријатељице док су чекали хотелску собу, па им је сав пртљаг украден. Она је, каже, знала да их је опљачкао неки комшија који је шетао кера, али наравно то није било довољно за претрес његовог стана. Пуно година касније, пријатељица јој јавља да је тај керошетач због кога је био лопов и да му је полиција у стану пронашла гомиле покрадене робе. Интуиција је иначе била један од њених великих адута. Више пута је Милена помиње, али недовољно да бисмо због ње схватили колико је и та интуиција дар божији. И колико треба храбрости да је човек следи.

Ту је и прича како су је изџепарили у Риму, коју је Ружица Сокић учинила смешном својим шокантним узвиком: „Ију, шта је тек мени могло да се деси!"

Надреална је прича о томе како је Драган купио на Каленићевој пијаци за сићу пар килограма фотографија са снимања филма и серије Сеобе, која никада није стигла до публике, а да се још увек не зна тачно: Зашто нису стигле Сеобе? Како су фотографије завршиле на пијаци?

Неупоредиво радоснije и са много већим задовољством и интересовањем сам читала све то што Милена прича, него хвалоспеве неких критичара и теоретичара где испада да је Милена славна малтене њиховом заслугом, а не зато што је једноставно сјајна. Сигурно је да су критика и медији имали пресудан утицај на њену, као и на сваку другу, каријеру али ја сам њене личне приче читала много радије него нека мудра мишљења и оцене, која су углавном већ биле негде објављене. Т. Њежић је посебан акценат ставила на освојене награде. Разумљиво јер тако се улази у Историју (која је, додуше, често сумњива али бољу за сад још немамо) па се тако афирмативно помиње и Канска награда за улогу Каће у филму *Посебан третман*. Награда коју је у Кану освојила само она из целог "региона" како нам се сада зове разбуцана држава којом смо се поносили... Милена пак каже да су неке наше новине тада писале да је то небитна и никаква награда, што је њу разљутило, па је бацила добијену повељу. Касније су јој послали копију, али без потписа Кирка Дагласа који је био председник жирија…

Да ли је критика важнија од уметника? Имала сам бар 10 разних монографија о добитницима Добричиног прстена. Све су биле писане по истој шеми, са гомилама туђих мишљења и података (које су већ забележене у медијима са много већим тиражом, па зашто их понављати и у ових 300 примерака?!), а са једва једном четвртином оригиналног добитниковог размишљања, сећања и сведочења. Мислим да су те монографије прве страдале у „рашчишћавању библиотеке" (поклонила сам их, неким младим глумцима, наравно да их нисам бацила!) Последња међу њима, скројена по том старијем моделу и дизајну, била је књига о Петру Краљу а и прва међу новима, по луксузнијем моделу и крoју (и том малом тиражу) била је такође о њему. Ова монографија је по том новом моделу и шниту, који се од старога разликује углавном по луксузнијој форми. Суштина је иста. Две трећине су цитати мишљења критичара и колега, фактографски подаци, а само једна трећина је оригинал тј. прича саме добитнице. Која је најзанимљивија и требала



Урнебесна трагедија

би да заузима највише места. Не знам, а и не занима ме, ко је и када направио тај кроj за монографију где је битније шта су рекли медији него шта је рекао уметник о коме књига говори. Можда је то тако јер монографије обично приређују новинари или критичари а они мисле да су битни. Или доказују свој значај? Ова чудна замена теза кулминирала је деведесетих година прошлог века кад су критичари почели да објављују критике са својом сликом, уместо са сликом из представе. Некако у то време затекла сам их једном у УДУС-у како се договарају које ће представе подржати а кога неће... па од тада мало зазирем. Коликогод тврдила народна пословица да изглед вара, то није тачно. Ствари су баш онакве какве изгледају, позоришни људи и филмаџије то знају.

Наравно лепо је што су највећа имена нашег филма и театра изразила своје дивљење према Милени, неки чак и врло поетично. Дејан Мијач каже да је Милена *Чудесан уметник, блистав човек* (али зашто у мушком роду?) и одушевљен је њеном невиђеном апсолутном концентрацијом на рад. *„Чудесно је код Милене и то што је природно и без икаквог зазора лепо старила, лепо се мењала, лепо носила своје године. Прелепо. То може само човек такве величине. ... Милена је непогрешиви индикатор за човечност. Људи који је не воле, показало је искуство, су они у којима озбиљно претежу мане.“* Мађели је пак искористио и ову прилику да изјави нешто о себи, као и на додели Прстена Микију Манојловићу у ЈДП. Јагош Марковић лепо каже да *Остајемо дужни* и Милени и Драгану за све оно што су они поклонили свима нама. И сарадницима и публици.

Бранка Криловић цитира део давног (пророчког) интервјуа: *„Мислим да још једино уметници одолевају катастрофи која прети овој земљи. Уметници најбоље знају да сужавање простора значи и нестанак, заједно са тим простором. Ја лично сам у некој фази ишчекивања. Ако се ова ситуација не реши, ту живота више нема. Уколико би се све превазишло на културан и цивилизован начин, онда можда има наде за*

све нас." Ситуација се није решила ни на цивилизован, а камоли на културан начин. Није решена уопште. Милена је негде поменула како су једном отишли на гостовање из једне земље СРЈ а вратили се у - другу СРЦГ. Како ли се осећа велика уметница кад се сруши небо на коме је била богиња?

Било би неумесно рећи да се Милена Дравић родила у правом тренутку, пошто је рођена на почетку највећег светског рата, али ипак је испало да је то најбољи тренутак за њен срећни долазак на овај несрећни свет. Колико је анђела чувара било потребно да је у најранијем детињству сачувају, са свим њеним даровима, од највеће досадашње несреће човечанства?

Да се ова монографија више ослонила на сећање и приче саме Милене Дравић можда смо могли сазнати, или барем претпоставити, како је уопште било могуће да се неко роди у најстрашнијем историјском тренутку, да све то преживи, и да после још проживи прекрасан, остварен, богат и достојанствен живот, са дивном каријером и животном великом љубављу и дуговечним срећним браком, са исто толико великим уметником и дивним човеком. Где су биле звезде које су то омогућиле нашој највећој глумачкој звезди?

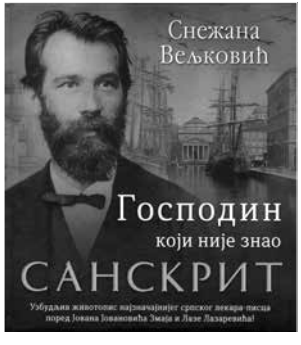
ПС: Ово можда и не треба да кажем, али морам. Ако је превише пргаво, избациће уредник. Арундати Рој је написала два генијална романа за које може (а и требало би) да добије Нобелову награду. Захар Прилепин написао је више генијалних књига за које сигурно неће добити Нобела (мада би требало), али ни на једној од тих књига не пише „аутор", него само име аутора. А овде имамо монографију у којој су две трећине написали неки други (често важнији) људи, а само једну чине интервјуи које је Татјана Њежић направила са Миленом Дравић, где су дакле Миленине, а не Тањине мисли, али на импресуму пише да је Татјана „аутор". Зар не би било логичније рећи да је она уредница монографије? Одлична уредница, али аутор значи нешто друго. Или је барем значило док су речи још имале значење и смисао. Збиља поштујем рударски рад хроничара, неких новинара, критичара и аналитичара, али уз све поштовање то ипак није ауторски рад. Као што кустос није сликар а диригент није композитор. Шта ће нам толике речи, ако их бркамо?

Олга Марковић

МИЛАН ЈОВАНОВИЋ - МОРСКИ (1834-1895) ЖИВОТ И РАД

Узбудљив животопис најзначајнијег српског лекара-писца поред Јована Јовановића Змаја и Лазе Лазаревића

Снежана Вељковић:
Господин који није знао санскрит
Лагуна, Београд 2016.



Милан Јовановић је био лекар, професор и књижевник. Надимак Морски добио је због путовања у Кину, Индију и друге далеке земље на која је ишао као бродски лекар Аустријског паробродског друштва „Лојд". Јовановић је био први лекар који је на Великој школи у наставничком звању предавао медицинске предмете – судску медицину и дијететику. У Новом Саду је био управник Гимназије, на Цетињу дворски лекар књаза Николе Петровића и први Србин васпитач престолонаследника Данила. Последње године живота провео је као редовни професор војне хигијене на Војној академији у Београду. Књижевним радом бавио се од студентских дана – писао је приповетке, драме, комедије, путописе; књижевне, позоришне и музичке критике, уређивао и издавао часописе.

У краткој белешци о ауторки књиге *Господин који није знао санскрит* сазнајемо да је проф. др Снежана Вељковић рођена у Нишу, живела и школовала се у Београду и одмах по дипломирању почела да ради на Институту за судску медицину Медицинског факултета. Специјализирала је судску медицину и убрзо узела учешће у настави као стручни сарадник, а потом асистент и доцент. После усавршавања у САД, одбранила је докторску дисертацију и изабрана за редовног професора Медицинског факултета 1980. Цео радни век посветила је настави и научноистраживачком раду из области судске медицине и објављујући стручне радове у домаћим и страним часописима, као и монографије и уџбенике. Међутим, када је у архиви и библиотеци Института за судску медицину открила аутентичну и оригиналну документацију, почела је да се бави историјом медицине, а посебно се заинтересовала и ангажовала у истраживању српске медицине у 19. веку, затим Балканских ратова и Првог светског рата, у оквиру Секције за историју медицине

Српског лекарског друштва. Тако ју је и Милан Јовановић, касније назван Морски, заинтересовао као лекар, пре свега, затим као наставник судске медицине за правнике у Великој школи, путник и путописац, здравствени просветитељ, академик, писац драма, књижевни и позоришни критичар, свестрана, изузетна личност, дуго времена потпуно заборављена.

У уводном поглављу „Реч унапред" ауторка у неколико редака наводи кратку биографију: „Др Милан Јовановић Морски (1834-1896) рођен је у банатском селу Јарковац, где је завршио основну школу; нижу гимназију је завршио у Вршцу, вишу у Темишвару. Медицински факултет студирао је у Бечу, докторирао у Лајпцигу и године 1865. дошао у Београд" и закључује да овако могу да се наведу кратки биографски подаци за скоро све Србе лекаре који су рођени у Војводини у 19. веку и студирали на медицинским факултетима у Бечу или Пешти. Затим су дошли у Србију, обично у Београд, и ту провели највећи или најзначајнији део свог професионалног живота. Оно што је свима заједничко да нису били само лекари већ и здравствени просветитељи; европске културне лучоноше; полиглоте, преводиоци и књижевници; новинари и уредници, оснивачи и власници часописа; чланови и прваци странака; одани једној или другој династији; били су у милости или немилости актуелне политике - али увек одани свом лекарском позиву, афирмацији српства и успону српске културе у Србији. Један од њих је Милан Јовановић.

„У историји српске медицине постоје готово истовремено два Милана Јовановића – Батут и Морски. О Батуту се још понешто и зна; један институт носи његово име, постоји улица. А шта је с Морским?" На ово реторско питање проф. др Бране Димитријевића, председника Секције за историју медицине Српског лекарског друштва, ауторкиног колеге и рецензента, ова књига даје свеобухватан одговор.

Монографија прати хронолошку и географску маршруту Милана Јовановића Морског и не рачунајући „Реч унапред" и „Уместо поговора" подељена је на тринаест поглавља која се читају (уз 243 ванредних и узбудљивих илустрација) „као авантуристички роман у најбољем смислу те речи" како усхићено и „готово с неверицом" каже други рецензент књиге, професор др Владимир Костић, председник Српске академије наука и уметности: „Од Велике сеобе до Јарковца", „Од Вршца до Бача", „Бечка медицинска школа", „Студентски живот Милана Јовановића у Бечу", „Живот у Београду – први пут", „Учесник културног успона Србије", „Четири године у Новом Саду", „Од Херцег Новог до Напуља", „Бродски лекар и путописац", „Повратак у Београд", „Књижевник и професор хигијене", „Дописник и академик", „Крај животног пута".

У покушају да представимо ову драгоцену књигу направићемо један сажетак оног сегмента монографије који се односи на Јовановићев позоришни опус и његово учешће у позоришном животу уопште, у коме је учествовао на више начина: као драмски писац, позоришни критичар (и драмски и музички), као члан Позоришног одбора, као преводилац, есејиста, историчар позоришта, писац огледа и расправа, књижевних реферата итд. Важно је напоменути да сваком од ових „позоришних" поглавља у монографији претходе и уоквирују их шири историјско-културни оквири који чине посебну драгоценост и драж овог читања.

Јовановићев књижевни опус започиње управо историјском драмом *Краљева сеја* коју је прочитао у Бечу 1864. на састанку Ђачке дружине „Зора" и која се исте године нашла на репертоару СНП (на гостовању у Осијеку), а већ 1867. и у Београду. Ово је период националног буђења и културног прегалаштва и можда није необично да се у репертоару ове прве романтичарске етапе у СНП од 1861. до 1868. не налазе ни значајне комедије *Лажа и паралажа* и *Родољупци* Стерије (које су надживеле његово доба за разлику од његових историјских драма), ни трагедија *Максим Црнојевић* Лазе Костића, нити један комад Јоакима Вујић. Тако се Јовановић нашао у друштву оних писаца који су радили амбициозно и прегалачки на оснивању позоришта и постајали драматичари с мање или више успеха, као што су Јован Ђорђевић, Стојан Новаковић, др Владан Ђорђевић, др Ђорђе Малетић, Милорад Поповић Шапчанин, Матија Бан, Јован Бошковић и други. Поред *Краљеве сеје*, која се сматра најзначај-

нијом, а и најизвођенијом, Јовановићеве драме су и: драмска алегорија *Демон* (штампана 1872), драмска билогија *Сан на јави* (1874), историјска драма *Крстоносци* (1897) и комедија *Несуђени* ((1881). *Несуђени* су једина комедија и једино Јовановићево дело сачувано у целини које је доживело своје „ново читање" сто двадесет година после премијере у НП у Београду, захваљујући професору Горану Максимовићу, који је у исцрпној анализи овог комада у едицији „Драмска баштина" 2001, закључио да је Милан Јовановић Морски, указујући на друштвене аномалије и на индивидуалне страсти и себичности истински следбеник Стеријине, а касније и Трифковићеве комедиографије. У рукописној заоставштини Милана Јовановића коју је прегледао његов пријатељ и биограф Андра Гавриловић и објавио у *Бранковом колу* 1896, налазило се мноштво рукописа из свих области, али није нађен ниједан цео, завршен драмски текст, већ мноштво скица, планова, бележака, напомена, историјске грађе. Ови описани рукописни фрагменти касније су уништени, тако да данас немамо могућности да их прегледамо. Ауторка Вељковић је с правом закључила да је драма била Јовановићева велика опсесија.

Као што се стручна јавност данас слаже да је путописна књижевност била оно у чему је Јовановић био најбољи, тако се слажемо да Јовановић спада међу најбоље позоришне рецензенте свога доба и по многим схватањима и захтевима близак тежњама савременог доба. Своје критике, рецензије, реферате и приказе Јовановић је објављивао пуне три деценије у *Просветним новинама*, *Вили*, *Јединству*, *Србији*, *Позоришту*, *Отаџбини* итд. Као књижевни критичар такође се бавио драмским делима као што је приказ превода Гетеове позоришне игре *Торквато Тасо* где је веома критичан према преводиоцу, али и самом Гетеу и његовом јунаку. Најзначајнијим се сматрају Јовановићеве позоришне критике у листу *Јединство* у коме пише од 1868. до 1871, чему аутор монографије посвећује посебно поглавље и између осталог наводи да је из критичарских запажања Милана Јовановића могућно стећи бројна сазнања о првим сезонама Народног позоришта у новој згради, јер није био усмерен само на избор репертоара, анализу драмског текста, процену глумачке игре и целину позоришне реализације, већ је обраћао пажњу на све што се збивало на сцени: на појединости ликовне опреме и костиме, на музику, преподелу глумачких улога на репризама, одзив гледалаца, њихово присуство или одсуство из позоришне дворане, недолично понашање публике (неадекватне реакције, разговор, кашљање, па чак и неочишћене улице испред и око позоришта), каткад је имао замерке преводиоцима, уочавао је да се глумци често боре са савлађивањем текстова својих улога и да са стрепњом прихватају сваку реч из шаптаонице, при том заборављајући на своју игру, да се на пробама не поправљају појединачни акценти речи, а највише је замерао претеран декламаторски тон у глуми, који ће се, нажалост, још дуго задржати на нашој сцени. С друге стране, итекако је знао да препозна и одушевљено пише, на пример, о представи Гогољевог *Ревизора* и, за разлику од својих савременика критичара, као што су били Малетић и Матија Бан, с одушевљењем пише да ће овај комад у свако доба надживети најстрожи суд објективне критике.

Јовановић је, такође, један од првих музичких критичара који је оставио неколико драгоцених података о старијим музичким извођењима. У *Отаџбини* 1887. анализује и хвали музику Даворина Јенка за оперету *Врачара*, и зналачки оцењује певање глумаца.

Засебно је објавио две занимљиве расправе: „Поглед на драмску литературу о Косову" поводом обележавања 500-годишњице Косовске битке и „Поглед на индијску драму", своју приступну беседу за члана Краљевско-српске академије 1894. За ову књижицу од 36 страница, наша ауторка је сматрала да заслужује посебну пажњу и посветила је једно поглавље књиге, стављајући Јовановића у европске романтичарске контексте и утицај источњачке књижевности на европске писце, посебно индологије као науке и мисли да би било поједностављено закључити да је ова тема код Јовановића проистекла само као резултат две његове интелектуалне страсти: позоришне драме и тајни мистичне Индије, коју је лично упознао и доживео.

На крају, али не мање значајно, је Јовановићев позоришни ангажман као члана Позоришног одбора у оној, временски краткој етапи, која траје нешто више од две године, а две и по позоришне сезоне (1868/69, 1869/70. и 1870. до почетка 1871), несумњиво једној од најзначајнијих и најсудбоноснијих у историји Народног позоришта у Београду. Позоришни одбор је успешно извршио многе значајне и тешке задатке, када се још понегде чуло да у Србији има важнијих задатака од позоришта.

Господин који није знао санскрит Снежане Вељковић је прва монографија о фасцинантној личности и невероватном животном путу Милана Јовановића Морског, лекара и путописца, академика и ерудите из друге половине 19. века. Изванредно опремљена вредним и јединственим илустрацијама, свеобухватном литературом, регистром имена, стручно, али језгровито и динамично изложена, ова драгоцена књига пружа истовремено и слику времена када је настајала модерна српска држава, и галерију портрета Јовановићевих савременика.

IN MEMORIAM

НЕБОЈША ГЛОГОВАЦ (1969-2018)

ЈОВАН РАДУЛОВИЋ (1951-2018)

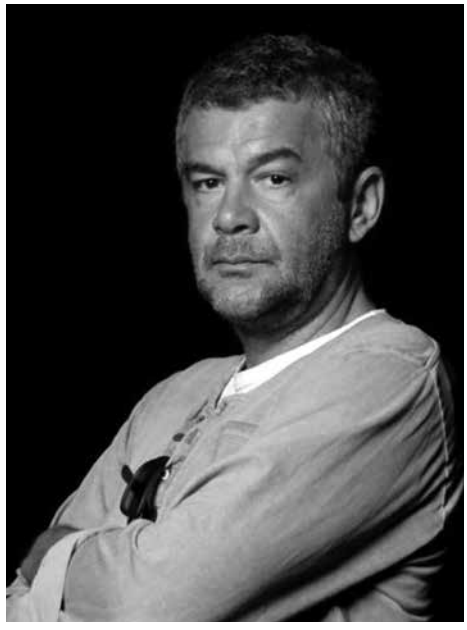
ВЛАДИМИР СТАМЕНКОВИЋ (1928-2018)

ЗОРА ДАВИДОВИЋ (1923-2018)

ДУШАН ЂОКОВИЋ (1945-2018)

ПЕРО ЂУРЂЕВИЋ (1944-2018)

ПРЕДРАГ БАЈЧЕТИЋ (1934-2018)



НЕБОЈША ГЛОГОВАЦ (1969-2018)

Двориште Капетан-Мишиног здања, тамо где је, једном, Стево Жигон одгрмео свог Робеспјера пред побуњеним студентима, тамо где смо лета проводили гледајући како Лаза Ристовски и Неда Арнерић варају мужа и кума у Рацантеовој и Зечевој „Мушици". Вече, летње, које слути на олују. Насред дворишта, између неких немогућих, амбијенту непримерених кулиса, под шкртим светлом приручних рефлектора, а тих година, раних деведесетих, све беше и шкрто и приручно, јер то беше време зла и наопака, глумци играју, тачније – пробају, црнохуморну Ортонову „Велику пљачку", другачије знану у српском глумишту и као „Лова". Светлана Бојковић, Ејдус и Цвејић, тамо напред Мијач концентрисано чупка зулуф, али крај свих њих, искусних, блистају двојица у мраку, Сергеј и Небојша, класа Владе Јевтовића. Одлична класа, видеће се доцније: Наташа, три Данијеле, Војин, Борис, Каролина ће одустати после кратког блеска, није лако бити ни глумац, ни млад, а ни човек у овој долини плача, у том добу умирања.

Оно што се већ види јесте то да ова двојица, свако на свој начин, блистају у овој, по свему летњој, представи. Један екстровертнији, „луђи", други, Небојша, јер, нажалост, о њему је овде реч, не коначна, не завршна, никако не последња, али трагично непотребна реч, наизглед смиренији, а уистину загледан у нутрину крхког глумачког и још крхкијег људског сопства.

Олуја прекида ову генералну пробу пре завршетак, кулисе лете по дворишту, глумци се склањају, сећам се Небојшиног цилиндра са некаквом марамом изнад обода, и црних, округлих наочара, све то сад кисне, сви киснемо, сви смо се убрзо разбежали. Никад нисам видео крај те представе које се, да није оне двојице клинаца, нико не би сећао, не зато што је била рђава, јер није била, него зато што би била без већег смисла и значаја – да није њих двојице, да није Небојше Глоговца, први пут на сцени.

Нисам видео крај представе, али сам видео почетак, не ја, сви смо видели, тај велики почетак једне, беше то сасвим развидно, огромне глумачке приче, једне узвишене људске ситуације, објаву једног несвакидашњег, готово непојамног дара. Није ово никаква накнадна памет, видело се и причало се о томе, још тада и од тада.

Све је већ било ту.

Онда је, с ратом и разарањима, као парадоксални дух доба које није било осуђено на величину, него на сваковрсну нискост, почео сијати тај дар, посве неспојив са својим временом, а, опет, потпуно у њега урођен. Велики дух у малом времену, то се хоће рећи. И он, тај дух, и тај дар, попут упијајуће хартије, попут сунђера, тог живог организма као присилом прикованог у пределе дна, а који подводна морска струјања прерађује и прочишћава, већ тада ће почети да обавља свој велики духовни рад. Јер, глума Небојше Глоговца била је утемељена у духовности, баш као и у свом страшном добу. Није га бирао, али га је чинио подношљивим, бољим, већим него што

је било, племенио га је без улепшавања, без шминке, осим оне позоришне, а та је код таквих великих глумаца окренута само једном – исповедању истине.

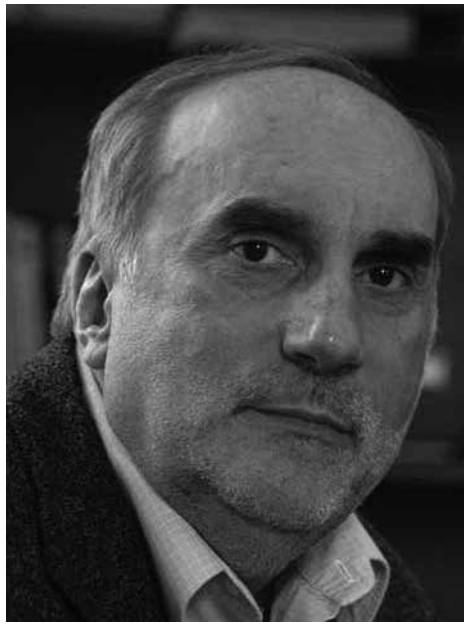
Истинитост није ни уверљивост, ни веродостојност, ни документаризам. Нема веће лажи од истине, рекао би Рајнер Вернер Фасбиндер. На сцени и у кадру, Небојша Глоговац није понављао стварност. Његов је поступак био сублимација. Његова је мисао била последица емоције, чисте људске осећајности. Отуд његова осетљивост на ствари времена у ком живи, отуд могућност да у улогама савременика и исписника, у делима Дуковског или Милене Марковић, Кољаде, Шајтинца или Биљане Србљановић, пронађе свевременост театра. Отуд, пак, спремност, могућност, моћ да у делима Шекспира или Чехова, Крлеже или Горког, Овидија или Булгакова, Нушића или Аце Поповића, засија истина нашег доба, не као тек сведочанство, нити само огледало, него као истина у свом пуном, сублимном облику, као кристал стварности, брушен попут брилијанта са педесет и осам фасета, најфинијим радом, најбрижљивијим напором, најбољим алатима ума, духа и тела.

Небојша, стога, није играо тек било шта, нити на било какав начин. Самозахтев за истинитошћу, одсуство сваке артифицијелности без унутарњег покрића без обзира на ступањ театралности игре у одабраном начину, партнерство и побратимство лица на сцени, а у свемиру, тај тиновски тамни сјај људскости, та свест о противречностима бића и оног што оно у себе прима и даје, то је била, у исти мах недокучива и тако блиско присутна, тајна глуме Небојше Глоговца.

У белини у којој, на крају представе и животног пута, нестаје његов Хамлет, на сцени Југословенског драмског позоришта, у платнима сценографије представе Аце Поповског, тамо негде у фундусу, али ту, у тој згради којој је оставио највећи део свог глумачког постојања, још је отисак тог духа и тог тела, тог прецизног и осетљивог механизма чисте, префињене, избрушене, па ипак јарке, скоро дивље, свакако неукротиве осећајности.

Одлазак је непојаман. Ако га и има, онда је то онај, Просперовим покличем потакнути, одлазак у елементе. Можда се, ако је веровати Барду и његовом јунаку, с тих обала ниједан путник вратио није. А, можда, Небојша Глоговац никад и никуд није отишао, јер се не може отићи, ако се није било присутно, а ако је присуство такво и толико, онда оно не може престати. Може бити само привремено на паузи, некој као код Чехова. Истинитост не умире, она се само понекад скрива, онда кад је нисмо достојни.

Горчин Стојановић



ЈОВАН РАДУЛОВИЋ (1951-2018)

Послије дуге и тешке болести, отишао је између нас Јован Радуловић (Полача, 29. септембра 1951 – Београд, 7. марта 2018), приповједач, драмски писац, романсијер, мемоарист, најистакнутије име међу савременим српским књижевницима рођеним у Хрватској. У књижевност је ушао збирком приповједака (*Илинштак*, 1978), коју је књижевна критика дочекала као једну од најбољих књига младих писаца. Врло брзо су га, међутим, изазвали модерни медији (телевизија, филм, радио) и позориште. Већ у првом од таквих текстова, *Вучари Доње и Горње Полаче* (тв-драма у режији Здравка Шотре, 1978), видно су се испољиле опште црте поетике раног Радуловића: спој трагичности, ироничности и комике (локални менталитет, власт, социјалне прилике). Колико су *Вучари,* везани за режију и велике глумце (Борис Дворник, Драгомир Фелба...), као сценарио носили аутентичност јунака, непатворена ријеч у међусобним варничењима („ријечања"), добро склопљену мрежу заплета, дјеловали су толико природно као да и нису творевина умјетникове воље, већ сублимат живе стварности. Далекосежнији одјек је имала драма *Голубњача* (1983), у режији Дејана Мијача, поставши југословенски, односно српско-хрватски политички случај, дотле да се узима као најава распада југословенске државе. Нападнута од политичких форума да одбацује братство Срба и Хрвата у Хрватској, у позоришној критици је оцијењена као драмско/трагично суочавање архетипске и симболичко-ритуалне слике са политичким конвенцијама и политичким лицемјерјем.

У комаду *Учитељ Доситеј* (1990) Радуловић је младог Доситеја, који ће тек постати српски учитељ у библијском смислу ријечи (атрибут који су му дале генерације, а уписао га Јован Скерлић), довео у свијет нетрпељивости, дивљаштва, атавистичких обичаја, конфесионалних сукоба, а оставио му визије свијета толеранције, благодарности, добродјетељи, образовања, његовања добрих обичаја, солидарности међу људима, школовања, дакле вриједности које не застаријевају. (Драма, међутим, није стигла до позоришног извођења.)

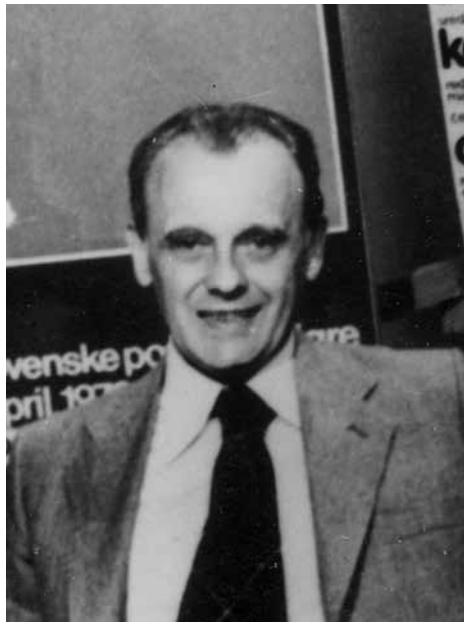
Серија *Полача – Оквил* писана је 2001/2002. године по поруџбини Културно-уметничког програма ТВ Београд и, томе упркос, остала у облику сценарија, неизведена. (Касније је аутор овај сценарио прерадио у роман *Од Огњене до Благе Марије*, 2008. године). У двије епизоде и 53 сцене прати се судбина породице Милокус из Полаче, на изгнаничком путу од завичаја до Дрине, у сликама које се смјењују филмском брзином и контрапунктираним актерима, од којих многи имају чар ликова из збирке приповиједака *Голубњача* или из *Вучара Доње и Горње Полаче*. Предвиђен за екранизацију, сценарио је рађен као серија слика/сцена, појава, које немају фабуларни већ историјско-тематски и просторни континуитет: тичу се догађаја у „Олуји" и учесника у различитим улогама (три генерације у паковању породице за бјекство, официри, војници, рањеници на бојишту, убијања...). Упадљиве дидаскалије су упутства режисеру, али и наговјештаји ауторових романескних тежњи. Ликови, простор и

ситуације су метонимије судбине крајишких Срба и Крајине као глобалног ратног подручја: мултиетничке војске, бурдељи, логори, злочини, профитери, криминалци, болнице, команде, избјегличка колона... И ликови и ситуације су само мали исјечци препознатљивог ратно-политичког хаоса персонализованих перспектива и личних историја.

Телевизијска драма *Бора под окупацијом* инспирисана је чланцима Боре Станковића објављиваним за вријеме Првог свјетског рата у окупаторским *Београдским новинама* те реакцијама послијератне српске штампе (*Политика*) на ову сарадњу, до српско-хрватско-словеначке енциклопедистике, која је једног од највећих српских писаца искључила из одредница, али је унијела окупаторског уредника тих истих новина, Милана Огризовића. Аутор је аутентичну фрагментарну грађу у објединио идејом о часној личности умјетника између живота и смрти, између покварене средине и личне егзистенцијалне угрожености. То је драма о изолованости умјетника, о самоћи, о сукобу мјерила вредновања, дотле да прераста у друштвену сатиру, чак у правцу домановићевске сатире на национални и регионални менталитет.

Додајмо да су и Радуловићеве прераде дјела других аутора (Матавуљев комад *На слави,* у тв-преради *Никољдан,* па приповијетке *Главе шећера* и *Свирач* М. Глишића, и *Стари врускавац* С. Ранковића) имале вишеструких репродукција, а да су његови сценарији (посебно *Браћа по матери*) награђивани на домаћим и међународним фестивалима. Допринос Јована Радуловића модерној српској драми и тв драми мјери се сврставањем у антологијске едиције и изборе као трајан глас епохе и аутора везаног за своје вријеме, свој народ и његову судбину.

Душан Иванић



ВЛАДИМИР СТАМЕНКОВИЋ (1928-2018)

Да ли су наше ране жеље најбољи путоказ за правац којим се ваља упутити?

Нема поузданог одговора на ово питање; стазе су пуне препрека, чврсто саздане од многих личних, људских особина, али и од друштвених околности, које се често претећи надвијају изнад наших снова и страсних надања. Владимир Стаменковић је најпре желео да се посвети филмској режији, заједно са својим школским другом Душаном Стојановићем, али су заустављени на ригорозном тесту подобности, увек малчице мистериозној и скоро никада не признатој провери коју победничка власт радо спроводи над онима који не кличу довољно гласно. Медицине се сам одрекао, права завршио лако и о року. На позив Миодрага Павловића, друга кога је веома поштовао, почео да пише о позоришту за Књижевне новине. После шест година Зира Адамовић, уредник у НИН-у, предложио му је да објављује критике у овом недељнику. И та сарадња је заиста потрајала: пуних четрдесет осам година!

Истовремено, радио је једанаест година у Драмском програму Радио Београда као уредник – драматург, а 1968. године примљен је на тадашњу Академију за позориште, филм, радио и телевизију (сада Факултет драмских уметности), као предавач, на катедру драматургије, у звању доцента. Током двадесет осам година проведених у овој високошколској установи биран је и у остала академска звања.

Међутим, професорски посао и писање позоришне критике нису остале једина активност Владимира Стаменковића. Учествовао је у издавању капиталне Нолитове иницијативе: Српска драма у двадесет пет томова, у оквиру које је приредио четири књиге. Био је један од несумњиво најзапаженијих и најактивнијих селектора Стеријиног позорја, једини с петогодишњим мандатом у досадашњој историји те институције. Храбро се супротстављао политичким утицајима, бранећи интегритет театра на читавом, тада југословенском простору. На фестивал је доводио представе које су биле прави земљотрес за нашу, добрим делом застрашену, али често и апатичну средину. И тако подстицао нове покрете, промовисао младе писце, показивао разумевање и за дрзак редитељски језик. Данас, када временска дистанца можда чини бистријим поглед уназад, сасвим је јасно колико је била снажна његова улога у тим новим процесима.

Објавио је више књига: Теорија драме – XVIII и XIX век, Краљевство експеримента, Позориште у дрматизованом друштву, Крај утопије и позориште, Позориште у зениту, и капитално дело посвећено историји БИТЕФ-а - Дијалог с традицијом.

Умео је веома енергично да брани своје ставове, али у једном је остао доследно другачији: увек обзиран и пажљив, са професорском нежношћу критичан према својим студентима. Ненаметљив и учтиво уздржан наједном би букнуо када се догоди какав добар драмски текст; сматрао је својом обавезом да о том лепом догађају обавести позоришта, да их заинтересује и убеди да ће од тога испасти добра представа. На такве активности је без зазора трошио сопствени

ауторитет. И био веома задовољан када се све заврши како треба.

Једном, када се с правом заузео за нови текст свога студента, а читава лавина догађаја потом наговестила одличну каријеру, изјавио је да је можда и његова професорска улога тиме већ остварена, јер, наслутио је „новога Нушића". А у том тренутку бавио се тим позивом тек неколико година.

Но његови контакти са бившим студентима су настављани, разним приликама и темпом који су одређивале околности, али у сваком сусрету је била присутна жива радозналост за све што ти млади људи раде, и спремност да се да мудар савет добронамерног учитеља. И доста касније, када су ти млади људи већ постајали средовечни, па чак и закорачили стазама озбиљнијих година, Владимир Стаменковић је настојао да се одржи та спокојна и пријатељска комуникација, која уме неприметно, али снажно да веже за читав живот.

„Имао сам леп, интензиван, садржајан професионалан живот у којем сам имао велику привилегију да сам могао да старим уз младост која ми је била блиска", говорио би понекад. Знао је како кроз узбуркан живот умеју да плове посвећени учитељи.

Више пута је награђиван, између осталог и Стеријином наградом за нарочите заслуге у унапређивању позоришне уметности.

Владимир Арсић



ЗОРА ДАВИДОВИЋ (1932-2018)

„То су слике расположења, пуне животне радости, све је сликано меко, топло, стилом у којем детаљ, да тако кажемо, има мудру одређену тежину. Око њених личности живи, траје неки трептај топле атмосфере и пасторалног расположења. Градирано од нежног до драматичног, од поетског до експресивног."

Године 1997., у предговору за каталог једне од многих самосталних изложби, господин Владимир Маренић дао је најлепше и најтачније одсликану уметност, али и личност и живот Зоре Давидовић, онакве какву је знамо, ценимо и волимо.

Академски сликар, костимограф и професор Зора Давидовић, беспрекорно господствена, од одеће до чистог срца, увек осмехнута - и кад подучава, и кад хвали, и кад опомиње. Дајући нам најбољи део себе, током свих прошлих година, истрајно, скромно и ненаметљиво радила је и као уметник костимограф и као професор.

За богату професионалну биографију, за све што је записано о њеном раду и што би тек требало истражити и забележити, потребно је доста времена и простора.

Истицала је рад других. О свом раду и себи није говорила. Они који су пратили њено стваралаштво и ценили његову вредност, као и њу саму, и као уметника и као личност од речи, поклањали су јој пуно поверење због одговорности и доследности.

Бавећи се свим видовима костимографске струке, као и истраживачким радом у области одевања, костима и текстила, писала је студије, чланке, прилоге и осврте за дневне, месечне и стручне часописе, као што су *Експрес политика*, *Политика*, *Практична жена*, *Мода*, *Текстилна индустрија* и други. Учествовала је у раду на *Војној енциклопедији* и уџбенику др Павла Васића *Одело и оружје* (1962.), за које је реализовала цртеже за одређене јединице.

Велики допринос струци представљају њени уџбеници *Мода ампира у Војводини*, Зборник за ликовне уметности Матице Српске, Нови Сад 1965, *Естетика струке*, Завод за уџбенике и наставна средства, 1989., *Фризура кроз векове*, Сигнатуре, Београд, 1998. У припреми су остали *Есеј о костимографији*, *Ношње Срба од раног средњег века до 21. века*, као и *Енциклопедија костимографије* у завршној фази.

Ангажовање на пољу ликовне и примењене уметности, где нам се представила и као костимограф, сликар и илустратор, Зора Давидовић показује учешћем на многобројним колективним изложбама, домаћим и међународним: „Модни сусрети" (1968, 1969, 1970, 1982), „Ликовни март" (1977–1986), „Тријенале сценографије и костима", Нови Сад (1972, 1983, 1995, 1998, 2001), „Квадријенале сценографије и костима", Праг (1983. и 1991), „Златно перо", Београд (1987, 1992, 1995), „Октобарски салон", Београд (1993, 1994) и друге.

Ту су и годишње изложбе Секције сценографа и костимографа (1981–1982), као и 21 самостална изложба:

- „Стари дани", поводом стогодишњице рођења Боре Станковића, Дом ваздухопловства, Земун,1977.

- „Мотиви из дела Боре Станковића", Народни музеј у Крагујевцу, 1978.

- „Костимографија – сценски костим", Салон музеја примењене уметности, Београд, 1984.

- „Чемер старог Врања“, Музеј позоришне уметности, Београд, 1984.

- „Слике малог формата“, Центар за културу и уметност, Алексинац, 1998.

- „Слике костима и пејзажа“, Галерија Народног музеја, Врање, 2002.

- „Нешто сасвим лично“, Међународни културни центар, Београд, 2004.

- „С поштовањем и љубављу, деди Бори Станковићу“, Галерија СУЛУЈ-а, Београд, 2007.

Плодан педагошки рад на Факултету примењених уметности и ван њега, посвећеност раду са студентима, значајан уметнички квалитет и резултати крунисани су многим наградама, почев од оних за ликовна решења костимографских остварења па до диплома, повеља и захвалница за друштвени рад на функцијама на ФПУ и у УЛУПУДС-у (продекан за наставу ФПУ, председник Удружења, председник секције, председник уметничког савета УЛУПУДС-а и друге).

На подужем списку награда и признања налазе се:

- Награда на фестивалу југословенске моде, Београдски сајам моде, 1960.

- Награда за костиме у представама „Танго“ (1971) и „Нисмо ми анђели“ (1974) Народног позоришта „Стерија“ у Вршцу, као и за костиме у представи „Каријера“ Народног позоришта у Титовом Ужицу, 1975.

- Награда УЛУПУДС-а за уметничке резултате 1976/77.

- Награда на Мајском салону 1984.

- Велика награда за животно дело за целокупно стваралаштво и допринос развоју ликовних, примењених уметности и дизајна 1994.

- Јавно признање Седми септембар, за изузетне резултате у области развоја позоришног и уметничког стваралаштва у Врању, у делу костимографије, 1995.

- Велика плакета Града Врања, 2018.

- Предлози за Октобарску награду 1984, и Вукову 1986. и 2000.

- Награде за изузетан допринос развоју ФПУ и предмета Костимографија, 1998, у коме је успешно објединила уметничке и истраживачке елементе струке.

Поред стотина костима у позориштима Вршца, Крагујевца, Титовог Ужица, Новог Сада, са позориштем у Врању континуирано је сарађивала остварујући увек различите костимографије, али препознатљивог уметничког стила, већином у представама по делима Борисава Станковића. Тај рад је издваја од других и чини изузетан и посебан опус у коме је кроз обликоване сценске костиме оживела судбине, мисли и осећања галерије ликова великог уметника речи, зналачки потцртавајући драматику њихових карактера.

„Не хвата се птица кад једном одлети“, те речи Боре Станковића као да су биле опомена његовом потомку да своје птице држи сигурно, да ниједну не пусти да одлети“. Све су оне у успешном животу уметника, професора, жене, мајке и баке биле око ње, доносећи јој успехе и срећу.

Ослушкујући живот, Зора Давидовић је стварала своју уметност промишљено и проживљено. Целокупна њена личност, као и њени радови, зраче неком унутрашњом снагом и лепотом.

Било коју тему да је сликала - природу, предмете, сценске ликове из својих представа, јасан, смео и одређен колорит њене палете био је показатељ снаге која се скривала иза женствене и топле личности. Увек присутна нарочита светлост која зрачи из њених радова одаје искуствено богатство изузетног стваралачког духа.

И није нас оставила тек тако. Ту је она међу нама. Њене многобројне слике уредно су поређане на зиду трпезарије, где смо за великим столом, направљеним да сви седнемо уз њега, толико пута разговарали, маштали, препирали се, убеђивали, частили се и дружили.

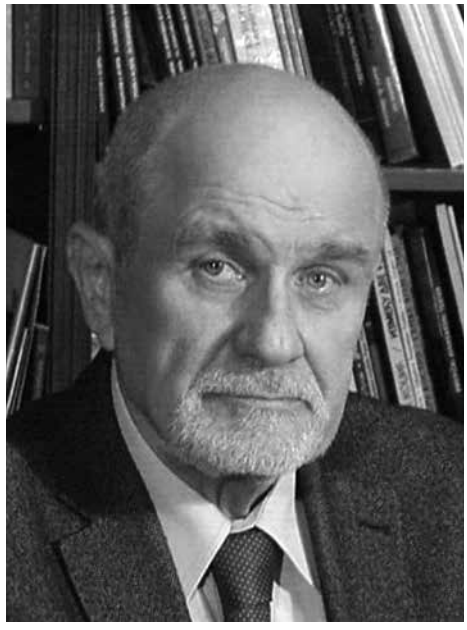
Њене књиге су на полицама, као и дипломе, награде...

Не могу у себи да потиснем тугу. А чему туга кад је све тако успешно и добро било? Кад је цео њен плодни живот ту око нас. Све то постоји. Постојаће и иза нас. Остао је неизбрисив траг, значајан и широк.

Многа су умећа, али умеће да се успешно и часно проживи живот највеће је и најтеже. Госпођа Зора Давидовић била је уметник и у томе. Многи од нас, учећи од ње уметност костима, нису и то усвојили.

Кад је некао изузетан и као уметник и као личност, тешко се налазе праве речи. За оне праве, речи увек недостају.

Миланка Берберовић



ДУШАН ЂОКОВИЋ (1945-2018)

Изненадно, 27. маја 2018, заувек нас је напустио угледни културни посленик Душан Ђоковић, председник Академије уметности у Београду.

Пореклом из уметнике породице – отац Милан Ђоковић, књижевник, драмски писац, романсијер, приповедач и есејист, директор Драме Народног позоришта у Београду, директор Коларчевог универзитета и управник Југословенског драмског позоришта, мати Дивна Радић Ђоковић, дипломант Бечког конзерваторијума, најпре чланица Опере, потом првакиња Драме Народног позоришта у Београду, позната интерпретаторка Коштане у представи Народног позоришта, Душан Ђоковић рођен у Београду 1945. године, дипломирао је филмску и телевизијску организацију на Факултету драмских уметности у Београду. Био је организатор филмске продукције и продуцент многих играних домаћих и копродукцијских филмова. Радио је и као организатор на програмима Радио-Београда.

Један је од оснивача прве приватне Академије уметности, 1995, која је, окупивши угледни наставнички колегијум, стасала у јединствену репрезентативну образовну установу кадрова за позориште, филм, радио и телевизију. У својству председника Академије и председника њеног Савета, са великим успехом водио је ову угледну институцију све до смрти. На тој функцији није показао само умешност и сналажљивост у решавању многобројних организационих проблема Академије, почев од изналажења погодних просторија за наставу, што је дефинитивно решио смештајем појединих наставних јединица у просторе Радничког универзитета *Ђуро Салај* па до тонског студија и изложбене галерије у Балканској улици, него и способност у окупљању и ангажовању најугледнијих позоришних, филмских и телевизијских уметника за наставнике Академије под геслом да велики уметнички мајстори треба да обучавају младе кадрове.

Водећи са много такта и разумевања веома успешно Академију уметности Душан Ђоковић се непрестано бавио продукцијом радова студената (позоришне представе, драмски текстови, филмски и телевизијски сценарији, филмови, телевизијске и радио-драмске емисије итд.), као и промоцијом младих аутора – писаца, редитеља, глумаца и организатора школованих у овој институцији, чији су студенти освојили бројне награде на различитим такмичењима, конкурсима и фестивалима у земљи и иностранству. Многи студенти који су завршили Академију уметност данас су ангажовани у позориштима у земљи и иностранству, а успешно делују на филму и телевизији. Као руководилац Академије уметности Душан Ђоковић имао је слуха и разумевања за потребе и других наших градова, Својевремено, Академија уметности је у Нишу, на позив тамошњег Дома омладине, извела четворогодишње студије глуме, режије и менаџмента у култури и уметности. Као руководилац Академије будућих позоришних, филмских, телевизијских и радио уметника настојао је и успевао да студентима и наставницима обезбеди оптималне услове за одржа-

вање наставе, као и да им омогући потребну праксу.

Године 2005. Душан Ђоковић основао је *Фондацију Милан Ђоковић,* у којој је развио обимну издавачку делатност како објављивањем дела и превода Милана Ђоковића, тако и као суиздавач у штампању значајних за историју српског позоришта и филма. Такође, Фондација је снимила и два документарна филма. Речју, био је неуморни културни радник, који је имао разумевања за нове иницијативе и нове пројекте, непрестано им дајући подршку и помоћ. Његов изненадни одлазак велики је губитак не само за Академију уметности, већ и за наш позоришни и културни живот уопште.

Рашко В. Јовановић



ПЕРО ЂУРЂЕВИЋ (1944-2018)

Бели папир испред мене. Успомене и сећања у глави. Одакле почети? Од почетка или краја. Писати о једном времену које је било узбудљиво и важно и за нас и за позориште.

Писати о Пери Ђурђевићу је писање о времену настанка једног позоришта које је данас незаобилазна чињеница у српском културном простору.

Сада када се возим „седмицом“ и чујем најаву - Лион - позориште „Звездара театар“ - прођу ме жмарци. Јер Театар је постао одредница за локацију, за део града, место културних збивања. Одредница која је препознатљива и у ближем и даљем иностранству. Постала је део многих биографија.

А далеке 82. године прошлог века тамо је била далека периферија, географска и културна. Био је само Лион. Те године, урушени Дом културе „Вук Караџић“ је статусно ликвидиран, одмах основана нова институција културе, а за њеног првог директора постављен је Перо Ђурђевић.

У Загребу је студирао филозофију, а у Београду Факултет драмских уметности, на којем је касније и магистрирао. Уметност је била његова вокација, док се у претходном времену бавио друштвено-политичким радом.

Окупио је нас неколико пријатеља из Студентског града са идејом да направимо нешто важно о чему смо тада маштали. Једна од програмских идеја коју смо заједно донели је и Отворено позориште у оквирима те нове институције.

„Звездара театар“ је настајао у крајње неповољним друштвеним условима. Свест оних који су о култури одлучивали и њихов изгубљен смисао за објективну примену система вредности, понижавајући материјални положај институција културе, посебно уметника, нису нудили озбиљну шансу да се направи нешто ново, посебно не ново позориште - сложена и скупа уметност.

Али идеја, ентузијазам, уз Перино претходно политичко искуство, анимирали су доста истомишљеника који су радили на првим представама - Александар Поповић, Дејан Мијач, Егон Савин, Вида Огњеновић, Герослав Зарић…

Јасан програмски концепт - произвођење савремене домаће драме, као и иновативни организациона и економска поставка позоришта били су новина која до тада у Југославији није примењена. Уз велике отпоре и са Перином сналажљивошћу савлађивали смо недаће код опремања објеката и продукцији првих представа.

„Мрешћење шарана“ била је представа са којом је отворен „Звездара театар“. Ту драму Александра Поповића неколико „државних“ позоришта није смело да изведе, али Пера Ђурђевић је и поред политичких притисака стао иза ње.

Пера се својевремено присећао: “После читања текста и првог одушевљења позвали смо Ацу Поповића и са њим постигли договор. Он је повукао текст из Београдског позоришта, вратио надокнаду за откуп и сва права пренео на Звездара театар који је још био у оснивању. После овога назад се није могло.“ То ће се поновити и са представом „Пазарни дан“ истог

аутора, али уз још драстичнији политички притисак.

Сведочим о низу скупова на којима се тражило скидање представе, са претњама које су са собом носиле личне, политичке и професионалне последице. Нисмо попустили, а поготово он који је у том периоду носио највећу одговорност. Представа је после тога била дуго на репертоару. Садашње генерације тешко могу бити свесне тежине и значаја тог отпора и изазова које је носио политички театар у том времену.

То бреме одговорности тешко је носио, и неколико година касније одлучио је да преузме Београдско драмско позориште које је и материјално и организационо имало мање изазова.

„Његово позориште" је пролазило кроз разне фазе - кризе и успоне, успехе и падове; али идеја с којом је настало је и данас актуелна. Променила је начин на који функционише српско, али и југословенско позориште.

Два месеца пре његовог одласка седели смо у клубу позоришта, евоцирали успомене, анализирали време које је протекло и питали се да ли је вредело.

Нарушеног здравља, које је било и последица стресног бављења позориштем, до краја живота бавио се хуманитарним радом, помагао културне и уметничке организације и удружења у Србији и Републици Српској, писао, уређивао и објављивао.

Вредело је!

Ненад Бркић



ПРЕДРАГ БАЈЧЕТИЋ (1934-2018)

Предраг Бајчетић рођен је 1934. године у Београду, где је завршио основну школу, матурирао у Шестој мушкој гимназији и дипломирао режију на Академији за позоришну уметност (у класи др Хуга Клајна). Био је запослен у Југословенском драмском позоришту као редитељ (1956–1965) и на Факултету драмских уметности као професор глуме (1956–2001). Предавао је глуму и као гостујући професор у Државној позоришној школи у Ослу. Током педагошке каријере радио је са више од 300 студената глуме. Активно је учествовао у стварању програма глуме ФДУ-а, припремао демонстрације програма и метода рада и приказивао их у земљи и иностранству.

Режирао је позоришне представе, телевизијске и радио драме. Међу успелијим представама биле су *Чисте руке, Откриће, Демони* (ЈДП), *Тераса, Таленти и обожаваоци, Дијалог у паклу између Макијавелија и Монтескјеа* (Народно позориште), *Сладострасници Карамазови, Москва–Петушки* (Атеље 212), *Хамлет* (Позориште Тронделаг, Трондхајм, Норвешка). Награђен је Стеријином наградом за режију (заједно са Матом Милошевићем) за представу *Откриће*, по роману *Деобе* Добрице Ћосића, на Стеријином позорју 1962. године и Наградом за најбољу емисију у целини за радио драму *Мајстор Хануш* Ивана В. Лалића на Недељи југословенске радио драме 1965. године.

Писао је стручне радове, огледе и драматизације, од чега је само мањи део објављен. Учествовао је на позоришним симпозијумима и семинарима, био члан стручних жирија (Битеф, Октобарска награда), уређивачког одбора Нолитове библиотеке „Српска књижевност – Драма", савета јавних установа (Уметничка академија, Атеље 212, Битеф, Дунав филм), председник Одбора за културу и информисање Народне скупштине Републике Србије и др. Добитник је Велике плакете Универзитета уметности, Ордена рада са црвеном заставом и Вукове награде.

Супруга Боба Благојевић (1947–2000) живела је и школовала се у Београду, Лондону и Ослу. Била је прозни писац и преводилац. За збирку приповедака *Све звери што су с тобом* добила је Нолитову награду, док је роман *Скерлетна луда* био у најужем избору за НИН-ову награду. Постхумно је објављен и роман *Путница*.

У својим многоструким стваралачким испољавањима Предраг Бајчетић руководио се најстрожим мерилима и највишим захтевима. Као редитељ настојао је да не буде само посредник између драмског текста и глумца, „огледало глумца" – како се некада говорило, него још више посредник између стварног и нестварног света, тј. између света датих друштвених односа и представе као света недруштвених односа. Сматрао је да су редитељ и глумац неизоставно стваралачки сукобљени: редитељ жели да овлада непостојећим светом који ствара и да га наметне глумцу, док глумац врши деструкцију тог света уносећи у њега своје тело које жели да жртвује нестварном телу једног нестварног јунака. По инерцији материјала, редитељ себе претвара у свет и захвата оно опште, а глумац себе претвара у другог човека и остаје у гра-

ницама појединачног. Сукоб их истовремено спаја и противставља публици. По Бајчетићевом мишљењу, позориште и позоришни чин имају смисла само ако су противстављени друштву у којем настају. Судећи по извештајима позоришних рецензената, представе које је он режирао имале су ову поетичку амбицију, мање или више успелу, а сличан утисак стиче се и када процењујемо оно што је сачувано од његовог телевизијског и радио опуса.

У глумачкој педагогији постигао је изузетне резултате, како у конципирању и усавршавању програма и метода рада, тако и у практичном раду са студентима и њиховом обучавању за професионално глумачко стваралаштво. Имао је огромно поверење студената, као ретко који високошколски наставник, а оно се заснивало, осим на његовој стручној компетенцији и радној етици, и на једној вештини нетипичној за балканске прилике – на вештини слушања. Студенти су осећали колико им је истинске пажње поклањао и стога су желели да развијају свој однос с њим и након студија: позивали су га на представе и филмске пројекције, знатижељни да чују његово мишљење, доносили му прве верзије својих написа (драмских текстова, сценарија, постдипломских радова), консултовали се с њим о својим активностима и плановима или долазили у његов стан да просто разговарају о позоришту, уметности... Био је уз њих и онда када су пружали отпор режиму, како 1968. године тако и деведесетих година 20. века.

Личним примером доказивао је да, упркос неповољним друштвеним околностима, аутентични стваралац може да сачува критичку свест о себи и времену којем припада и остане доследан својој стваралачкој визији. Ово стање својеврсне *интелектуалне побуне* обележило је читав његов живот и било утканo у његов људски и професионални *credo*. Отуда понајвише долази она особена харизма која га је красила као професора и учврстила његов педагошки ауторитет. Никада му нису била потребна спољна средства да би стекао уважавање студената, оно се рађало као природна последица његове честитости и бескомпромисне истинољубивости. Као што се у време соцреалистичког догматизма борио за слободу мисли и израза, тако се у време привидне демократизације друштвеног и културног живота залагао за обнову традиционалних вредности и одбрану класичних идеала од постмодернистичког рушилаштва и волунтаризма.

Осим редитељског и педагошког рада, Предраг Бајчетић је и писао о позоришној уметности, нарочито о глумачком стваралаштву. Понешто од тога објављено је у зборницима и стручној периодици, већи део је у рукопису. Непосредно пред смрт довршио је за објављивање прве две књиге, од предвиђених десетак. Теоријско сагледавање глуме није одвајао од конкретних практичних искустава, није се тиме бавио на апстрактан или литераран начин. За њега су пракса и теорија суштински повезане, проистичу једна из друге. Промишљање проблема припреме глумца за стваралачки чин логични је наставак његовог обухватнијег настојања да разуме и осветли природу феномена глуме, као и драмске уметности уопште. Овом задатку посветио је огромну енергију и време, самостално обављајући истраживачки рад за који су објективно били потребни капацитети једног позоришног института. По ширини захвата и мисаоној продорности овај теоријски подухват у домену естетике и методике глуме нема премца на нашим просторима.

Предраг Бајчетић оставио је неизбрисив траг у српској култури и просвети. Својим стваралаштвом пружио је узоран пример уметничког, педагошког и теоријског прегалаштва, а својим моралним хабитусом, постојаним држањем и надличним друштвеним деловањем оживео је старе хеленске етичке и политичке идеале и учинио их могућим у свету који је одавно изгубио хеленски сјај и величину.

Немања Савковић

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

БЕОГРАДСКИ ЈУНИ 1968. У СРПСКОЈ ДРАМСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Након 1968. године ништа у свету више није било исто. Ова турбулентна година успела је да читав свет избаци из колотечине и добро га из темеља уздрма. Ову су годину обележили не само друштвени потреси и немири, већ и многобројна дешавања у свету уметности и културе. Зато и не изненађује чињеница што је и пола века касније 1968. година неисцрпни извор инспирације многим социолозима и културолозима данашњице. Наша намера је била да овим радом покушамо да дамо кратак приказ оних драмских дела чија је тематика на директан или непосредан начин повезана са дешавањима у тадашњој СФРЈ током студенстских протеста 1968. године. За нас као истраживаче ова тема није интересантна само као тема одређених драмских дела, већ нам је важна и због тога што су нека од најбољих драмских дела српске књижевности доспела на „црне листе» јер су као окосницу драмске радње имала управо дешавања везана за и око београдског јуна 1968. године. Такође смо овим радом желели да се осврнемо и на сценски живот и судбину коју су ова дела доживела након објављивања и првих извођења. Тиме бисмо показали и како су студентски протести били уско повезани и са многим дешавањима која ће каснијих година уследити у југословенској култури и друштву уопште.

Јелена Перић



www.mpus.org.rs