

# Сцена

**4 / 2017**

Ч А С О П И С   З А   П О З О Р И Ш Н У   У М Е Т Н О С Т

Сцена ISSN 0036-5734

Часопис за позоришну уметност

НОВИ САД 2017.

Број 4

Година LIII

ОКТОБАР–ДЕЦЕМБАР

# СВЕТ

УЗ НОВИ БРОЈ . . . . . > 5

## I / САВРЕМЕНИ СВЕТСКИ ДРАМАТИЧАРИ . . . . . > 6

### ЈАНОШ ХАЈ (Háy János)

Интервју: Јанош Хај

**Проблем је ако не осетимо ништа . . . . . > 7**

(Приредили > Ивана Ристов и Милош Латиновић)

Јанош Хај

**Чика Пићукин син . . . . . > 8**

(Превела са мађарског > Ивана Ристов)

Драматуршка белешка

**Смрт не боли . . . . . > 39**

(Пише > Милош Латиновић)

## II / 51. БИТЕФ . . . . . > 41

Александар Милосављевић

**Поглед са Олимпа . . . . . > 42**

Интервју: Јан Фабр

**Слуга лепоте . . . . . > 59**

(Разговарала > Оливера Милошевић)

Јелена Кнежевић и Миле Бутуровић

**"Олимп" – у славу култа  
позоришне продукције . . . . . > 68**

Милисава Петковић

**Битеф Полифонија:  
У чудноватом предиву  
партиципативног позоришта . . . . . > 76**

Александар Милосављевић

**О Битефу на филмској траци . . . . . > 82**

### III / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН ..... > 85

Драгана Вилотић и Милица Стојшић

**Епско време позоришта:  
Сценски дизајн на 51. Битефу** ..... > 86

Радивоје Динуловић

**Повратак кући:  
О архитектури Битеф театра** ..... > 92

### IV / ДОМАЋА СЦЕНА ..... > 98

Жељко Јовановић

**Бродвеј далеко, решење високо** ..... > 99

Александар Милосављевић

**Позоришни извештај из Србије** ..... > 103

### V / ФЕСТИВАЛИ ..... > 108

Спасоје Ж. Миловановић

**Позориште стоји,  
позориште иде напред** ..... > 109

Александар Милосављевић

**Бијенале црногорског театра** ..... > 116

### VI / ОБРАЗОВАЊЕ ..... > 127

Мила Машовић Николић

**Литераризација сцене  
за децу и младе** ..... > 128

Милан Мађарев

**Шкозориште – повратак у будућност** ... > 131

Ива Грујић

**Поучавање или поглед одозго** ..... > 134

### VII / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА ..... > 138

Исидора Поповић

**Грађа за будућност  
позоришне прошлости** ..... > 139

### VIII / КЊИГЕ ..... > 143

Гордана Тодорић

**Александар Поповић  
– Драмски говор о времену и свету** ..... > 144  
(Пише > Милена Кулић)

Јан Фабр

**Ноћни дневник (1985–1991)** ..... > 146  
(Пише > Александар Милосављевић)

**Антологија савремене  
немачке драме III (1989–2008)** ..... > 148  
(Пише > Марина Миливојевић Мађарев)

Синиша Јелушић

**Разумјети лутку** ..... > 150  
(Пише > Мирослав Радоњић)

Злата Шундалић

**Животиња и Видра  
– о животињском свијету  
у дјелу Марина Држића Видре** ..... > 155  
(Пише > Синиша Ковачевић)

### IN MEMORIAM

**Љубомир Убавкић Пендула  
(1931–2017)** ..... > 158  
(Пише > Александар Милосављевић)

**IX / САВРЕМЕНА ДОМАЋА ДРАМА**

**МИЛОШ НИКОЛИЋ** ..... > 160

**О аутору** ..... > 161

Милош Николић

**Осамнаест мачака  
и лимар Херман Брум** ..... > 162

Драматуршка белешка

**Морални обрачун на крову** ..... > 189  
(Пише > Жељко Јовановић)

\*\*\*

**Техничка упутства  
за ауторе прилога у "Сцени"** ..... > 190

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ



---

# УЗ НОВИ БРОЈ

---

**Н**ови број часописа “Сцена” можда и није посебно специфичан, осим важне чињенице да својим појављивањем у редовном термину најбоље демонстрира опредељење редакције да прати значајан континуитет излажења и утврђену динамику објављивања. Информација да овај број излази на време важна је не само редакцији него, верујемо, и будућим читаоцима, с обзиром на то да је садржај испуњен коментарима, интервјуима, приказима и анализама готово свих релевантних театарских догађаја који су обележили јесен 2017. То је, дакле, јасан одговор у контексту жељене ажурности, а у одређеном смислу часопису даје и формат ексклузивности.

И то јесте тако јер у овом броју можете прочитасти опширан темат о представама и пратећим програмима 51. Битефа, са специјалним интервјуом који је “Сцени” дао значајан редитељ и уметник Јан Фабр (ауторка Оливера Милошевић), аутор представе *Олимпи* и лауреат награде “Мира Траиловић”, као и награде жирија листа “Политика” за режију.

Уз сталне рубрике и текстове (*Сценски дизајн* – аутори Радивоје Динуловић, Драгана Вилотић, Милица Стојшић, *Образовање* – Мила Машовић Николић, Милан Мађарев, Ива Груић, *Историјска Сцена* – Исидора Поповић, *Књије...*), који на најбољи начин обележавају опредељење и структуру часописа, “Сцена” неминовно води речуна и о посебностима, те намеће идеју о

слободном изношењу ставова и мишљења о одећеним темама. У том смислу свакако препоручујем текстове Жељка Јовановића и Александра Милосављевића у рубрици *Пољед на домаћу сцену* који анализирају али и упућују иницијативу и позивају на расправу, па и полемику о проблемима који данас/сада тиште театар у Србији.

Текст Спасоја Ж. Миловановића посвећен је позоришним фестивалима и актуелним представама у Србији, чиме стављамо акценат на оно што се током позоришне јесени догађало у Ужицу, Крушевцу, Зајечару, Крагујевцу, али и у другим градовима Србије. У одељку *Савремена домаћа грама* објављујемо нови комад Милоша Николића *Осамнаест* мачака и лимар *Херман Брум*, а у рубрици *Савремени светски драматичари* представљамо Јаноша Хаја, мађарског драмског писца средње генерације.

Верујем да је пред читаоцима “Сцена” у издању – садржај и квалитет – какав је годинама неговала, која подсећа на “епско” путовање али наводи и на нека друга путовања кроз актуелни позоришни живот.

Савремени светски драматичари

## ЈАНОШ ХАЈ (Háy János)

Проблем је ако  
не осетимо ништа

Приредили > Ивана Ристов и Милош Латинковић

Јанош Хај, фото: Ласло Мудра (origo.hu)

**К**њижевник Јанош Хај рођен је 1960. у мађарском градићу Вамошмиколи, месту на граници са Словачком. Дипломирао је руски језик и историју на Филозофском факултету у Сегедину. Припада средњој генерацији савремених мађарских аутора. Прозаист, песник, драмски писац. Од 1989. ради као професор, а потом до 2004. и као уредник у значајнијим издавачким кућама у мађарској. Објавио је више од 20 књига поезије. Своје књиге и корице сам илуструје. Драмским текстовима је почео да се бави релативно касно, али чињеница је да се они успешно играју како у Мађарској, тако и у иностранству (Пољска, САД, Финска, В. Британија, Србија). Његови текстови преведени су на пољски, руски, енглески, немачки, италијански, хрватски, фински, хинду и српски језик. Добитних је више престижних књижевних награда. Живи у Будимпешти.

Када се на страницама реномираног мађарског књижевног часописа *Животи и књижевности* појавила новела Јаноша Хаја насловљена *Чика Пићукин син*, било је очито, с обзиром на његов ангажман у театру, да ће једног дана на основу ње настати и драма. Јер, тако то ради Хај – у форми новеле напише један попрлично дуг синопсис, затим га преточи у дијалог и “закува” причом. Та прича је сада, после драме *Мали Геза*, пред читаоцима *Сцене*. Два комада се неспорно могу упоредити, пре свега због стила и језика којим су оба дела написана.

**ХАЈ:** “Када се определи за занат књижевника, минимум је да човек уме да влада језиком, али суштина је каква ће свет створити уз помоћ тог језика.”

Јанош Хај пише романе, новеле, песме, позоришне комаде, чак осликава корице својих књига, а неретко наступа и са музичком групом. Не можемо а да се не запитамо како толико много жанрова живи у једном човеку.

**ХАЈ:** “Често ми постављају питања о *лирском ја*... Не постоје две стране личности једног писца. Постоји само оно *једно ја*, које непрестано доживљава искуства, живи и осећа. Не можете само искључити моторе у себи... јер ако то учините, онда то значи да је дошао крај.”

Не постоје “два фронта”, мада се у јавности увек калкулише и предочава да је ауторима неки од жанрова доминантан?

**ХАЈ:** “Обично се концентришем на један жанр, јер не бих могао истовремено да будем на два фронта. Ако је реч о новели или неком дужем формату, ја сам ту, целим својим бићем. Често приметим како се концентришем на једну идеју као да је баш та идеја цео свет у једном једином моменту.”

Колико га инспирише конкретан рад у тетару – да ли одлази на пробе и како их доживљава?

**ХАЈ:** “Понекад одем на читалачке пробе комада, када ме редитељ позове. Седнем, одслушам, понекад и сам прочитам текст. Али, ту се заустављам... Ја сам у театру само посматрач, мој део посла је управо тај текст, а не рад са глумцима.”

Да ли то значи да се можда не идентификује са судбинама својих јунака?

**ХАЈ:** “Писац сам. Све судбине сматрам јединственим и аутентичним. Ја бележим оне сегменте живота где је јединка највидљивија, али и апсолутно најрањивија. Сви имамо такве моменте у животу. Не тражим одговоре, јер су они у нама, у ствари у читаоцима и гледаоцима. Ако зађемо дубље у једно дело, у његову суштину, сигуран сам да ћемо добити одговоре на бројна питања. Разуме се, то неће бити безболно. Али, није проблем ако нас заболи. Проблем је ако не осетимо ништа.”

Јанош Хај

---

# Чика Пићукин син

---

Позоришна представа у два чина

---

Háy János

A Pityu bácsi fia

---

Са мађарског превела > Ивана Ристов

## ЛИЦА:

**ПИЋУ** (четрдесетогодишњак, мушкарац досељен у Будимпешту)

**ЈАНИ** (четрдесетогодишњи провинцијални човек, Пићуов рођак)

**МАРИКА** (Јанијева жена)

**ДЕТЕ** (четрнаестогодишњак са села, син Јанија и Марике)

**ЛАЦИ** (четрнаестогодишњак са села, Дететов другар)

**ЧИКА ПИЋУКИН СИН** (четрнаестогодишњак из Будимпеште)

Одиграва се 1972. године.



# ПРВИ ЧИН

## 1. сцена

(Камра)

**ПИЋУ:** Добро вам је овде.

**ЈАНИ:** Добро је.

**ПИЋУ:** И Марика је баш фина жена.

**ЈАНИ:** Врло.

**ПИЋУ:** Мирно је ово место. Кô да су ти уши запушене ватом.

**ЈАНИ:** Па, дабоме. Овде нема буке.

**ПИЋУ:** Осим, можда, животиње.

**ЈАНИ:** Понекад кокош квоца, а и гуске.

**ПИЋУ:** И пси ујутру. Па, то је сигурно срање.

**ЈАНИ:** Шта?

**ПИЋУ:** Керови у зору. Тешко је навићи се на њих.

**ЈАНИ:** Они су ти кô онај ваш бус седмица.

**ПИЋУ:** Зашто?

**ЈАНИ:** Па, крећу у зору.

**ПИЋУ:** Тачно, и седмица креће у зору.

**ЈАНИ:** Исто кô и кере.

**ПИЋУ:** Ма, што ли лају толико...

**ЈАНИ:** Не знају да тандрчу, зар не?

**ПИЋУ:** Наравно, али не разумем зашто, кад се ништа не чује, све је тако мирно, кô у чунку, тек што је почело да свиће, а они већ кренули.

**ЈАНИ:** Да, да, так'и су они, баш тад крећу.

**ПИЋУ:** Па, то је то. Све крене, и онда се заори, на пример, цела Дожина улица, а и улица Лајоша Кошута исто, не разумем зашто је тако; ко њима каже “ај-де сад, лајте!”. Шта ли их то покреће? Кô да их све одједном неко ритне по страни неком јебено вели-

ком баканцом. Јер, у аутобусу постоји шофер, а и цео ГСП. Ето, они тамо кажу шта треба радити када укину онај полазак у 5 и два'ест, али ко каже овим блесавим цркотинама?

**ЈАНИ:** Не знам. Баш у то време Бела Крекач долази кући нашљеман. Ето, он.

**ПИЋУ:** А како је у осталим селима? Зар Бела обилази цео свет?

**ЈАНИ:** Свуда постоји по један Бела, то је већ уобичајена ствар.

**ПИЋУ:** Али, у зору је то немогуће, пошто Карес већ у једанес' сати избацује Белу, фајронт.

**ЈАНИ:** То је тачно, у зору је тај већ или код куће или није у стању ни кући да оде. Јер, такав ти је Бела – кад стигне, рецимо, до мостића на потоку, он ти упадне тако у јарак поред моста.

**ПИЋУ:** Јеботе, зар падне са толике висине?

**ЈАНИ:** Да, и тамо спава и повраћа на траву. А и на бицикл, ако је са њим.

**ПИЋУ:** И зими.

**ЈАНИ:** Бицикл?

**ПИЋУ:** Не, него да ли и зими упадне.

**ЈАНИ:** Зими је чак и боље, јер је онда клизаво. Деца намерно направе клизу.

**ПИЋУ:** Због Беле?

**ЈАНИ:** Не, него да се старице стремкнуту.

**ПИЋУ:** Хм, онда ни децу не треба бранити.

**ЈАНИ:** Па, нису баш кô са иконе. Мали смрадови су то. Џаба онда што сваке године поломе врат. Поричу све.

**ПИЋУ:** А и оним У-ексерима избијају очи једни другима.

**ЈАНИ:** Да, не мисле да ће тако ослепети.

**ПИЋУ:** А и ваздушном пушком, тако сам бар чуо.

**ЈАНИ:** Десило се и да је један блесан свом млађем рођаку рекао да гурне мајчину шналу за косу у прекидач, јер ће се онда десити нешто невероватно.

**ПИЋУ:** И, је л' гурнуо?

**ЈАНИ:** Да. Јебала му је струја мајку.

**ПИЋУ:** Не разумем зашто су деца таква.

**ЈАНИ:** Они су као и одрасли, само не изгледају тако.

**ПИЋУ:** Како не?

**ЈАНИ:** Мањи су.

**ПИЋУ:** Тачно. А зар се не смрзне тамо?

**ЈАНИ:** Ко?

**ПИЋУ:** Па, Бела, кад упадне у јарак.

**ЈАНИ:** Њему ракија букти у желуцу. Тај тип ти је изнутра сав такав, кô шумски пожар. Чак му је и коса црвенкаста.

**ПИЋУ:** Је л' то због нечег са неба?

**ЈАНИ:** Какве везе има небо?

**ПИЋУ:** Оданде даје некакав знак керовима.

**ЈАНИ:** Дабоме, керовима.

**ПИЋУ:** Некакво зрачење.

**ЈАНИ:** Могуће је.

**ПИЋУ:** Или се нека буба тада пробуди и она их раздражује.

**ЈАНИ:** Али, зашто се буба баш тада буди?

**ПИЋУ:** Е, баш то не разумем. Јер, ако је у питању буба, онда ми не знамо како то функционише са бубама, а ни откад то тако траје, и зашто се људски нерви нису припремили на тај непрестани јебени лавез кад је толико времена већ прошло.

**ЈАНИ:** Можда су се и припремили.

**ПИЋУ:** Како јесу?

**ЈАНИ:** Па, они су већ припремљени и управо смо овакви кад смо припремљени. А кад нам живци не би били припремљени, онда бисмо били другачији. Ко би га знао какви смо тек били, ако смо то већ пребродили.

**ПИЋУ:** Зар је све ово због тих јебених керова? Цео Вијетнамски рат, на пример? Кад не било керова, онда

ни њега не би било, онда не би било ни оног што је некад било. Гомиле неких ствари које смо учили из историје не би било. Ни Руси не би дошли, а Немци не би ни изашли. Једном ми је у "Ганцу" један човек реко да, кад ово не би била историја, онда би постојала нека друга, и да су и папе држале робове, а да су познати вајари били робови, и да су оне статуе које изгледају кô прави људи, и којима су чак и пертле извајане, да су оне све изнутра празне, јер заправо и нису статуе, него изливени робови од некаквог бетонског материјала, само што је роб у њима већ иструлио. Чак и одзвањају ако неко куцне о њих. То ми је рекао тај човек, био је некакав баптиста, или мормот, или шта већ.

**ЈАНИ:** Зар мормот није нека животиња?

**ПИЋУ:** Не, и то ти је вера. Толико тих вера има у већим местима. Добро је, овде у селу има само католика и реформатора, али у Пешти је скоро свако неке друге вере. И оданде се могу сазнати овакве ствари, јер они другачије размишљају о стварима и говоре оно што чак и папе негирају, а и свеци.

**ЈАНИ:** Ееее, мој Пићука, па тамо у Пешти онда сигурно много збуњују људе.

**ПИЋУ:** На шта мислиш?

**ЈАНИ:** Па на то што причају такве будалаштине. Човек их пак чује, разумеш ли, на то сам мислио кад човек чује те будалаштине.

**ПИЋУ:** Наравно да причају и да их човек чује. Не можеш да не чујеш оно што чујеш. А свуда неко прича.

**ЈАНИ:** Да, тол'ко је људи да свуда неког има.

**ПИЋУ:** А тамо где нема никог, тамо пак постоји радио и ТВ. И они стално причају.

**ЈАНИ:** И гласноговорник.

**ПИЋУ:** Какав гласноговорник?

**ЈАНИ:** На пример, на железничкој станици да путнички воз креће, други перон и тако то.

**ПИЋУ:** Значи, свуда. Код куће, ако не причаш ти или твоја жена, онда се комшија чује, онда он прича.

**ЈАНИ:** Чује се шта прича комшија?

**ПИЋУ:** Потпуно чисто, јасне речи, чак и кад шапућу, и онда. Чак и “угаси светло”, чак и такве ствари.

**ЈАНИ:** Онда и он вас чује. Кô да је зид некакав прислушкивач или један велики микрофон. Добро је да није још и провидан.

**ПИЋУ:** Шта?

**ЈАНИ:** Зидови, јер би онда било кô да човек живи на позорници. Све би се видело, чак и кад чеше јаја, такве ствари.

**ПИЋУ:** Нису провидни. Од армираног бетона су. Врло модерни.

**ЈАНИ:** Добро звучи, армирани бетон, није као да си рекô цигла. То је баш у стилу провинције, скоро кô черпић.

**ПИЋУ:** Тако је. Армирани бетон је врло модеран. Један армирани елемент је један зид, понекад и два.

**ЈАНИ:** Добро је кад човек чује шта други раде, али мора да је лоше кад помислиш да и они чују тебе.

**ПИЋУ:** Ми доста ћутимо, а они не могу да чују кад ћутимо. И жена често ћути, а дете је или у дневном боравку или напољу.

**ЈАНИ:** Тамо је срање храна.

**ПИЋУ:** Где?

**ЈАНИ:** У дневном боравку.

**ПИЋУ:** Али је бар има.

**ЈАНИ:** На селу у дневни боравак иде само онај кога су родитељи одјebали.

**ПИЋУ:** Код нас сви. (*Лавез њаса.*) Опет арлауче, е, ово је стварно да човек полуди.

**ЈАНИ:** Зато и не треба све памтити.

**ПИЋУ:** Шта не би требало памтити?

**ЈАНИ:** Оно што причају по Пешти. Свакакве будалаштине тамо причају.

**ПИЋУ:** Али, није лако ни заборавити оно што стално чујеш. Што овде лепо мирише!

**ЈАНИ:** Кобасице. Са белим луком.

**ПИЋУ:** То и осећам, мирис меса са белим луком, и нешто димљено.

**ЈАНИ:** Није продимљена, то се само у фабрикама ради, продиме кобасице јер немају времена да сачекају да се лепо осуше.

**ПИЋУ:** Уф, пође ми вода на уста.

**ЈАНИ:** И не чуди ме, нарочито ако човек ретко осети овако нешто.

**ПИЋУ:** А ја баш ретко.

**ЈАНИ:** Иначе, оне и нису јело, разумеш.

**ПИЋУ:** Како нису јело?

**ЈАНИ:** Пре би се рекло да су лек. Чак су добре и за рак.

**ПИЋУ:** За какав рак?

**ЈАНИ:** За сваку врсту. Кад већ ни морфијум не делује, онда сто грама овога дневно може да те излечи.

**ПИЋУ:** Верујем да је добра, јер нема онај вештачки укус кô лекови.

**ЈАНИ:** Само што још нису патентиране, јер не дају ови из фабрика лекова.

**ПИЋУ:** Наравно, њима је морфијум бизнис, а и калмапирин.

**ЈАНИ:** Спакуј ми један пар. Добро ће нам доћи у Пешти. И на улицу можеш да их понесеш.

**ПИЋУ:** Што би их носио на улицу?

**ЈАНИ:** У оном смраду овакав мирис би човеку променио расположење.

**ПИЋУ:** Тачно. Овај мирис је већ сам по себи добар штимунг. То је тако добар осећај.

**ЈАНИ:** Онда тури једну у торбу! Стаће ти.

**ПИЋУ:** Ставићу, ставићу, наравно да ћу ставити, јер оваквих стварно нема у продавницама.

**ЈАНИ:** Дабоме, кад би их било у продавницама, онда их не би било овде.

**ПИЋУ:** Али, овде их има.

**ЈАНИ:** Зато су такве, јер су одавде.

**ПИЋУ:** Е, онда бих ставио још једну, јер, разуме се, оваквих само овде има, заиста. Показаћу комшијама какве ја рођаке имам на селу и шта они овде раде, јер ти и не знају шта је добро на селу и да овде има оваквих кобасица.

**ЈАНИ:** Откуд би и знали. Свињу су ти они видели само истранжирану. Не знају каква је у целини. Да има очи и да види, то они не знају.

**ПИЋУ:** Нарочито као доктор примаријус, наш комшија.

**ЈАНИ:** Ваш комшија је доктор примаријус?

**ПИЋУ:** Доктор примаријус на рентгену.

**ЈАНИ:** Зар и међу њима постоји доктор примаријус?

**ПИЋУ:** Сигурно, то је онај који најбоље зна о зрачењу, разумеш, он пушта зрачење на тебе баш онолико колико је потребно.

**ЈАНИ:** Зар остали не раде тако?

**ПИЋУ:** Има и оних који га толико пуне на човека да овај одма' добије рак, још док је тамо у кабини, разумеш.

**ЈАНИ:** Рак?

**ПИЋУ:** Па, дабоме, мушкарци рак плућа, а жене рак дојке.

**ЈАНИ:** Зар тако да сјебу људе, па то нисам могао ни да помислим. А, иначе, зашто жене оболе баш од рака дојке?

**ПИЋУ:** Зато што им зрак захвати дојку. После је треба одсећи. Знаш ли колико су жена тако сјебали?

**ЈАНИ:** И онда немају дојку?

**ПИЋУ:** Немају, јер је неки лудак пустио зрачење на њу.

**ЈАНИ:** Е, јебем ти живот. Зар не пошаљу у апс тог лекара?

**ПИЋУ:** Не, већ их његов ортак после оперише. Тако су ти повезане те ствари.

**ЈАНИ:** Баш заједно. Мафија, бре!

**ПИЋУ:** Е, баш то. Иначе, могао би да наврнеш са Марицом једном. Марика је баш фина жена, сигурно је фина, и види само како је све на свом месту овде у остави, а ово је ипак само остава. Код нас ни у витрини нема реда. Ако се чаша разбије, остане тако недељу дана. А временом ми више и не видимо да је тако. Понекад је само чудно када је залепим. Необично је када је све онако како би требало да буде.

**ЈАНИ:** Много је посла, а и тај превоз, и за то треба времена. Одузима време жени. А празној чаши је ионако свеједно. Чак се и у излогу то догађа.

**ПИЋУ:** Шта?

**ЈАНИ:** Па да оборе чашу намерно.

**ПИЋУ:** Наравно. А ту је и мајка.

**ЈАНИ:** Чија мајка?

**ПИЋУ:** Па, женина. И код ње треба да се иде.

**ЈАНИ:** Па, дабоме, да идете, то сигурно, мајка је ипак мајка.

**ПИЋУ:** А не бих волео да се наљути. Због детета...

**ЈАНИ:** Зашто, зашто због детета?

**ПИЋУ:** Јер му је баба.

**ЈАНИ:** Па да, ако је она женина мајка, онда је њему баба, а ни детету не би било добро кад га баба не би волела.

**ПИЋУ:** Не, то за њега не би било добро, а не би ни за мене.

**ЈАНИ:** А зашто не би за тебе?

**ПИЋУ:** Рекле би да је то због мене, да ја васпитавам дете против њих, али ја га не васпитавам. Ја то не бих урадио.

**ЈАНИ:** Ма, ниси ти такав. Ни за тебе не би било добро.

**ПИЋУ:** Шта то?

**ЈАНИ:** Кад дете не би волело своју бабу, ни за тебе то не би било добро.

**ПИЋУ:** То не би.

**ЈАНИ:** Да дођемо ми онда?

**ПИЋУ:** Где?

**ЈАНИ:** Па, у Пешту.

**ПИЋУ:** Наравно, да дођете. Погледаћемо метро. То је велика ствар. Унутра ти под земљом иде воз као онај возић за децу. Тако ти он саобраћа тамо да човек само буљи, испод града постоји један велики тунел, испод кућа и улица, а иде чак и испод Дунава. *(Стиже Марика.)*

**МАРИКА:** Ма 'ајде, молим те, немој ми рећи да иде испод Дунава, онда би ваљда вода ушла унутра.

**ПИЋУ:** Је л' да је то велика ствар, кад ми Марика чак и не верује, не цури вода унутра, чак и не капље, јер је толико дубоко да се Дунав чак не може ни чути, ето толико.

**МАРИКА:** Једноставно не могу ни да замислим да возови иду на толикој дубини. Како је могуће сићи тако дубоко, то је ужасно много степеника, а са овим мојим коленима...

**ПИЋУ:** Покретне степенице, моја Марика, покретне степенице.

**МАРИКА:** Шта кажеш? Какве степенице?

**ЈАНИ:** Покретне, је л' ти чујеш шта каже Пићу.

**МАРИКА:** Чујем, ал' не разумем ти ја шта је то.

**ПИЋУ:** Као нека покретна трака која иде у круг.

**МАРИКА:** Степенице које иду у круг? А шта ако човек не сиђе са њих, шта онда? Возе га у круг или како?

**ПИЋУ:** Марика, ти ћеш се усрати кад будеш видеда да се степенице покрећу. Па ти можда нећеш ни сме-ти да скочиш на њих.

**МАРИКА:** Зар треба да скочим?

**ПИЋУ:** Не јако, само мало.

**ЈАНИ:** Чуо сам да се десило.

**МАРИКА:** Шта?

**ЈАНИ:** Да су некој жени ухватиле сукњу, а онда јој је поцепале, и тако је жена испод Дунава ишла само у гаћама, јер се назад није могло. Онај ко стане на њих, тај до краја мора да се спусти, па чак и ако на себи нема ништа.

**МАРИКА:** Чак и голи?

**ЈАНИ:** И голи, јер не могу да сићу оданде, није такво место.

**ПИЋУ:** То није тачно, мој Јаника, то су измислили.

**ЈАНИ:** Рецимо да ја нисам видео, али то причају они који јесу.

**МАРИКА:** Али да могу тако да уштину човека?

**ПИЋУ:** Теоријски можда, рецимо, гардеробу, али не верујем да би човек унутра издржао.

**МАРИКА:** Не ваља ни ако је теоријски могуће, јер је онда ипак могуће.

**ПИЋУ:** Могуће је, али се то неће догодити.

**ЈАНИ:** Откуд знаш?

**ПИЋУ:** Јер се тако нешто још никада није десило.

**ЈАНИ:** Много ствари се догоди онда кад се догоди. Пре тога их није било. Разумеш ли, ни метроа није било. А сада постоји.

**МАРИКА:** Ни аутобуса.

**ПИЋУ:** Показаћу вам, а онда ћете видети да нисте у праву. Не може човек увек да мисли шта је све могуће, а до сада није постојало.

**МАРИКА:** Добро, де, добро, али без сукње на покретним степеницама.

**ПИЋУ:** Нећеш ни приметити, а већ ћеш бити на њима, јер нећеш моћи после да дречиш како ћеш да станеш, кô кад би стала на сред њиве кромпира, зато што се плашиш да ти не ухвати одећу, јер иза тебе Пештанци јурцају попут бујице, кô један огроман талас људи.

**ЈАНИ:** Па како могу да буду тамо где и остали? Зашто увек иду куд и остали? Не може се разумети зашто сви иду у истом правцу. Баш сви, кô кере, стварно.

**МАРИКА:** Какве сад везе имају кере?

**ЈАНИ:** Зар не почињу и они сви одједном у зору?

**МАРИКА:** Знају ти и те како да почну. Пробуди се само једна лудаја, а остали само наставе за њоме да јече.

**ПИЋУ:** Само се један пробуди, а остали не?

**МАРИКА:** Прво само један. Потом и остали за њим.

**ЈАНИ:** Али зашто се пробуди тај један, зашто?

**МАРИКА:** Зато што је луд, ето зашто, само зато што је луд, или се прејео увече и боли га желудац.

**ЈАНИ:** Могуће је да и у Пешти постоји то једно лудо псето које потом сви следе?

**МАРИКА:** Могуће је, кô у филмовима кад једног прогања цео Дивљи запад.  
(*Смеју се.*)

**ПИЋУ:** То и није толико смешно, моја Марика, јер да се не помераш, шта мислиш да би урадили, шта?

**МАРИКА:** Шта, Пићука?

**ПИЋУ:** Гурнули би те на њих кô цак кромпира, разумеш ли, полетела би оберучке.

**МАРИКА:** На покретне степенице?

**ПИЋУ:** На њих, јер они тамо немају времена да чекају. Ти стигнеш да погледаш да ли пада киша, а тамо се све помера, нема стајања тамо, ако неко не креће, њега ти лепо маса понесе, и тај ти лети под Дунав у тунел.

**МАРИКА:** Јууу, ала је опасан тај метро.

**ЈАНИ:** Те савремене ствари су ти опасне, исто кô и рентген, од њега се може рак добити.

**МАРИКА:** Зар је тол'ко опасан да чак и рак?

**ЈАНИ:** Тол'ко богме.

**ПИЋУ:** Добро, опасан је, али је и бржи.

**МАРИКА:** Ако већ и добијеш рак, онда ти је свеједно да ли је бржи.

**ЈАНИ:** Дабоме, онда немаш где да журиш, то је сигурно.

**ПИЋУ:** Али ја немам рак.

**ЈАНИ:** Наравно да немаш, то нисмо зато ни рекли, само...

**ПИЋУ:** Дакле, мени значи да за педесет и пет минута стигнем на радно место. Онда кад још није постојао метро, требало ми је осамдесет минута.

**МАРИКА:** Тамо и назад?

**ПИЋУ:** Како то мислиш "тамо и назад"?

**МАРИКА:** Па, педесет и пет.

**ПИЋУ:** Тамо толико и овамо такође.

**МАРИКА:** Значи, то је сада брзо?

**ПИЋУ:** Јако брзо, јер живим у добром крају, зато је све тако брзо.

**ЈАНИ:** А тамо значи кад је нешто брзо, јер су ти тамо сви у великој журби.

**ПИЋУ:** Па, треба ухватити темпо, јер те у супротном сви претекну.

**МАРИКА:** Где те преткнуту?

**ПИЋУ:** На улици, на пример, и онда касније стигнеш до семафора, а баш тада се упали црвено и онда тек касније можеш да прођеш.

**МАРИКА:** Уффф, како је компликовано живети у Пешти кад о тол'ко ствари мораш брзо да размишљаш.

**ЈАНИ:** Није било лако Пућуки да се тамо привикне.

**ПИЋУ:** Није било једноставно. Стварно бисте могли да дођете и онда вам могу показати како је тамо.

**МАРИКА:** Шта?

**ПИЋУ:** Па метро, кад дођете, водим вас на возњу покретним степеницама.

**МАРИКА:** То добро звучи.

**ЈАНИ:** Добро, доћи ћемо. Али, повешћемо и дете, нека види.

**ПИЋУ:** Наравно, за њега ће то бити велики приказ, а не она Рибарова кула. Не шљиви данашња младеж Рибарову кулу. Покретне степенице и метро, е, то ти је њима велика ствар, јер им дође кô луна парк, само што је карта јефтинија.

**МАРИКА:** Ја се и даље помало бојим.

**ПИЋУ:** Бићу и ја тамо. Не треба да се плашиш, моја Марика, ја ћу ти помоћи. Како добро мирише ова кобасица, кад будете дошли, моћи ћете и ви да једете. И овај кратки пар још. (*Ставља нови пар у шапну.*)

**ЈАНИ:** Зар ћемо и јести тамо код вас?

**ПИЋУ:** Између доста новина добро ће вам доћи и мало домаћих, на које сте навикли. Кад год изнесем вечеру, увек се сетим какав је мир код вас, и како је Марика фина жена. Стварно је мало таквих.

**МАРИКА:** Је л' би понео можда и мало сланине?

**ПИЋУ:** И она лепо изгледа. Види се да ни њу нисте сушили у фабрици, а и по овом меснатом реду се то види. Дакле, свега ти се ја присетим одавде. Рецимо, само да немам обичај ових керова да се сетим, њих конкретно не.

**ЈАНИ:** А и они их воле.

**ПИЋУ:** Шта, тишину?

**ЈАНИ:** Не, кобасице.

**ПИЋУ:** Грех би био давати керовима овакве кобасице.

**ЈАНИ:** И не следује им. У најбољу руку само мирис и то ако после вечере пухне човек на њих.

**ПИЋУ:** Но, ставићу још и ово мање парченце сланине. Добро је да сам понео ову већу торбу.

**МАРИКА:** Срећа твоја, јер у њу доста стане.

**ПИЋУ:** Е, мој Јаника, онда доведи ти лепо своју породицу код мене, и дете, и Марику. Свако добро!

**ЈАНИ, МАРИКА:** Здраво, Пићу.

## 2. сцена

(Кухиња.)

**МАРИКА:** Будимпешта је велики град.

**ЈАНИ:** Наравно да је велики. Главни је град.

**МАРИКА:** И Соб је велики за једно село, и Вац исто, али Будимпешта је стварно највећа.

**ЈАНИ:** Кад не би била она, онда би Вац био главни град.

**МАРИКА:** А зашто баш Вац?

**ЈАНИ:** Кад би био већи од Будимпеште.

**МАРИКА:** Онда сигурно.

**ЈАНИ:** Увек је главни град највећи град.

**МАРИКА:** Али да возови иду под земљом, е, то је богме тешко замислити.

**ЈАНИ:** Кô глисте?

**МАРИКА:** Какве сад везе имају глисте?

**ЈАНИ:** Људи су ти кô глисте, прочачкају рупу у земљи и крећу се по њој. Кад станеш на земљу и не знаш колико ти глиста гамиже под ногама.

**МАРИКА:** А је л' глисте могу да виде?

**ЈАНИ:** У мраку?

**МАРИКА:** Па тачно, цаба им очи кад им тамо ништа не би значиле, осим уколико нису нешто што светли, као свици.

**ЈАНИ:** Гмижућа лампа.

**МАРИКА:** Не знам да ли не виде због мрака или су заправо тамо јер ионако не виде?

**ЈАНИ:** Не може се знати зашто је то баш тако. Али, и то је неки напредак да постоји нешто што се развило под земљом. А зашто се баш тако развило, то се, вала, не може знати. Највећи је проблем што се заправо ни о чему не може знати зашто је баш тако како је. На пример, да ли глиста живи у земљи јер не види, или не види зато што живи у земљи. Или, код птица, да ли лете зато што имају крила или имају крила да би летеле.

**МАРИКА:** На шта мислиш то са птицама?

**ЈАНИ:** Не знам, али сигурно није тако како сам рекô, сто пута ми се дешава да не могу да кажем баш оно што мислим. А и како то да, кад мислим да ћу да кажем нешто, деси се да баш оно што желим да кажем не буде то када изговорим. Зашто је то тако? Зашто није исто оно што мислим и оно што говорим? Или ако је и исто, зашто онда људи разумеју нешто друго? Ни ти увек не разумеш на шта сам мислио када нешто кажем, а ми пак живимо зајед-

но. Како ли би ме онда разумео неко кога и не познајем? Или Пићу који не живи овде?

**МАРИКА:** Могуће је да ни ми не разумемо Пићуку, зар не?

**ЈАНИ:** Ја сам све разумео што је рекó.

**МАРИКА:** Али, на шта је мислио...

**ЈАНИ:** Могуће је да нисам баш разумео то на шта је мислио, ако је уопште и мислио на нешто. Наравно, не може се рећи ни да ли је.

**МАРИКА:** Иначе, ни кртица не види.

**ЈАНИ:** Шта сад хоћеш тиме да кажеш да ни кртица?

**МАРИКА:** Она има очи, а ипак не види.

**ЈАНИ:** Сигурно има оних које не виде, а има и оних које су у међувремену ослепеле, јер су толико дуго биле у мраку, као они запрежни коњи у рудницима.

**МАРИКА:** Зар њима нису ископали очи?

**ЈАНИ:** Ископали? Намерно? Побогу, како можеш и да помислиш тако нешто? Желудац ми се преврће, зар рудари тако нешто да ураде...

**МАРИКА:** Ја само не знам шта ће бити са нама ако и ми почнемо да живимо под земљом, и тај метро, а и тај тунел...

**ЈАНИ:** Има тамо светла.

**МАРИКА:** Добро, да, има.

**ЈАНИ:** Замисли само како је срање кад нестане струје. Остати заробљен испод Дунава, господе Боже, добро је што не живимо у Пешти.

**МАРИКА:** Ја ћу једном да пробам, али не и више пута, јер то сигурно не бих издржала, то, испод Дунава.

**ЈАНИ:** А све се креће.

**МАРИКА:** Како мислиш, креће се?

**ЈАНИ:** И људи, и превоз. Ако неко само стане, изгурају га, ето, тако се тамо крећу. Зато и има толико судара, јер неко хоће да стане, али тамо се не може стати, јер се цео град креће, чак се и куће крећу,

померају се рамови за слике, подрхтавају зидови, малтер отпада, као да је стално земљотрес.

**МАРИКА:** Крај света.

**ЈАНИ:** Зашто крај света?

**МАРИКА:** Увек сам га замишљала тако да се све помера. Па, онда је у Будимпешти као на крају света.

**ЈАНИ:** Сигурно је да се оданде даље не може отићи.

**МАРИКА:** Али, нисам на то мислила, већ на прави крај.

**ЈАНИ:** Па дабоме, обрни-окрени, ионако је крај.

---

### 3. сцена

---

*(У колима.)*

**ДЕТЕ:** Зашто идемо код чика Пићуке?

**МАРИКА:** Зато што је чика Пићу рекао да дођемо код чика Пићуа.

**ЈАНИ:** Позвао нас је.

**ДЕТЕ:** Тако сам и мислио, али шта ћемо тамо да радимо?

**МАРИКА:** Погледаћемо метро и видећемо где живи чика Пићука.

**ДЕТЕ:** Има ли он деце?

**ЈАНИ:** Једног сина.

**ДЕТЕ:** Колико има година?

**ЈАНИ:** Као ти.

**ДЕТЕ:** Је л' би требало да се играм са њим?

**МАРИКА:** Не.

**ДЕТЕ:** Ни шах?

**ЈАНИ:** Зашто баш шах?

**ДЕТЕ:** То је пештанска игра. За то није потребан терен.

**МАРИКА:** Ни то.

**ДЕТЕ:** Како ни то?

**МАРИКА:** Неће бити код куће.



**ДЕТЕ:** Зашто неће?

**МАРИКА:** Не знам. Чика Пићукина мајка ми је у про-  
давници рекла да неће.

**ЈАНИ:** Па дабоме, онда је могуће да ће ипак бити.

**МАРИКА:** Могуће, али она је рекла да неће.

**ДЕТЕ:** Добро је.

**ЈАНИ:** Шта?

**ДЕТЕ:** Да неће бити тамо.

**МАРИКА:** Зашто?

**ДЕТЕ:** Зато што не морам да се упознајем са њим, да  
причам, онда не морам све то.

**ЈАНИ:** Није страшно ако упознаш своје рођаке. Ипак је  
он твој најближи род.

**ДЕТЕ:** Никада га нисам видео.

**ЈАНИ:** Зато што није долазио кући са чика Пићуком,  
јер га његова жена није пуштала, плашила се, он  
има некакву алергију на мачију длаку или гушчије  
перје, па се плашила да се не угуши ако дође овамо.

**МАРИКА:** Како може да се угуши од мачије длаке?

**ЈАНИ:** Не знам.

**МАРИКА:** Толико је танка, зар она може да запуши душ-  
ник? Стварно, како је то могуће?

**ЈАНИ:** Не знам, можда се то само тако каже, а заправо  
не може. Или се накупи мачије длаке, стално се та-  
ко скупља и онда се на крају запуши.

**МАРИКА:** Значи, гуша привлачи мачију длаку?

**ЈАНИ:** Па дабоме, и перје. Ако је тако, онда се брзо на-  
купи, зато што се мачка много лиња, а тек колико  
има гусака...

**МАРИКА:** Шеснајст. Мислим да то дете нема никаквих  
проблема, само госпоја неће да оно дође овамо, јер  
она не подноси ове наше сељаке.

**ЈАНИ:** А ни то што мора да сесе у дворишту.

**МАРИКА:** Јес', нарочито зими.

**ЈАНИ:** Но, добро, манимо се, неће бити тамо, неће бити,  
то је већ Пићукин проблем. Нама је и овако добро.

**МАРИКА:** Чак и боље.

**ДЕТЕ:** Срећа је што се чика Пићукин син није родио  
на селу.

**ЈАНИ:** Зашто, зар то није свеједно?

**ДЕТЕ:** Због алергије.

**МАРИКА:** То је истина.

**ДЕТЕ:** Ако је неко на селу алергичан...

**ЈАНИ:** На селу нема алергичних. Сви они живе у гра-  
ду. Алергија је градска ствар, исто ко и армирани  
бетон и метро.

**МАРИКА:** Да не возиш превише брзо, зар не би треба-  
ло спорије?

**ЈАНИ:** Не. Баш овако треба. Знаш, има то кад човек ста-  
не на одређену брзину и кад би ишао спорије, онда  
би то било опасно.

*(Краћа шишина.)*

**ЈАНИ:** Како је леп овај крај, ено Ипој, и брда...

**МАРИКА:** Леп је, само је мало кривудава...

**ЈАНИ:** Кол'ко би само један Пештанац платио да може  
да има овакав поглед.

**МАРИКА:** Кад би ова долина била негде у Пешти, сигур-  
но би много вредела.

**ЈАНИ:** Онда би и наша кућа много вредела.

**ДЕТЕ:** Зашто би много вредела онда? Била би то ис-  
та кућа.

**ЈАНИ:** Зато што би била у Пешти, а и колико нам је ве-  
лико двориште...

**МАРИКА:** Јес', та би кућа на неком пештанском брдаш-  
цету била ђаволски скупа.

**ЈАНИ:** Могуће је да не бисмо ни могли да живимо у так-  
вој кући да смо у Пешти, већ у некој много лошијој.

**МАРИКА:** У околини са пуно зеленила.

**ЈАНИ:** Могуће је да не бисмо.

**МАРИКА:** Могуће је.

---

#### 4. сцена

---

*(Стамбена зрага, шестии сирай. Јанијеви сйоје ис-  
џред Пићуових враша, звоне.)*

**ПИЋУ:** Здраво, мој Јаника.

**МАРИКА, ЈАНИ:** Здраво, здраво.

**ПИЋУ:** Већ сам помислио да нећете доћи.

**ЈАНИ:** Ма, пут. Не траје пут два минута, овде још не иде метро.

**ПИЋУ:** Дабоме, требало би га направити, мада добро тера она ваша “лада”.

**ЈАНИ:** Нова је, зато и тера, али су путеви срање, а и пуни су камиона.

**МАРИКА:** Носе материјал у фабрику цемента.

**ЈАНИ:** Дабоме, толико цемента носе да, ако га целог буду искористили, све ће бити у бетону.

**ПИЋУ:** Извозе. Носе га у иностранство.

**МАРИКА:** И неће бити проблема?

**ЈАНИ:** Каквих проблема би требало да буде?

**МАРИКА:** Па ако се стегне?

**ПИЋУ:** Што би се стегô?

**МАРИКА:** Ако покисне.

**ЈАНИ:** Видела си, бре, да га возе у камионима са цирадом.

**МАРИКА:** Јес', стварно.

**ПИЋУ:** Но, зашто стојимо овде на вратима, уђите. Видим, и дете је ту.

**ДЕТЕ:** Добар дан, чика Пићу.

**ПИЋУ:** Здраво, сине, шта си ми се сакрио ту иза ћалета.

**ДЕТЕ:** Узан вам је ходник.

**ПИЋУ:** Ех, узан је, јер немамо обичај да одједном сви овако уђемо, него један за другим, е, онда се може. Но, уђите већ једном.

**ЈАНИ:** Улазимо, Пићука мој, само се помери мало тамо.

**ПИЋУ:** Где сад да се померим?

**ЈАНИ:** Па мало, да можемо и ми да уђемо, а не да стојимо овако на вратима.

**МАРИКА:** Нису направљена тако да могу двоје да прођу једно поред другог.

**ПИЋУ:** Па и зашто би кад могу један иза другог. Гре'ота је због тога пазарити материјал.

**ЈАНИ:** Тачно тако, е зато, мој Пићука, прођи напред, ти бар знаш путању.

**ПИЋУ:** Рецимо да се само у једном правцу може, зато ћу се ја померити напред.

---

#### 5. сцена

---

*(У соби.)*

**ЈАНИ:** Баш леп собичак.

**МАРИКА:** И намештај исто...

**ПИЋУ:** Знаш ли пошто је једна оваква фотеља, знаш ли кол'ко?

**ЈАНИ:** Кол'ко?

**ПИЋУ:** Ма много, а ми имамо две такве. Чак је и јастуче папрено скупо.

**МАРИКА:** Баш се уклопио овај регал овде.

**ПИЋУ:** Баш пасује.

**ЈАНИ:** Види се да је од дрвета.

**ПИЋУ:** Орахово дрво, или тако нешто.

**ЈАНИ:** Оно је јако издржљиво.

**ПИЋУ:** Да седнемо?

**ЈАНИ:** 'Ајде да седнемо.

**ПИЋУ:** Хоћете да попијете нешто? Мало “Lanchid” коњака, тек што смо га отворили.

**ЈАНИ:** Ја возим.

**ПИЋУ:** А ти, Марика? Или можда један ликерчић од кафе, уф, то је много добро, кô бонбона.

**МАРИКА:** Па, знаш да ја немам тај обичај.

**ПИЋУ:** Онда сируп? Од малине. Одличан и свеж, са содом.

**ЈАНИ:** Е, то може.

**МАРИКА:** Може и мени!

*(Из сифона сиџа соду, љрави сок од малина.)*

**ПИЋУ:** Пиј, дете, неће ни теби шкодити. У најгорем случају човек од њега подригује. ‘Ала си ти мени порастао од кад смо се последњи пут вид’ли.

**МАРИКА:** Па да, брзо човек порасте.

**ПИЋУ:** Који си разред?

**ДЕТЕ:** Осми.

**ПИЋУ:** О, па то је већ нешто. Исто кô и мој син. Пролази нам живот, моја Марика, ко је могао и да помисли раније да ће бити ово што јесте.

**МАРИКА:** Шта то, Пићука?

**ПИЋУ:** Да се све променило, да се све толико развија, не само деца већ и друге ствари, градови, на пример, они су ти кô деца, толико су порасли.

**ЈАНИ:** А некад и више од њих. А иначе и село је добило једну плус улицу, Јожефатилову, ње раније није било.

**ПИЋУ:** И то је велика промена.

**ЈАНИ:** А госпођа није код куће?

**ПИЋУ:** Отишла је код своје мајке у Нову Пешту.

**МАРИКА:** А ја мислила да ћемо се видети.

**ПИЋУ:** Па, није могла. Стара је болесна, мора код ње да иде.

**МАРИКА:** А дете?

**ЈАНИ:** Је л’ и оно тамо?

**ПИЋУ:** Воли стара кад је тамо, јер ће оздравити од тога.

**ЈАНИ:** А шта јој је?

**ПИЋУ:** Ракоња.

**МАРИКА:** И, ‘оће ли оздравити?

**ПИЋУ:** Не знам.

**ЈАНИ:** А је л’ и ти имаш обичај?

**ПИЋУ:** Шта?

**ЈАНИ:** Да идеш тамо?

**ПИЋУ:** Ја ти радим у “Ганцу” од јутра до мрака. Нема ти код њих оно, “болестан сам”, а поготово нема оног “болесна ми ташта”. Опомена, ако не и нешто друго, онда скидају од плате и на крају те шутну. Знаш ли ти како је то добар посао, па не може се тек тако ставити на коцку. Мора се радити, разумете, не могу да трчкарам тамо-амо, зато што мотре на то колико ради човек, и шта ради. Ма, ионако је боље да не идем. Разумеш, ташта је то.

**ЈАНИ:** Па дабоме, то већ разумем.

**МАРИКА:** Шта вам то значи, ташта?

**ПИЋУ:** Добро је да је не виђам често, јер свашта падне човеку на памет, зар не, Јаника?

**ЈАНИ:** Дакако, на памет.

**МАРИКА:** Шта то падне на памет човеку?

**ПИЋУ:** Виде се разне ствари сада на ТВ-у, разумеш? Од како је почело то, човек свашта може да замисли.

**МАРИКА:** Шта може да замисли?

**ПИЋУ:** Па, не само то да слонове живе у савани и да жваћу траву, што приказују на Делти, не само то, него и шта човек да уради са таштом, то може да замисли, јер нема ту само научних програма, човек кад одгледа “Рикошет” до краја може да му падне на памет шта да уради.

**МАРИКА:** Зашто, зар би требало нешто да уради?

**ПИЋУ:** Не би, у томе је и цака, јер онда у’апсе човека, зато не би требало. Али кад би је стално виђао, онда би можда и могао да замислим, и кад би се једном догодило, онда би свему био крај, и овом лепом станчићу овде код Арпадовога моста, и детету, и целом “Ганцу” такође.

**ЈАНИ:** Зар је таква?

**ПИЋУ:** Ко?

**ЈАНИ:** Госпођа. Зар кад је човек угледа може бити белаја?

**ПИЋУ:** Таква је, мој Јани.

**ЈАНИ:** Срећа онда што није обавезно да идеш код ње.

**ПИЋУ:** Баш вала, срећа. 'Ајде да видимо тај метро, па нек' Марики спадну чарапе.

**МАРИКА:** Молим?

**ПИЋУ:** Само сам хтео да се нашалим, нисам озбиљно мислио, то је само виц.

**МАРИКА:** Ја се унапред бојим да не буде неких проблема... као оно цепање сукње, од тога сам се много уплашила, било би страшно да гледају тако у човека, а да он не може ни да побегне, већ само тако иде као да је на некаквој изложби; чак је и боље да не ради ништа, јер је онда још очигледније, тешко је преживети тако нешто... да ти се на покретним степеницама људи цепају од смеха.

**ПИЋУ:** Неће бити никаквих проблема, Марика, и ја ћу бити тамо, а и Јани је тако један савремен човек да њему то неће бити препрека.

**МАРИКА:** Јест', Јани је савремен.

**ЈАНИ:** Волим ти ја те модерне ствари.

**ПИЋУ:** А и детету ће бити боље ако га са нама види.

**МАРИКА:** А што?

**ПИЋУ:** Јер му је пред очима.

**МАРИКА:** Па да.

**ПИЋУ:** 'Ајмо, идемо.

**ЈАНИ:** А и то је онда један заједнички доживљај, којег ће се и касније сећати.

**ПИЋУ:** Кад касније?

**МАРИКА:** Кад ми не будемо више живи.

**ПИЋУ:** На то нисам ни помислио.

**ЈАНИ:** На шта?

**ПИЋУ:** На то да нећемо бити.

---

## 6. сцена

---

*(Подземни пролаз, журе се, Пићу њредњачи.)*

**МАРИКА:** Куда сад?

**ПИЋУ:** Хајдете ви само за мном!

**МАРИКА:** Добро, али немој да идеш тако брзо, јер не можемо, ударићемо у нешто.

**ПИЋУ:** Овде нема чекања, моја Марика, овде живот промиче. Овде ти је све у покрету.

**ЈАНИ:** Сигурно је да је све у покрету.

**МАРИКА:** Добро, де, али ја не могу толико да се информишем, јер још треба да гледам и где стајем да не изгазим дете.

**ПИЋУ:** Не плаши се тога, моја Марика. Пештанска деца су брза кô муња. Док ти приметиш, а они већ шмугну у метро.

**ЈАНИ:** Је л' овде увек оволико људи?

**ПИЋУ:** Преко недеље још и више. Тада су сви овде.

**ЈАНИ:** То није лако издржати.

**ПИЋУ:** Шта кажеш, мој Јаника?

**ЈАНИ:** Да се то тешко може издржати.

**ПИЋУ:** Не разумем, шта издржати?

**ЈАНИ:** Рећи ћу ти кад дођемо кући.

**ПИЋУ:** Добро, али немој да заборавиш, бар ћемо имати о чему да разговарамо.

**МАРИКА:** Овде је страшна промаја.

**ПИЋУ:** Вагони притискају ваздух у тунелу.

**МАРИКА:** Како то мислиш да га притискају?

**ПИЋУ:** Како прилазе притискају ваздух пред собом, а ваздух више не остаје тамо, него излази кроз отворе.

**МАРИКА:** На то нисам ни помислила. Је л' су ово овде покретне степенице?

**ПИЋУ:** Па наравно. Добро изгледају, зар не?

**МАРИКА:** Да, врло.

**ПИЋУ:** У Америци постоје једне овакве, а и у Москви. Доскоро их ни овде није било, али сада их већ има и овде.

**ЈАНИ:** Овде чак има и покретни тротоар.

**ПИЋУ:** Покретни тротоар?

**ЈАНИ:** Тако ваљда кажу када се не креће човек, него тротоар. Треба само да стане на њега.

**ПИЋУ:** Ма, не верујем у то.

**ЈАНИ:** Мада, то није тешко замислити, исто је кô и степенице, чак ми се чини да је технички и једноставније, јер не мора да буде у облику степеница.

**ПИЋУ:** Како Јанију ради тинтара, види се да је пољопривредни механичар.

**ЈАНИ:** Био сам.

**ПИЋУ:** Па добро, али према спреми.

**ЈАНИ:** Јес', тако да.

**ПИЋУ:** Но, нека крене мали прво.

**ДЕТЕ:** Идем ја, није то ништа страшно, само станеш на њих и готово.

**ЈАНИ:** Не шеткај се горе-доле на њима!

**ПИЋУ:** Марика, сада ти.

**ЈАНИ:** 'Ајде више, бре, 'ајде!

**МАРИКА:** Плашим се, заглавиће ми се штикла. Има оних отвора и заглавиће се. Тога се ја плашим.

**ПИЋУ:** Али не треба да се плашиш, разумеш ли? Ухвати се за ову црну гуму.

**МАРИКА:** Повући ће ме доле, Пићука, повући ће ме са собом.

**ЈАНИ:** Боље и то него да те од позади неко гурне на њих.  
(*Марика коначно закорачује, Пићу шакоће.*)

**ПИЋУ:** Ето, видиш, успело ти је, не треба тога да се плашиш, уопште не треба... 'Ајде, Јани, и ти!

**ЈАНИ:** Идем, ово баш вози.

**МАРИКА:** Како је смешно кад долазе са супротне стране. Зар немају обичај да се јаве једни другима?

**ПИЋУ:** Не познају се.

**МАРИКА:** Па кад смо већ тако близу...

**ЈАНИ:** Немају тај обичај ни на улици.

**МАРИКА:** Добро, али овде човек гледа оног другог право у фацу, гледа га и не јави му се, зар не би ипак требало?

**ПИЋУ:** Не.

**ЈАНИ:** Колико има метара?

**ПИЋУ:** Неких стотинак. Али није то ништа.

**ЈАНИ:** А колико је Дунав дубок?

**ПИЋУ:** Ма, то је само пар метара, разумеш, толико иде испод.

**ЈАНИ:** Нисам могао ни да помислим да ће човек једног дана доспети испод Дунава.

**МАРИКА:** Ни ја.

**ЈАНИ:** Кад бих рекô свом старом да сам био испод Дунава, сигурно ми не би веровао.

**ПИЋУ:** На срећу те није жив.

**ЈАНИ:** Јес', али кад би био жив, рекô би да сам полудео.

**ПИЋУ:** Такви не би поверовали ни у слетање на Месец.

**ЈАНИ:** Рецимо, да ни Руси не верују да су Амери слетели. Они мисле да је све то један филм.

**ПИЋУ:** А није.

**МАРИКА:** Па, зато се и може помислити да су све то измислили и снимили тамо у некој пустињи. Ко би то и проверавао?

**ПИЋУ:** Какав би то фијаско био кад би се испоставило, руска тајна служба је свуда, то би они све расветлили.

**ЈАНИ:** Зар их и овде има?

**ПИЋУ:** Шта овде?

**ЈАНИ:** Па зар њих и овде има, сигурно су испод степеница, овде се све може прислушкивати.

**ПИЋУ:** Не занима то њих.

**ЈАНИ:** Могуће.

**МАРИКА:** Није лако замислити тог Амстронга да шета по Месецу.

**ЈАНИ:** Иначе, је л' то исти онај као певач?

**ПИЋУ:** Не, његов брат.

**ЈАНИ:** Јес', баш сам се чуддио, јер тај је већ сигурно много матор.

**ПИЋУ:** Не, кажем ти, то му је брат. Може да се прочита у пештанским новинама о њему.

**ЈАНИ:** Онда ни његов брат не може бити баш млад.

**ПИЋУ:** Код тих црнаца жене рађају и у шездесетим. А кажу да је тај био његов најмлађи брат.

**МАРИКА:** У шездесетим?

**ПИЋУ:** Дабоме, јер њима цивилизација још није толико нашкодила.

**МАРИКА:** Зар може да нашкоди?

**ПИЋУ:** Само у тим природним стварима. У другим случајевима користи.

**ЈАНИ:** Дабоме, у другим случајевима...

**МАРИКА:** А у којим случајевима користи?

**ПИЋУ:** Ето, на пример, лечи болести, сад је већ лакше, разумете ли, па и то централно грејање, и то је велики проналазак.

**ЈАНИ:** Истина.

**МАРИКА:** Нисам могла ни да помислим да ћу тако нешто видети у свом животу, још кад сам била девојчица, да ће тако нешто постојати, и да, ако ће већ и постојати, да ћу ја то видети.

**ПИЋУ:** Тада ништа нисмо ни мислили, моја Марика. Мислили смо да ће све остати онако како је и било. Али није, јер се све мења, развија се свет. Шта

би било да и даље глођемо сирово месо?! Напредују ствари.

**ЈАНИ:** Деци је то све природно.

**ПИЋУ:** Њима је ко да је одувек тако било.

**МАРИКА:** Чему ће се онда чудити кад одрасту?

**ПИЋУ:** То ти, вала, не знам.

**МАРИКА:** Зар им неће бити досадно тако?

**ПИЋУ:** Измислиће већ нешто.

---

## 7. сцена

---

*(Пићуов сџан.)*

**МАРИКА:** Ово је вредело.

**ЈАНИ:** Вредело је. Нико га од наших код куће није видео.

**МАРИКА:** Како су знали да га направе тако да се не одрони?

**ПИЋУ:** То само пројектанти знају.

**МАРИКА:** То је зато што су људи много паметни, нису глупи ко раније. Раније то нико не би могао направити.

**ЈАНИ:** Па, не би.

**ПИЋУ:** Је л' видиш ти, мој Јаника, овај зид?

**ЈАНИ:** Видим.

**ПИЋУ:** Је л' знаш шта је то?

**ЈАНИ:** Зар није зид?

**ПИЋУ:** Ма не, бре... Чиме је обложен?

**ЈАНИ:** Чиме?

**ПИЋУ:** Тапетама.

**ЈАНИ:** Тапете? Па да.

**МАРИКА:** А зашто су тапете добре?

**ПИЋУ:** Не мораш их кречити.

**ЈАНИ:** То је врло модерна ствар.

**ПИЋУ:** Ни на то нису помислили пре педесет година.  
**ЈАНИ:** Они који су живели у то време сматрали су да је чак и фрижидер будалаштина.  
**ПИЋУ:** Дабоме, па и усисивач.  
**МАРИКА:** Стари и даље не схватају чему они служе.  
**ПИЋУ:** Али их купују.  
**ЈАНИ:** Понекад купују, али им само стоји у ћошку, не прљају га, јер још увек не знају који је то ђаво, само нека га и они имају да неко не каже да немају...  
**МАРИКА:** А шта кад се упрља?  
**ПИЋУ:** Фрижидер?  
**МАРИКА:** Ма, какав фрижидер...  
**ПИЋУ:** Шта онда, усисивач?  
**МАРИКА:** Тапете.  
**ПИЋУ:** Тапете да се испрљају? Како могу тапете да се испрљају?  
**МАРИКА:** Тек тако.  
**ПИЋУ:** Моја Марика, тапете не могу тек тако да се испрљају.  
**МАРИКА:** Не?  
**ЈАНИ:** Па је л' разумеш ти кад Пићу каже да не могу?!  
**МАРИКА:** Наравно, разумем, али сам мислила да могу.  
**ЈАНИ:** Е па, не могу.  
**МАРИКА:** Нећу више питати сад кад знам.  
**ЈАНИ:** Добро онда кад знаш.  
**ПИЋУ** (*гешешу*): Иначе, шта ћеш ти бити кад порастеш?  
**ДЕТЕ:** Музичар.  
**ПИЋУ:** Шта? Музичар?  
**ЈАНИ:** То жели. Разуме се, све једно је шта он сада жели.  
**ПИЋУ:** Дању шљакица, а ноћу по свадбама мађарске песме, а?  
**ДЕТЕ:** Не.  
**ПИЋУ:** То је, бре, добро.

**ДЕТЕ:** Ал' ја нећу да будем такав, него гитариста, као Џими Хендрикс.  
**ПИЋУ:** Зар постоји такав, Џими? Да то није Том Џонс? Да га ниси помешао са њим?  
**ДЕТЕ:** Нисам.  
**ПИЋУ:** Пиј још мало сирупа од малине. (*Сиша му.*) Код нас можеш да пијеш, кол'ко желиш.  
**ДЕТЕ:** Попио сам једну чашу.  
**ПИЋУ:** Стаће још једна, код нас можеш слободно, само ти пиј.  
**ЈАНИ:** Прво гимназија, па факултет.  
**ПИЋУ:** Дабоме, кад гимназију...  
**ЈАНИ:** Његов брат од тетке је исто...  
**ПИЋУ:** Ко, Марикин братанац?  
**ЈАНИ:** Да, он.  
**ПИЋУ:** Шта је са њим?  
**ЈАНИ:** Предаје на факултету.  
**ПИЋУ:** На факултету? Не верујем у то.  
**МАРИКА:** На хортикултури...  
**ПИЋУ:** Богме, то је друго ако је на хортикултури. Тамо могу и провинцијалци. Хортикултура ти је у старту провинцијска ствар. Иначе, зар не живимо на добром месту?  
**ЈАНИ:** Баш је добро место. Ето, на пример, на улици је и трамвај. Одмах.  
**МАРИКА:** И бусеви.  
**ПИЋУ:** И то више њих. Четири стају овде, пред кућом.  
**МАРИКА:** Ово је много добро место. Одавде се може свугде стићи.  
**ПИЋУ:** Лако се проналази. Није нека мала, пишљива улица ко оне у Будиму. Човек тако, када тумара, чак му и не западају за око. Па ни они који ту живе, не знају где су. И на мапе их уписују скраћеницама.  
**ЈАНИ:** Нема сумње да је ово једна важна раскрсница.

**ПИЋУ:** Ипак је ово Земља анђела (*назив кварца*).

**МАРИКА:** И име му добро звучи.

**ПИЋУ:** Живе људи и на много усранијим местима, чак и у мањим становима од овог! Овде у Пешти сваки квадратни метар има своју цену. Разуме се да је овде урачунат и маторин новац, али сам већи део ја скупио. Џаба се противи матора курва. Јер, ово сам ја зарадио у “Ганцу”, собу и купатило у најмању руку. Могуће је да је кујну она купила, али шта вреди кухиња без купатила и собе, шта, који курац, може да ради са њом? Човек би се опружио увече у сме-деревцу или шта, који курац?

**ДЕТЕ:** Могу ли до вецца?

**ПИЋУ:** Иди, овде се тако нешто и не пита, само ти иди. И њега сам ја зарадио у “Ганцу”, и вецца, јер иде заједно са купатилом. Кад смо ми кући имали купатило, ‘ајде, кад? Али ја сам омогућио да га буде. Свеједно је шта прича она матора курва.

**ДЕТЕ:** Где се налази?

**ПИЋУ:** Тамо где си ушао, па десно. Ено тамо, зар не видиш да су врата тамо? Пази само, јер шоља пада, треба да је подупреш ногама.

**ДЕТЕ:** Шта треба да радим?

**ПИЋУ:** Да је подупреш ногама, само је тако могуће. И пази да не промашиш.

**ДЕТЕ:** Немам тај обичај.

**ПИЋУ:** У Пешти је другачије, овде може да се промаши.

**МАРИКА:** Леп вам је стан, и на добром је месту. Кре-нућемо кад мали заврши.

**ПИЋУ:** Зар нећете да поједете мало кобасица пре пола-ска? Немојте да ми будете гладни. Далеко је. Вози-ти се колима није исто што и метроом, она не иду онако лако.

**ЈАНИ:** Не иду, али стварно би требало кренути, јер је заиста далеко, а не можемо увече стићи.

**ПИЋУ:** У ово доба прија мало домаћег укуса.

**МАРИКА:** А какве су вам комшије?

**ПИЋУ:** Један је доктор примаријус.

**МАРИКА:** Онда нема проблема са болешћу...

**ПИЋУ:** Нема, а и мојој жени се обраћа са “љубим руке”... Врло су образовани људи. Они пију таква пића как-ва је човек само на фотографијама видео. Чак и нас нуде. Ликер од кајсије је ко да стварно једеш кајсије.

**ЈАНИ:** Кајсије?

**ПИЋУ:** Наравно, ликер од кајсије, али стварно. И од чоколаде, разумеш ли, чоколадна ракијица. Такву још ниси видео.

**ЈАНИ:** Добро је то, нарочито ако се човеку не преврће желудац од ње.

**ПИЋУ:** Ма, ко нектар је, то је нешто посебно.

**ЈАНИ:** Пробаћу једном код куће.

**ПИЋУ:** Молим?

**ЈАНИ:** Грицнућу чоколаду и залити је ракијом.

**ПИЋУ:** Па то неће бити исто.

**ЈАНИ:** Ипак ћу пробати.

**МАРИКА:** Јеси готов?

**ДЕТЕ:** Јесам.

**ЈАНИ:** Онда идемо, покрет.

*(Излазе.)*

**ПИЋУ:** Ако добро видим, поред шоље је нека барица.

**ЈАНИ:** Добро видиш.

**ПИЋУ:** Промашо си?

**ЈАНИ:** Ниси ваљда промашо?

**ДЕТЕ:** Нисам промашо.

**ПИЋУ:** Али, ено барице.

**ЈАНИ:** Ено је, и ја видим, ено баш тамо.

**ДЕТЕ:** Била је тамо кад сам ушао.

**МАРИКА:** Била је?

**ПИЋУ:** Хоћеш да кажеш да сам ја промашо?! Ма немој!



**ДЕТЕ:** Ја нисам.

**ПИЋУ:** Можда цури.

**ДЕТЕ:** Можда.

**ПИЋУ:** Ма добро, није проблем.

**ЈАНИ:** Лепо нам је било овде код тебе, мој Пићука.

**МАРИКА:** Али, метро је стварно једна велика ствар.

**ПИЋУ:** Рекô сам ти ја, Марика, да ми нећеш веровати.

**МАРИКА:** Сад ти верујем, али неће веровати они којима ја будем причала, то је сигурно, неће веровати да такве модерне ствари постоје у Пешти.

**ЈАНИ:** Е па, збогом, мој Пићука.

**ПИЋУ:** Збогом.

**ДЕТЕ:** Љубим руке.

**ПИЋУ:** И следећи пут да пазиш кад пишкиш.

**ДЕТЕ:** Нисам то ја урадио. Стварно нисам. Ја умем баш право, јер се у школи често такмичимо ко ће да погоди у циљ.

**ПИЋУ:** Понекад и ловац маши, разумеш, и пушка опали пре времена некад...

**ДЕТЕ:** Али нисам промашио.

**ПИЋУ:** Ма, добро, шалио сам се ја мало. (*Тајше ја њо рамену.*) Волим ја да се шалим. А теби би боље било да се смејеш на моје форе. Ко уме да се смеје, том живот неће бити лош.

**ДЕТЕ:** Али, нисам ја.

**МАРИКА:** Кол'ко је сати, Пићука?

**ПИЋУ:** Пет.

**МАРИКА:** Како ти је светлуцав сат!

**ПИЋУ:** Каиш на развлачење. Челик.

**МАРИКА:** Стварно лепо изгледа.

**ПИЋУ:** Сад сам га купио.

**ЈАНИ:** Пет?

**ПИЋУ:** Шта пет?

**ЈАНИ:** Па, часова на твој сату.

**ПИЋУ:** Дабоме, тачно је пет.

**МАРИКА:** Е па, онда се мора поћи.

**ЈАНИ:** Идемо.

**ПИЋУ:** Срећа је па ови из провинције никуда не журе, тамо је миран живот. Нема овог јурцања.

**МАРИКА:** Кад би га било, онда је још у четири сата требало да кренемо.

**ПИЋУ:** А овако не. На селу ти ништа неће побећи.

**ЈАНИ:** Једино време. А и нека лети. То му је и посао. Нека оно само лети. А ми ћемо да седимо и гледамо како нам истиче. Једном ће толико истећи, да ће се само скљокати.

**МАРИКА:** Ако се време скљока, то ће онда бити крај света.

**ПИЋУ:** Можемо да му ископамо гроб.

**ЈАНИ:** Само да не буде у зиму.

**ПИЋУ:** Зашто, зар није свеједно?

**ЈАНИ:** Онда је земља тврда кô бетон.

## ДРУГИ ЧИН

### 1. сцена

(У колима.)

**МАРИКА:** Баш је добар онај метални каишић на Пићукином сату. Добар му је механизам.

**ЈАНИ:** Да, добро изгледа.

**ДЕТЕ:** Мени се не свиђа.

**МАРИКА:** Зашто?

**ДЕТЕ:** Зато што светлуца, упадљив је. Стално се види.

**МАРИКА:** Али, добро изгледа зато што светлуца. (*Јанију.*) Је л' треба теби један такав?

**ЈАНИ:** Не.

**МАРИКА:** Ни теби се не свиђа?

**ЈАНИ:** Свиђа ми се, врло лепо изгледа.

**МАРИКА:** Па зашто ти онда не треба?

**ЈАНИ:** Јер штима длаке, и срање је зато што их чупа из корена. Не вреди толико патити због једног каиша на ручном сату.

**МАРИКА:** Тачно. Иначе, баш је мали Пићукин стан.

**ДЕТЕ:** Али је ипак у Пешти.

**ЈАНИ:** Човек би полудео кад би моро да се пресели у такав.

**МАРИКА:** Како ли издржава Пићука?

**ЈАНИ:** Можда и не издржава, можда је већ полудео. Пићука се још давно залудео тим станом.

**МАРИКА:** Зашто то кажеш?

**ЈАНИ:** Жена није са њим, отишла је од куће, видиш да је отишла.

**МАРИКА:** Зато што јој је болесна мајка.

**ЈАНИ:** Баш је болесна кад треба да путују на село и кад ми долазимо.

**МАРИКА:** Па, болесна је кад је болесна. Не може да бира кад ће јој бити боље.

**ЈАНИ:** Нешто код њих није у реду. Жена више не може да издржи да буде са Пићуком, чак и дете води са собом. А он је и Пићукин син. И тако Пићука остаје тамо сам. Сам слуша шта прича комшијин радио.

**МАРИКА:** Зашто комшијин кад хоће да ћути?

**ЈАНИ:** Јер се чује преко зида. Такав ти је армирани бетон, ђаволски је јак, али преноси звук.

**МАРИКА:** Добро је да само звук.

**ЈАНИ:** Зашто је то добро?

**МАРИКА:** Па, било би горе кад би преносио и струју. То је опасно по живот.

**ЈАНИ:** Стварно би било срање да се наслониш на кухињски зид и да те удари струја. Зид твог рођеног стана.

**МАРИКА** (*Смеје се.*): Замисли једно такво насеље.

**ЈАНИ:** Да, сваки стан крцат изгорелим људима. Станарска пекара. (*Смеје се.*)

**ДЕТЕ:** Ти станови су стварно као некакве фуруне. Кô рерна у смедеревцу. (*Смеје се.*)

**МАРИКА:** Шта се смејеш?

**ДЕТЕ:** Замислио сам чика Пићуку како се шћућурио у шпорету, а на дупету му се диме гаће.

**МАРИКА:** Не би требало да причаш тако о чика Пићуки.

**ЈАНИ:** Ал' ипак он има кров над главом.

**МАРИКА:** И то не један.

**ЈАНИ:** Како то мислиш?

**МАРИКА:** Зависи на ком спрату живиш.

**ЈАНИ:** Тачно. Чудно је кад помислиш да ти неко живи изнад главе, да изнад тебе има још један, и још један, и још један човек.

**ДЕТЕ:** Или испод тебе.

**ЈАНИ:** Да, ако живиш горе, онда ти живиш над главом неког другог човека.

**ДЕТЕ:** Код нас кући само мишеви трчкарају по тавану.

**МАРИКА:** Пићука сигурно пије.

**ЈАНИ:** Како то мислиш, пије?

**МАРИКА:** Жена није са њим зато што стално пије, и зато мора да оде, а могуће је да је Пићука и агресиван кад попије...

**ЈАНИ:** Не могу да поверујем да Пићука може да буде агресиван. Пићука ни у детињству није био агресиван.

**МАРИКА:** Не можемо ми знати какав је кад нисмо тамо, само његова жена зна шта Пићука ради.

**ЈАНИ:** Али уопште се не види на њему. Чак се ни по задаху не може осетити.

**МАРИКА:** На Пештанцима се то не види, јер се сваког дана бријају. Не показују ти они да пију. Али, жена може да зна, цаба се брије кад увече Пићука седне у ону кухињицу од два квадрата, отвори неко јефтино вино или тако нешто и пије све док му не зафали још једна флаша. Каже њему жена да легне, али Пићука не иде све док има у флаши, дотле Пићука седи тако.

**ЈАНИ:** Не може другачије да поднесе ту величину.

**МАРИКА:** Какву величину?

**ЈАНИ:** Тако је мали, толико је мали да само када пије може да заборави да му је кухињски зид на педаљ од носа.

**МАРИКА:** Тачно тако, ако помери главу лупиће у тапете.

**ЈАНИ:** А и она огромна бука... Може да заспи само ако пије, само тако може.

**МАРИКА:** Таква је бука, нарочито се чује кад човек легне да спава, а сигурно га нервира то што никад не може да престане.

**ЈАНИ:** А његова жена то не зна, јер она је Пештанка, таквој се не рачуна то што је мали и гласан, јер она може да живи на таквом месту.

**МАРИКА:** Али како може на таквом месту, како је то могуће?

**ЈАНИ:** Зато што су је још њени родитељи, а њих су њихови родитељи навикли да треба живети на таквом месту. Њима је тако добро.

**МАРИКА:** Како лоше може да буде добро? Како је то некоме добро?

**ЈАНИ:** Човек се на све навикне, на све, чак и на најусраније ствари. Ако он не може, јер он још и зна колико је то све срање, онда његово дете, јер оно нема благе везе какво је срање место где живи.

**ДЕТЕ:** Али, ипак је у Пешти, све је тамо и сви су у Пешти...

**ЈАНИ:** Баш је то проблем што су сви тамо, а где нема човека, крцато је зградама и теретњацима да једва могу да стану. Сигурно су живци Пићуки зато попуцали, сигурно од тога, јер није издржао ту промену, јер то је јако велика промена да је до четрнаесте године код његових на селу, и сва та дивна тишина, а поврх свега и чика Пићука, Пићукин отац, био је тако миран човек, никада ништа није проговарао, код њих је само сат куцао, то је био једини звук, а онда одједном на сав тај мир – ова бука и саобраћај, а и то што му је стан толико мали да у њега тек да могу да стану обе руке човеку.

**МАРИКА:** Сигурно је лоше и Пићукиној жени. Како би она могла да разуме ову несрећу која је задесила Пићуку, када не схвата ни шта се догађа са Пићуком, јер се њој тако нешто као Пићуки никада не би догодило. Она само види да је Пићука један алкохоличар. Како то да се схвати?

**ЈАНИ:** Па воли га, тако.

**МАРИКА:** Могуће је да се не може толико волети.

**ЈАНИ:** Могуће је. Али, нема сврхе мање волети.

## 2. сцена

---

(Сушраган на улици.)

**ЛАЦИ:** Јесте ли били у Пешти?

**ДЕТЕ:** Јесмо.

**ЛАЦИ:** Код чика Пићукиних?

**ДЕТЕ:** И тамо, а и на другим местима.

**ЛАЦИ:** И, како је код чика Пићуке?

**ДЕТЕ:** Углавном је добро.

**ЛАЦИ:** Шта је добро?

**ДЕТЕ:** То што су у Пешти.

**ЛАЦИ:** То знам.

**ДЕТЕ:** Све је тамо. Трамвај и надвожњак, гомила неких аутобуса, а и метро.

**ЛАЦИ:** Метро је једна страваствар.

**ДЕТЕ:** Пази овако, покретне степенице иду надоле као неки трактор, из чисте снаге. Тек што си стао на њих, а већ те возе доле. У сусрет ти долазе разне фаце. Тамо можеш видети свакакве фигуре. Не само овакве као код нас на селу. Тамо ништа није упадљиво, јер је све већ унапред посебно.

**ЛАЦИ:** Шта је посебно?

**ДЕТЕ:** Њихова гардероба, коса, а и чика Пићука је рекао да можеш да видиш ТВ спикере, на пример.

**ЛАЦИ:** ТВ спикери да пролазе поред тебе?

**ДЕТЕ:** Није сигурно да више њих, али, рецимо, један ТВ спикер. Чика Пићука је рекао да је најизненађујуће то што изгледају као било ко други. Ништа посебно.

**ЛАЦИ:** Посебни су само зато што су ТВ спикери, кад то не бисмо знали, онда не би ни били упадљиви.

**ДЕТЕ:** Рекао је да су посебни зато што могу бити било ко.

**ЛАЦИ:** Ја сам некако увек мислио да некога људи препознају зато што је посебан, а није неко посебан

зато што га људи препознају. И кад га не би препознавали, онда је тикван попут било кога другог.

**ДЕТЕ:** Али ако било кога препознају, онда тај може бити посебан, па макар он био и неко са села, на пример.

**ЛАЦИ:** Не знам, али мислим да је срање кад знаш да се рачунаш само зато што те људи знају, у супротном си нико, једно обично говно. И да важиш само за неког ко има свој ТВ.

**ДЕТЕ:** И остали га знају.

**ЛАЦИ:** Откуд би га знали?

**ДЕТЕ:** Кажу му, ето одакле, кажу му да је тај човек са ТВ-а.

**ЛАЦИ:** Али онда то није препознавање, и даље је спикер нико, једно велико ништа, јер му не препознају лик.

**ДЕТЕ:** Можда се од тога што те препознају у теби створе неке посебне ствари.

**ЛАЦИ:** Не знам. Раније је то сигурно било другачије.

**ДЕТЕ:** Раније није било ТВ-а, а ни метроа.

**ЛАЦИ:** То је тачно. Не знам шта су, који ђаво, раније радили толики силни спикери.

**ДЕТЕ:** Раније нису живели.

**ЛАЦИ:** Али, шта су били њихови очеви?

**ДЕТЕ:** Њихови родитељи су били обични људи, зато су и они тако обични, а не посебни. Баш је то суштина ТВ-а, јер Моцарт није могао бити било ко, тај је дневно морао да свира по осам сати, а ни сликар није могао бити било ко, а ТВ спикер може свако да буде, то је суштина да свако може бити тако познат.

**ЛАЦИ:** А шта ако је неко познат, а ништа више не зна од других?

**ДЕТЕ:** Не знам. Сигурно му је довољно да је познат, не фали њему да зна да слика или да свира клавир.

**ЛАЦИ:** Наговорићу и ја мог оца да идемо да видимо.

**ДЕТЕ:** ТВ спикере?

**ЛАЦИ:** Ма какви, бре, метро! Не треба нам чика Пићука за то, може човек тек тако да оде тамо. Сам од себе.

**ДЕТЕ:** Али, није сигурно да ће твој отац наћи пут до тамо.

**ЛАЦИ:** Што не би нашао? Радио је он у фабрици у Дунакесину и свако вече је одлазио у град. У кафану у Новој Пешти.

**ДЕТЕ:** Кад је то било?

**ЛАЦИ:** Пре пет година отприлике.

**ДЕТЕ:** Знаш ли ти колико се све променило од тада? Твој отац ни улице не би препознао, јер све толико изградило, чак су и натписе променили. Оно што је некад била робна кућа, сад је нешто кроз друго, рецимо, банка или канцеларија, и изградили су гомилиу неких нових кућа, а да не причам о томе шта је све испод земље, тамо се све потпуно променило, прави казамати. Крцато је подземним пролазима. Човек сиђе и нема појма где треба да изађе.

**ЛАЦИ:** Како не зна?

**ДЕТЕ:** Зато што се тамо доле уопште не види шта је горе. Кд да си у неком потпуно другом свету. Подземни град.

**ЛАЦИ:** Али Пештанци знају.

**ДЕТЕ:** Пештанци све знају, али онај ко дође са села тумара по тим подземним пролазима, појма нема где треба да изађе. Знаш ли колико сам људи са села видео тамо кад смо били са чика Пићуком?

**ЛАЦИ:** Доле у подземном?

**ДЕТЕ:** Тамо, и не можеш ни да знаш од кад се они тамо тако врте, могуће је да данима не могу да пронађу излаз. Не усуђују се да питају, јер су Пештанци права ђубрад и исмевају их, разумеш ли, исмевају их зато што не знају. Само се церекају, шта су, који курац, и долазили тамо. Нека сад цркну ту у подземном кад се курче.

**ЛАЦИ:** Ма, нису ваљда такви.

**ДЕТЕ:** Нису? Е па такви су, разумеш, јер су им попуцали живци. По читав дан живе у својим становима од четрес' квадрата, као чика Пићука, и толико су близу главним путевима да осећају као да су им мозгови на аутобуској станици или у средњој траци на Кружном путу, а трамваји прелазе преко њихових тела. Сањају како трамваји прелазе преко њихових тела и цепкају им кости на комадиће.

**ЛАЦИ:** Зар чика Пићукини имају тако мали стан?

**ДЕТЕ:** Ја тако мали стан још нисам видео. Мада, тачно је да је јако модеран.

**ЛАЦИ:** Како модеран?

**ДЕТЕ:** Има енглески ВЦ, разумеш, у купатилу.

**ЛАЦИ:** Зар они кењају у купатилу?

**ДЕТЕ:** И купају се. Ту су још и машина за прање веша и лавабо. Ту перу и зубе.

**ЛАЦИ:** Мора да је ужасно прати зубе у смраду гована кад ти поред укуса пасте за зубе уђе и мирис говнета.

**ДЕТЕ:** На све се може навикнути. И чика Пићука се навикао, а његов син већ потпуно.

**ЛАЦИ:** Али сигурно је добро у Пешти, све је тамо, сви који су нешто. И важне ствари су тамо, само не би требало живети у толикој буци.

**ДЕТЕ:** Иначе, имају и тапете у стану.

**ЛАЦИ:** Тапете? Шта је то, шта су то тапете?

**ДЕТЕ:** Зидови нису окречени, него су обложени тим нечим што личи на папир.

**ЛАЦИ:** Као да су упаковани?

**ДЕТЕ:** Дабоме, али неким лепшим папиром за паковање, онаквим кд на филму. Украшеним.

**ЛАЦИ:** Украшеним?

**ДЕТЕ:** Да.

**ЛАЦИ:** Ако су украшеним, онда мора да је добро.

### 3. сцена

---

(У кухињи.)

**МАРИКА:** Доћи ће чика Пићукин син.

**ДЕТЕ:** Овде, код нас?

**МАРИКА:** Код његове баке, код чика Пићукине мајке, код тетка Ружице.

**ЈАНИ:** Како то да га је жена пустила, шта се десило?

**МАРИКА:** Не знам, али жена неће доћи, само Пићука и дете.

**ЈАНИ:** Је л' се жена одселила од Пићуке? Можда је Пићуку оставила жена?

**МАРИКА:** Шта причаш, бре, то су глупости! Жени је мајка сада у болници и жена је сада са њом, кад је већ отпуштају треба да пази на њу, да јој даје да једе, да јој мења пелене и тако то.

**ЈАНИ:** Тој жени је мајка стално болесна.

**МАРИКА:** Па таква је, болешљиве је природе, има оних који су болешљиви.

**ЈАНИ:** Сигурно је намерно болесна.

**МАРИКА:** Како може намерно да буде болесна?

**ЈАНИ:** Да нервира Пићуку, зато да би га нервирала.

**МАРИКА:** Не може неко намерно да буде болестан.

**ЈАНИ:** Како не може? Има људи који само замисле и истог часа добију рак и чир на желуцу.

**МАРИКА:** Како то може да се замисли?

**ЈАНИ:** Чуо сам да један део болести човек сам себи прави из чисте жеље.

**МАРИКА:** Ма не, бре, него зато што се не баве собом, и што доживотно лочу ракију, и пуше две пакле "Дрине" без филтера.

**ЈАНИ:** Било је и таквих, умисле и разболе се. Неко одлучи да ће бити болестан и онда и добије баш то на шта је помислио. Могуће је да је и Пићукина ташта таква. Само да би нервирала Пићуку, а могуће је

да је Пићука већ полудео у оном малом стану, тамо иза оног јефтиног вина, и да му живци висе на кухињском пулту, ето толико је одлепио. А његовој жени ни то није довољно и матора курва хоће да зада још један ударац Пићуки.

**МАРИКА:** Како можеш рећи тако нешто кад их и не познајеш? Не знаш ни шта је са њима, колико је тешко организовати и да посете старицу, и да дете буде добро, и да Пићука може да оде у "Ганц". Ти стварно не знаш шта је заправо са њима.

**ЈАНИ:** Могу да замислим.

**МАРИКА:** А зашто баш нешто лоше?

**ЈАНИ:** Па, некако, то се лакше може. Стварно не знам зашто човек може пре да замисли нешто лоше, него нешто добро, зашто је то тако?

**МАРИКА:** То је због тебе. Има нешто у теби што призива зло. То не узрокују они, не та несрећна жена што болује од рака.

**ЈАНИ:** Зар су ствари овакве или онакве јер их ми такви-ма видимо, исто као што матора умишља да је болесна тако и ја умишљам да је она болесна?

**МАРИКА:** Од рака.

**ЈАНИ:** Од рака?

**МАРИКА:** Рака дојке.

**ЈАНИ:** Онда је није лечио Пићукин комшија.

**МАРИКА:** А ко је Пићукин комшија?

**ЈАНИ:** Доктор примаријус на рендгену.

**МАРИКА:** Зашто?

**ЈАНИ:** Зато што он зна колико минута може да траје рентген плућа, не пушта зрак директно на човека.

**МАРИКА:** А овде пуштају, је л' то хоћеш да кажеш?

**ЈАНИ:** Од тога се добија рак дојке.

**МАРИКА:** Од зрачења?

**ЈАНИ:** Од тога.

**МАРИКА:** Ја сам мислила од нечег другог.

**ЈАНИ:** Од чега?

**МАРИКА:** Од неког случајног ударца.

**ЈАНИ:** Како?

**МАРИКА:** На пример, тетка Мари Сабо се ударила у мотику.

**ЈАНИ:** Како је могла да се удари?

**МАРИКА:** У дршку мотике.

**ЈАНИ:** Ударила је дојку у дршку мотике? Како? Је л' пала на њу или шта, побогу?

**МАРИКА:** Када се нагињала.

**ЈАНИ:** И шта би?

**МАРИКА:** Од тога је добила рак дојке, од дршке мотике.

**ЈАНИ:** Па, сигурно може и од тога, нарочито на селу, али у Пешти може само од зрачења, јер тамо нема дршки од мотика.

**МАРИКА:** То је тачно да нема.

**ДЕТЕ:** И је л' треба да се играм са њим?

**ЈАНИ:** С ким?

**ДЕТЕ:** С чика Пићукиним сином.

**МАРИКА:** Па, наравно, можеш и Лација да позовеш.

**ДЕТЕ:** Тако је већ боље.

**МАРИКА:** Шта?

**ДЕТЕ:** Да могу и са Лацијем.

---

#### 4. сцена

---

*(Испред куће.)*

**ПИЋУ:** Здраво, Марика.

**МАРИКА:** Здраво.

**ЈАНИ:** Здраво, Пићу.

**ПИЋУ:** Довео сам дете.

**ЈАНИ:** Добро је да јеси. Нека и оно научи шта је патка, а шта гуска.

**МАРИКА:** Наравно, а не из књига.

**ЈАНИ:** Како то да га је мајка пустила? Зар се више не плаши?

**ПИЋУ:** Џаба се она плаши кад мора да иде у болницу, сутра отпуштају матору, а онда ће због маторе цео дан да јој буде заузет, неће имати времена за дете. Ја радим, јер имамо још мало кредита за онај стан, па то морам да отплатим, па чак и викендом мора да се ради.

**ЈАНИ:** Узео си кредит? Зар још дугујеш?

**ПИЋУ:** Јер то ја отплаћујем, а не матора. Наравно, она каже да је то од њеног новца, али није било од њеног, него од оног што сам ја сакупио, разумеш ме, мој Јаника, зна ваљда човек шта је његов новац, а шта је новац неког другог. Не бих могао од другог ништа да примим, ја не, то је сигурно, и још и дете треба издржавати, а и матору. Ни породица није бесплатна.

**МАРИКА:** Сигурно је да је најскупља, а и цена јој стално скаче.

**ЈАНИ:** Чија цена?

**МАРИКА:** Породице.

**ПИЋУ:** Жена је сад стално са њом.

**ЈАНИ:** Са ким?

**ПИЋУ:** Стално је са матором, кô да са њом живи, таква је, а ја не знам шта ће бити са тим кредитом и са дететом, и шта где треба разврстати.

**ЈАНИ:** И докле ће то тако бити, мој Пићука?

**ПИЋУ:** Не знам, а не знам ни шта је сада, на крају крајева, дуго је већ овако или је ово сада нешто другачије. Сутра ће већ бити другачије.

**МАРИКА:** Није ни теби лако, богме није.

**ПИЋУ:** Ти ме разумеш, Марика, зато што си ти једна нормална жена, Јани је јако добро изабрао кад је тебе...

**ЈАНИ:** Таква је Марика, и добро је што је таква.

**ПИЋУ:** Кад би бар умрла она матора курва, кад би њена мајка курва одапела, онда би и код нас све било

у реду. Јер због ње, због те покваренуше је све ово, она жену потпирује против мене, она каже да сам ја један алкохоличар, јер све испијем, зато што све попијем, толико сам напет да сам већ прави алкохоличар. Треба ми да мало олабавим, разумете ли, када човек не зна од чега ће одједном да плати и дететов дневни боравак, и струју и кредит. Пијем, бре, најгоре вино да ме не кошта много, али ја другачије не могу. Тако сам сâм у целој овој причи, нико не каже “ово си, Пићука, добро урадио”, то нико не каже, него само “да ли су плаћени рачуни, да ли су плаћени?” Толико је тамо јебених људи, а ја сам тако сам, развљачим дан, ни дете ми се више не обраћа, јер су и њему рекли да се увече препијем и да ми се не обраћа јер ћу га пребити. А нисам га ни пипнуо, никад нисам ни кренуо ка њему да га ударим, сва ова цирка је због напетости, а дете много волим, стварно много. Али њему говоре да ћути. Стоји тако у кухињи и ћути, ни жена ми се не обраћа, а ни ја ништа не говорим, само из комшилука чујем комшијин глас, код нас он прича, а ми ћутимо. Слушамо како се распада брак доктора примаријуса и како се дере на своју жену. Затим дете излази, а и жена са њим оданде. Ја онда у једну свеску записујем кол’ко сам платио и кол’ко још треба да платим.

**МАРИКА:** Тешко је то, мој Пићука, страшно је тешко.

**ПИЋУ:** Јесте. Живот је јебено тежак. Ко је пре десет година и могао да помисли да ће за десет година живот бити овако јебено тежак. Шта да мислим какав ће тек бити за још десет, колико ли ће тек онда бити тежак?

**ЈАНИ:** Не можемо сада да знамо шта ће бити за десет година. Биће онда када буде.

**МАРИКА:** Свашта је могуће, тако да нико не зна шта ће стварно бити.

**ЈАНИ:** А може да буде и оно што нама чак и не пада на памет, цаба разумишљамо о томе, могуће је да оно

што нам падне на памет да управо тако неће бити. Јер, коме би на памет пало да ће постојати метро? Никоме. Кома је пало на памет да ће се ходати по Месецу? Никома. Али су ипак отишли тамо.

**ПИЋУ:** Ја једино не знам је ли сваком овако тешко или је само мени овал’ко тешко због оне маторе курве.

**МАРИКА:** Свима је тешко, мој Пићука, свима је јако тешко.

**ПИЋУ:** Кô у неком јебеном великом цаку, човек се само скљока у њему, товљено свињче. Иначе, је л’ има још оне добре кобасице?

**ЈАНИ:** Са белим луком?

**ПИЋУ:** Баш те. Пробао их је и доктор примаријус и рекао да таквих нема свуда, и стварно, и ја сам рекао да их сигурно нема свуда, јер онда не би биле тако добре кад би их свуда било.

**МАРИКА:** После таквих госпон доктор може само прсте да полиже. Такве му чак ни болесници не доносе.

**ПИЋУ:** И полизао је, ал’ би сигурно полизô још једаред.

**ЈАНИ:** Понеси још, мој Пићука. Нек’ ти бар оне буду добре. Јер не бој се, оне су увек овакве, увек су добре.

**МАРИКА:** То се бар зна.

---

## 5. сцена

---

*(Двоје у кухињи.)*

**ЈАНИ:** Баш се лепо слаже Пићука са тим доктором примаријусом, је л’ да?

**МАРИКА:** Па, комшије су.

**ЈАНИ:** Па да, али носити му кобисице, то је већ ствар поверења.

**МАРИКА:** И ми имамо обичај да их носимо на пробу кад кољемо.

**ЈАНИ:** Али, Пићука није клао.



**МАРИКА:** Пићука их је добио од нас, па зато.

**ЈАНИ:** Мени је то чудно. Шта тражи Пићука код једног главног доктора? То није свакодневна ствар као, рецимо, механичар.

**МАРИКА:** Није механичар, али је можда некакав једноставан човек који и са Пићуком може да разговара.

**ЈАНИ:** А зашто није он лечио матору, зашто није?

**МАРИКА:** Откуд ти знаш да је није он лечио?

**ЈАНИ:** Јер је Пићука рекао да доктор примаријус одлично зна колико времена може да се буде унутра у кабинџ на рентгену плућа. Онда матора сигурно нема рак дојке, онда сигурно нема.

**МАРИКА:** А шта ако ју је ипак он лечио, шта онда?

**ЈАНИ:** Мислим да није могуће да се Пићука договорио са главним доктором да му носи кобасице и друге ствари. Како уопште и може да се помисли да међу њима постоји некаква нагодба...

**МАРИКА:** У чему би они то могли да се нагоде?

**ЈАНИ:** Да Пићукина ташта иде код доктора примаријуса на преглед. Пићука је рекао својој жени да каже ташти да иде код доктора примаријуса, јер им је он комшија, а и бесплатно је, плус је још и добар, Пићукин комшија је најбољи у Пешти, јер у Пешти и нема никог другог ко је доктор примаријус на рентгену.

**МАРИКА:** Могуће је да је отишла код њега, јер зашто би и отишла код неког другог. Нарочито ако је бесплатан, а још им је и познатик.

**ЈАНИ:** Па то је то, то ти ја и причам.

**МАРИКА:** Али о чему је онда реч, не разумем.

**ЈАНИ:** Само повежи оно што је Пићука рекао доктору. Но, шта му је рекo?

**МАРИКА:** Шта је могао да му каже; да му је то ташта и да је прегледа.

**ЈАНИ:** То је рекао, сигурно је рекао да му је то ташта. Могуће је да је само то и било довољно, јер су њих двојица раније причали о томе, раније кад му је однео кобасице.

**МАРИКА:** О чему?

**ЈАНИ:** Да доктор примаријус пусти зрак на матору курву, да је доктор примаријус притисне зраком како би се Пићука ослободио маторе курве. А Пићука му односи кобасице. То је био бизнис, на пример, кобасице. И сланина, и домаћа туршија. Пићука чак није ни јео оне кобасице.

**МАРИКА:** Значи, због наших кобасица је стара добила рак?

**ЈАНИ:** У преносном значењу, да.

**МАРИКА:** Како то мислиш у преносном?

**ЈАНИ:** Рак ти је једна преносна ствар.

**МАРИКА:** Ма, ја не верујем да би Пићука био такав, да би Пићука био убица.

**ЈАНИ:** Можда и не би, него је само искрсло да би тако нешто могло да се уради ако матора не добије рак сама од себе.

**МАРИКА:** Онда је добро ако га добије сама од себе. Тако бар Пићука не би постао убица.

**ЈАНИ:** Дабоме, то би већ било велико срање за Пићуку кад би још и убица постао.

---

## 6. сцена

---

*(Двориште, сџиже чика Пићукин син.)*

**ЛАЦИ:** Ко је овај мали?

**ДЕТЕ:** Чика Пићукин син.

**ЛАЦИ:** Па он има фармерице.

**ДЕТЕ:** Мајка му је купила.

**ЛАЦИ:** То ти је скупа ствар.

**ДЕТЕ:** Месечна плата.

**ЛАЦИ:** Је л' му богата мајка?

**ДЕТЕ:** Не знам. Ако их није она купила, онда је могуће да је мајка његове мајке.

**ЛАЦИ:** Или су дрпили лову од чика Пићуке.

**ДЕТЕ:** Зашто, зар у Пешти дрпају?

**ЛАЦИ:** Да. Тамо ти живе жене које дрпају. Оне чак броје да ли си донео кући тачно онолико пара кол'ко пише на папиру, а онда ипак утаје цену једне флаше вина.

**ДЕТЕ:** Код нас то не би могло.

**ЛАЦИ:** Али тамо је тако, разумеш, а онда то потроше на маст.

**ДЕТЕ:** Какву маст?

**ЛАЦИ:** Ону којом се мажу да не остаре. Причô ми је чика Лајош Сабо да, када је ишао да упозна вереницу свог сина у Пешту, није могао да одлучи ко је вереница, а ко мајка, толико су биле исте. На жени се није видело да има четрес' седам.

**ДЕТЕ:** Још нисам видео чика Пићуову жену, никад још није била тамо, а ни овамо не долази.

**ЛАЦИ:** Могуће је да она и не иде код маторе.

**ДЕТЕ:** Па код кога онда?

**ЛАЦИ:** У Пешти је све могуће. Нема тамо оног "ово је сад мој муж и готово". Тамо се не заустављају на томе.

**ДЕТЕ:** Чика Пићуки је сигурно срање, није ни чудо што су му живци попуцали.

**ЛАЦИ:** Мом оцу би и фармерице биле довољно, полудео би само од њих, и од цене фармерица. Кад би сазнао да ће мајка да ми купи, онда би отац убацио мајку у сецкалицу и тол'ко би је исецкао да би од ње постало млеко за стоку.

**ДЕТЕ:** Како, бре, млеко?

**ЛАЦИ:** У преносном значењу, да је краве поједу, и тако. Али моја мајка се не би ни усудила да проба тако нешто са фармерицама, максимум са ластекс панталонама.

**ДЕТЕ:** И ја ћу их купити.

**ЛАЦИ:** Шта?

**ДЕТЕ:** Фармерице.

**ЛАЦИ:** Стварно? Када?

**ДЕТЕ:** Кад се упишем у школу у Пешти.

**ЛАЦИ:** То ће бити баш добро.

**ДЕТЕ:** Ако их купим?

**ЛАЦИ:** Добра је ствар бити у Пешти. Нарочито у фармерицама, то је најбоље.

**ДЕТЕ:** Мада, не може то свако да издржи. На пример, по очевом мишљењу, ни чика Пићука не може да се навикне, а могуће је да ће се чак вратити на село.

**ЛАЦИ:** Ма, то мора да је срање.

**ДЕТЕ:** Шта?

**ЛАЦИ:** Да касније схвати да треба да се врати, да није било добро што је отишао тамо и да је лоше оно у шта је био сигуран да ће бити добро. Суочити се да је баш то било штета.

**ДЕТЕ:** Али то се догодило чика Пићуки, са мношвом неће бити тако.

**ЛАЦИ:** Не, са тобом неће. У најмању руку је немогуће да и са тобом буде баш исто што и са чика Пићуком.

**СИН ЧИКА ПИЋУА:** Здравом свима.

**ДЕТЕ:** Здравом, јеси ли ти чика Пићукин син?

**СИН ЧИКА ПИЋУА:** Па да, ко бих други био. Знали сте да долазим, зар не?

**ДЕТЕ:** Наравно да смо знали, јер нам је рекао твој отац да ћеш увек долазити овамо.

**СИН ЧИКА ПИЋУА:** Баба ми је рекла да ћете ме чекати у дворишту, јер су се тако договорили са вама.

**ЛАЦИ:** Добре су ти те панталоне.

**СИН ЧИКА ПИЋУА:** Мама ми је купила. У Пешти их сви носе.

**ЛАЦИ:** Фармерице, сви?

**СИН ЧИКА ПИЋУА:** Углавном. Немају их само она баш блесава деца.

**ДЕТЕ:** А шта она носе?

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Синтетичке панталоне или тренерке. *(На једном дејетишу су њаншалоне, а на другом тренерка.)*

**ДЕТЕ:** Срање је њима у Пешти. Они их немају, а сви остали имају.

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Кад би овде живели, разуме се да би добро изгледали.

**ЛАЦИ:** Али, не живе овде, зар не?

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Баш је лоше овде живети, је л' да? Овде човек нема шта да ради.

**ДЕТЕ:** Како нема?

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Па, не иде на летовање.

**ЛАЦИ:** Зашто, је л' ти идеш?

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Ја сам и сада на летовању.

**ДЕТЕ:** Где?

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Овде.

**ЛАЦИ:** Онда и ми летујемо.

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Како то мислиш и ви?

**ЛАЦИ:** Па и ми летујемо, ако ти летујеш, онда и ми летујемо.

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Али онај ко је на летовању, није тамо преко целе године, капирате, само је две недеље тамо, тако да ви овде не можете бити на летовању.

**ЛАЦИ:** Мали, ми целе године летујемо, разумеш, целе године, и зими летујемо, разумеш, када пада снег. Ово ти је такво место. Овде се људи рађају као летоваоци.

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Али онај ко летује, тај ради шта год хоће, капирате?

**ДЕТЕ:** Па и ми радимо шта хоћемо, баш то и радимо.

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Шта сад хоћете да радите, на пример?

**ДЕТЕ:** Сада хоћемо овде да седимо, је л' тако, Лаци?

**ЛАЦИ:** Тако је, хоћемо баш овде да седимо.

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Али то није нешто што је забрањено. Радиш оно што желиш само онда ако радиш и оно што је забрањено.

**ДЕТЕ:** Овде нема тако нечег.

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Нема?

**ДЕТЕ:** Нема.

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Штета.

**ЛАЦИ:** Није штета. Штета би било кад би постојало тако нешто, али овде нема тога, јер овде је све дозвољено.

**СИН ЧИКА ПИЂУА** *(Сега и он, ћуше.):* 'Ајде да се попнемо на ону камару сена! Тамо, на врх камаре, то би било баш супер, зар не?

**ДЕТЕ:** Не би.

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Зашто не би, зар је боље да седимо овде? Већ ми је дупе утрнуло од ове усране даске.

**ДЕТЕ:** Тамо не смемо да идемо.

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Зашто не смемо?

**ДЕТЕ:** Мој деда нам не да.

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Онда ипак човек не може да ради оно што хоће, ви не можете.

**ЛАЦИ:** Али само због његовог деде, јер се не би обрадовао кад бисмо растурили сено.

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Ко јебе маторог, скупиће га он већ, бар се неће досађивати, имаће мало додатне шљаке за увече.

**ДЕТЕ:** Како не разумеш да нећу то да радим.

**СИН ЧИКА ПИЂУА:** Значи, из овога се види да ви не летујете, него сте једноставно овде, а ја сам тај који летује. Ако хоћу, попећу се на камару, разумете, ако хоћу онда ћу се попети на врх. Јер мени је то дозвољено, зато што ја овде летујем. И онај ко летује, тај ради оно што хоће.

**ДЕТЕ:** Боље се не пентрај, јер ће деда мени да кења да смо ми растурили камару. Јер се теби неће обратити, мрзи када неко носи фармерице, таквима се он не би обраћао, тако да не би ни теби.

**СИН ЧИКА ПИЋУА:** Ја ћу да се попнем, ја радим оно што ја хоћу, нема код мене тога да ће ми деда кењати, јер ја и немам деду, теби ће да кења, а мени је свеједно, јер ти ниси слободан, ти можеш да радиш само оно што ти дозволе, јер ти не летујеш као ја. Ти си увек овде, у томе је разлика, а не у фармерицама.

**ЛАЦИ:** Види, направитићеш срање мом ортаку, капираш, јер ће он цабе да прича свом деди да то није он урадио.

**СИН ЧИКА ПИЋУА:** Јебе ми се, није мој проблем шта ће његов деда да уради, мени је то дозвољено, јер да мени није дозвољено, онда би мени кењао, ако би било, али јесте.

**ДЕТЕ:** Не пењи се! Скроз ћеш је растурити!

**СИН ЧИКА ПИЋУА:** Дођите и ви, 'ајде, дођите и ви!

**ЛАЦИ:** Нећемо.

*(Појне се.)*

**СИН ЧИКА ПИЋУА:** Јеботе, како сте мали одавде, оволицни сте! *(Показује руком.)* Зато и нисте смели да се попнете, зато што сте толицни, одавде се лепо види колицини сте. Како одскаче, кô на француском лежају, за овако нешто у луна парку мора да се плати. Који луксуз! Кô скакачи у циркусу.

**ЛАЦИ:** Какав сељак.

**ДЕТЕ:** Е, баш то.

**СИН ЧИКА ПИЋУА** *(Скачући.)*: 'Ајдете више! Ако се попнете, онда и ви летујете, ако се попнете, је л' капирасте, онда и ви исто летујете, ако дођете за мном, онда и ви радите оно што хоћете, ионако ће ти деда кењати, чак и ако се не попнеш, капираш, и онда ће ти кењати, зашто се онда не попнете?

**ДЕТЕ:** То није дозвољено.

**СИН ЧИКА ПИЋУА:** Кажем вам да онда не летујете.

**ЛАЦИ:** Какав глупи курајбер.

**ДЕТЕ:** Зашто је баш чика Пићуово дете овакво?

**ЛАЦИ:** Сигурно због мајке.

**ДЕТЕ:** Могуће.

**ЛАЦИ:** Иначе, зашто твој деда скупља сено тако што га навлачи одоздо?

**ДЕТЕ:** Не знам, тако ваљда треба, увек тако ради. Одозго и не може.

**ЛАЦИ:** Па да, одозго не може. Страва изгледа. Камара изгледа кô нека блесава капа, разумеш, кô качкет.

**ДЕТЕ:** Стварно, на то нисам ни помислио. Надстрешница.

**ЛАЦИ:** Како може тако одозго да стоји у ваздуху?

**ДЕТЕ:** Не знам. Држи је ваљда врх, тако је сложено да се пласт сена одржи, разумеш.

**ЛАЦИ:** Ал' цео доњи део не би могао да се извуче.

**ДЕТЕ:** Зашто сад говориш такве глупости, зар стоји у ваздуху?

**ЛАЦИ:** Нож.

**ДЕТЕ:** Шта нож?

**ЛАЦИ:** Ништа, тако се каже да је нож у ваздуху.

**ДЕТЕ:** Да, то је друго ако је само изрека, јер би у противном и нож пао, а добро је ако се не забоду човеку у ногу.

**ЛАЦИ:** Чика Ђурици Папу, месару, испао је нож кад се једном ушљемао. Онај страва нож за клање којим можеш да се избодеш, е тај. И одсекô му је стопало.

**ДЕТЕ:** Како му је баш тако испао? Могао је и другачије да му испадне.

**ЛАЦИ:** Али није. Баш је тако пао. У Вацу су му га пришили.

**СИН ЧИКА ПИЋУА:** Је л' долазите? 'Ајде, пењите се, ово је скакалица, разумете, као скакалица.

**ДЕТЕ:** Одмах ће стићи.

**ЛАЦИ:** Где?

**ДЕТЕ:** Тамо где нема доњег дела.

**ЛАЦИ:** Је л' се одронило?

**ДЕТЕ:** Не знам.

**СИН ЧИКА ПИЋУА:** Овде најбоље одскаче.

**ЛАЦИ:** Добро је што нема ничег испод.

**ДЕТЕ:** Није се одронило?

**ЛАЦИ:** Кењаће ти деда ако се растури.

**ДЕТЕ:** Рекô сам му, ал' јебе се њему, видиш да га заболе.

**ЛАЦИ:** Сад, сад, не, сад ће се оклизнути, опааа. Коначно је пао, блесави клинац.

**ДЕТЕ:** Јесте, попео се сељак и растурио дедино сено. У пичку материну!

**ЛАЦИ:** Шта је било, мали, шта је... 'ајде, измигољи се већ једном!

**ДЕТЕ:** 'Ајде, излази, бре, шта се зајебаваш у том сену!

**ЛАЦИ:** Јеботе, ал' је тих нешто, шта му је, који курац, је л' су му пукле фармерице, од чега ли се усрао.

**ДЕТЕ:** Види, Лаци, шта је оно црвено, јеботе, шта, бре, оно цури тамо?

**ЛАЦИ:** Црвено је, од чега крвари мали, да му није сено пробушило тинтару или шта који мој?

**ДЕТЕ:** Јебем ти живот, трчи по лекара, виле, јеботе; пао је на виле.

**ЛАЦИ:** Шта су јебене виле тражиле тамо, шта су тражиле?

**ДЕТЕ:** Ма, за скупљање сена, 'ајде иди већ једном...

**ЛАЦИ:** Идем, идем... Само не разумем шта ће виле тамо.

**ДЕТЕ:** Због дединог сена.

## 7. сцена

(Кухиња.)

**МАРИКА:** Шта се догодило?

**ЈАНИ:** Није га болело, само је умро.

**МАРИКА:** Умирање никога не боли, боли само док не дође до тога.

**ЈАНИ:** Био је то само трен. Још је био жив, а онда одмах потом више није. Улетео му је у око десни крак виле.

**МАРИКА:** Је л' пробио?

**ЈАНИ:** Да није отишô даље, био би слеп на то око.

**МАРИКА:** Али, отишô је даље?

**ЈАНИ:** Јесте. Тако је пао да је баш на њу налетео. Да је само мало, да је само за длаку даље склизнуо, мали би се извукао.

**МАРИКА:** Ако се не дешава то, онда се сигурно нешто друго дешава. Онда је сада жив. Али, он није жив.

**ЈАНИ:** Лекар је жени рекао само да је умро и да није трајало дуго, када су отишли тамо већ ничег није било, осим мртвог детета.

**МАРИКА:** А жена?

**ЈАНИ:** Жена је јецала да је све то због Пићуке, тако је рекла, да је то Пићука учинио. Пићука је убио њено дете, јер га је довео овамо, да га није довео, дете би сада било живо. Не би се догодило да га нема, као сада.

**МАРИКА:** Да је он био разлог, Пићука?

**ЈАНИ:** Зато што је довео дете код тетке Ружице на летовање, зато.

**МАРИКА:** Али није могао да буде код куће, радио је, а и жена је у болници...

**ЈАНИ:** Није ни помислила на то да Пићука не би ни доводио дете овамо да она није морала да буде у болници, а и да матора нема рак, онда Пићу не би ни доводио дете овамо. Рекла је да ју је Пићука

оженио само због стана и да је стан на њено име, јер га је матора купила и преписала на њено име, а да Пићука тамо више неће моћи да долази. Истераће га из куће.

**МАРИКА:** А Пићука? Шта ће бити са Пићуком?

**ЈАНИ:** Пићука ће доћи кући.

**МАРИКА:** Кући? Оставиће тамо стан за који је толико радио, и целу Пешту, метро и “Ганц”?

**ЈАНИ:** Да, оставиће. И преселиће се овамо, код тетка Ружице.

**МАРИКА:** Када?

**ЈАНИ:** За пар дана.

**МАРИКА:** Можда ће Пићуки бити добро овде. Ионако није могао да се навикне тамо у Пешти.

**ЈАНИ:** Није волео тамо. Нарочито због буке. А и био му је мали.

**МАРИКА:** Али како су живели на лепом месту: Анђеоска земља, баш има лепо име.

**ЈАНИ:** Зашто је то тако да некоме умре дете?

**МАРИКА:** Не може се то знати. Казна.

**ЈАНИ:** Зашто мора дете да се казни тако? Кома је оно наудило?

**МАРИКА:** Није дете, него његови родитељи.

**ЈАНИ:** Ја не бих могао никог тако да казним.

**МАРИКА:** Ни ја.

**ЈАНИ:** А Бог је у целој овој причи. Какав је, бре, кад се меша у овакве ствари?

**МАРИКА:** Ко?

**ЈАНИ:** Бог.

**МАРИКА:** Не знам.

## 8. сцена

---

*(Дворишће.)*

**ЛАЦИ:** Баш се растурила камара. Је л’ ти рек’о нешто деда?

**ДЕТЕ:** Ништа, није смео ни да изађе.

**ЛАЦИ:** Ал’ он ту није могао ништа да уради.

**ДЕТЕ:** Нико ту није могао ништа да уради.

**ЛАЦИ:** Јеси знао да су тамо?

**ДЕТЕ:** Шта?

**ЛАЦИ:** Виле.

**ДЕТЕ:** Знао сам.

**ЛАЦИ:** Зашто му ниси рекао?

**ДЕТЕ:** Није ми пало на памет.

Пише > Милош Латиновић

Драматуршка белешка

## Смрт не боли

**М**ађарски драматичар Јанош Хај успешно се представио позоришној публици у Србији комадом *Мали Геза*, који је на сцену поставило Народно позориште Пирот (режија Стеван Бодрожа). Био је то може се рећи дирљив сустрет са људима на ивици егзистенције, али и на рубу моћи да било шта промене у својим монотоним животима. Њихове дневне активности и теме за разговор су истоветне. Њихов живот је мутна колотечина. Једино се издваја Мали Геза, аутистичан младић, који, одбачен и мучен од свих, ипак успева да укаже на све елементе друштва које неминовно разједа канцер распада. Овим драмским комадом Јанош Хај успео је да скрене пажњу на себе, али и да поново уведе мађарску драмску литературу у српска позоришта, како су то некада успешно чинили Ференц Молнар (*Дечаци Павлове улице*), Иштван Еркењи (*Тошкови*), Иштван Ерши, Петер Естерхази и други.

На том трагу је и ново дело Јаноша Хаја које, у преводу Иване Ристов са мађарског језика, објављујемо у новом броју *Сцене*. Реч је о комаду *Чика Пићукин син*, још једном одличном колоплету менталитета и различитих погледа на свет с трагичним крајем.

Јанош Хај очито је одличан познавалац друштва у којем живи и ствара, те јасно уочава разлике које другима нису тако видљиве, мада релације село–град, радници–сељаци и градски лумпенпролетаријат и нису толико демаркиране. Посебно јер је временски драму поставио у 1972. годину, која би се могла читати као она на пола пута од мађарске антисовјетске револуције до уласка у Европску унију. То је можда важно, могуће и није кључна теза, али свакако јесте интересантна/интригантна са становишта анализе мађарског друштва у том тренутку. За аутора је, међутим, важна и значајна вештина да на тој многострукој линији раздвајања гради драмску радњу. Мађарски драматичар одлично “води игру” и усмерава ток радње из вербално-комедиографског у фактички и значењски трагичан крај.

Прича комада *Чика Пићукин син* у смислу фавуле у суштини је једноставна, креће од уобичајене посете градског радника својим рођацима на селу. Они га, наравно, с обзиром да живи у граду – не знају како – доживљавају као драгог и значајног госта. Одговарају потом на његов позив да га посете у великом граду, где на видело излазе сасвим другачије статусне

Јанош Хај



и људске позиције овог човека. У другом делу комада трагичан наговештај – отуђеност, усамљеност, неприхваћеност – који се чита кроз константну пословну заузетост, неразјашњене односе са женом и дететом, бекство у алкохолизам, ескалира у трагедији његовог сина који, и поред непристајања мајке да га пусти на село, ипак долази и страда.

Јанош Хај ову туробну причу приповеда изванредним језиком. Његова реченица је кратка, језгровита, јасна, богата хумором. Она је тачан маркер слоја људи које осликава Хај. Њихов хумор је једноставан, понекад наивно груб, њихови закључци сурово логични, а амбивалентност према догађајима и помиреност са судбином апсолутни.

Карактеризација ликова комада *Чика Пићукин син* је, најједноставније речено, прецизна, а самим тим, верујем, потентна за инсценацију. Не само редитељску него и глумачку. Ликови Хајове сторије прилично су нијансирани, имају и вербалне амплитуде које глумцу омогућавају велике распоне сценског деловања.

Пред нама је, дакле, занимљиво и вредно драмско дело чије би упризорење свакако било значајан репертоарски искорак неког театра, мада у њему има одређених техничких условности које би могле/морале бити разрешене ефектним сценографским решењима или редитељском имагинацијом, што овом комаду даје још више потенцијала.





51. БИТЕФ

СУЕНА

Пише > Александар Милосављевић

## 51. Битеф

# Поглед са Олимпа

Овогодишње 51. издање Битефа генерално је задовољило очекивања гледалаца заснована на две основне претпоставке: стицање информација о светском позоришту, макар оне биле фрагментарне и најопштије, и логично очекивање да понуђене представе буду добре, а биле су.

Једна од врлина представе *Олимп: у славу кулџа тираџије* Јана Фабра јесте да подразумева релаксирану атмосферу у гледалишту, што критичару омогућава да се препусти разноврсним “дигресијама”, размишљањима, слободном лутању кроз властите асоцијације те отвара простор и за сложенију анализу. Понекад, притиснути кратким роковима, критичари конципирају текстове и праве белешке током представа, а то

се догађа и на онима које трају неупоредиво краће но што је случај са спектаклом који траје 24 сата. Речју, није неубичајено да критика, не само у глави аутора, настане и пре спуштања завесе. И док *Олимп* ту прилику штедро дарује критичару, са *Квизолом*, изведеном у прологу Фестивала, ствари су другачије.

Првог дана 51. Битефа одиграна је представа *Квизола* британског Форст ентертејмент театра из Шефилда. Њено оригинално трајање је 24 сата, но у Београду је изведена скраћена верзија од 6 сати. Разлози измештања *Квизоле* у фестивалски Пролог су вишеструки. На првом месту, представа је премијеру имала пре двадесет једне године, дакле она данас више није фестивалски изазов, а није ни део “новума” у светским театарским релацијама. С друге стране, за сваки фестивал, па и Битеф, две представе у трајању од по 24 сата превелик су изазов. Осим што би онемогућиле публику да нормално прати остале представе, озбиљно би угрозиле и комплетан програм фестивала. Треће, шефилдско позориште већ је походило Београд, истина не и Битеф,

па би његово појављивање у овогодишњој конкуренцији изгубило карактер ексклузивног догађаја.

Но, селектор Иван Меденица је с разлогом, у контексту свог концепта, позвао Британце јер су пре безмало четврт века антиципирани оно што је данас све мање необично – настанак “дуготрајућих представа”. А *Квизола* то јесте – у обе своје верзије, двадесетчетворочасовној и шесточасовној, као и по дужини сценског века. Она је сада приказана и као омаж редитељу Тиму Ечелсу, али и као потврда снажног аргумента у прилог тези селектора да у нашем времену позориште постаје не само провокативно но и субверзивно увек када се анализом овог света бави дугим сценским форматима.

Уосталом, већ је у најави 51. Битефа и дуготрајућих представа било наговештено да је у савременом театру тешко говорити о “новим позоришним тенденцијама”, а управо је тако деценијама гласио стандардни наднаслов Фестивала. Прошле године је Меденица, подвлачећи демаркациону линију између дотадашње фестивалске концепције и оне коју промовише својим селекторством, као “прелазно” решење понудио појам “новума” у савременом театру, најавивши одустајање Битефа од традиционалног слогана који је, како селектор с правом констатује, припадао “модернистичком” периоду у повести Фестивала. Овде више није реч о алибију заснованом на истини да довољно дуго живимо у временима када се у театру не дешавају нове тенденције, него новум чине еkleктицистички спојеви различитих елемената, форми, поетика, театарских пракси и традиција. Отуда је Меденица лане инстирао на томе да Битеф региструје тадашње стање ствари у светском театру, покаже шта све данас јесте позориште управо у светлу овако дефинисаног “новума”.

У контексту овако схваћеног концепта ваља разумети и појављивање *Олимпија* и *Квизоле* на Битефу. Ни једна од ових представа у себи не садржи нове позоришне тенденције, али управо дужином трајања, другачијим третманом *шеатрској времена* и, нарочито, односом који се успоставља између представе и гледа-

лаца, а у контексту маратонског трајања позоришног уметничког чина, и *Олимпија* и *Квизола* – не једино својим сценским формама, међусобно толико различитим – на изненађујући начин и у оба случаја провокативно и узбудљиво стварају атмосферу субверзивности.

\* \* \*

Већ је и једна од уводних сцена *Олимпија* провокативна. На позорници је наг мушкарац, а сноп рефлектора осветљава његов пенис. Мушкарац стоји непомичан, све док не постигне – ерекцију. А и како би другачије могла започети прича о настанку света? У њу нас уводи Дионис да би свету даровао ирационалност и – театар, настао из ритуала у којем се кроз вазда махнити покрет постепено развија сатирска игра и трагедија. Трагедија, међутим, код Фабра не подразумева исто што и код старих Грка. Фаброво слављење трагедије заправо је посвета театру, позоришној игри, узбуђењу, страху, стрепњи, радости и маштовитости на основу којих позориште постоји кроз све ове векове, али и чиме зрачи увек придобијајући нову публику.

Управо ће Дионисова уводна нумера поставити оквир за наредна збивања у овом сценском мозаику, призоре који се нижу један за другим, међусобно преплићу, каткад прожимају. Аутор понекад прави дигресије, фокусира се на извесне детаље, разрађује их, неким легендама даје већи простор, кроз друге тек прохуји, да би им се доцније вратио. Фрагменти појединих митова презентовани су кроз оперске арије, другима су посвећени дуги монолози или драмски дијалози, док су трећи изведени у форми диско-плеса. Има и оних који делују попут слетских вежби, неке сцене су одличне и позоришно ефектне, друге мање спектакуларне, а има и оних које веома дуго трају; неке су решене стриповски или у маниру цртаног филма, а има их и које по интензитету физичког напора извођача, те ритму плеса и покрета, асоцирају на класични дрил америчких маринаца, А кад се учини да ће актери од напора попадати на под, редитељ им одреди паузу од неколико минута, тек да дану душом, да би се сцена наставила

несмањеном жестином. Не само у оваквим приликама остајемо фасцинирани физичком издржљивошћу актера, њиховом спремношћу да сваким елементом властитих извођачких капацитета испуне захтеве редитеља, односно кореографа. Дуге и физички исцрпљуће соло нумере актера представе, прецизност извођења (упркос очигледним физичким напорима), не могу а да не провоцирају дивљење гледалаца, али и да отворе још једну димензију доживљаја ове представе: свест да ове сценске слике реализују живи људи, те да оне за њих, практично без паузе, трају 24 сата.

Фабр, дакле, приповеда приче из древних времена – о човековом открићу себе самог, властите људскости и суочавања са смртношћу, о страху, потреби да се споразуме са боговима, о жудњи за влашћу и изазовима које власт подразумева, издаји, злочину, разочарењу, нади, па и смрти богова, о грижи савести, љубави, љубомори, смрти... Све те приче препознајемо и као сценску интерпретацију митова, али и као теме које нас и даље нераскидиво вежу за доба када је настајала ова цивилизација.

Без обзира на дужину трајања *Олим̄и* није тешко гледати! Напротив, гледалац се лако и брзо препушта сопственим асоцијацијама иницираним и усмеравањем театарском заводљивошћу призора које је редитељ осмислио својом маштом и специфичним ликовно-кореографским схватањем позоришта. А оно је у случају Фабра засновано на сценским сликама испуњеним покретом. Уосталом, он је каријеру позоришног ствараоца и започео бавећи се визуелним уметностима и, посебно, перформансом, па не треба да чуди наглашена визуелност овог театра. У њему Фабр проналази простор за афирмацију “живе” и покретом, плесом испуњене “слике”, а у том колоплету ликовности, перформанса, покрета, игре и драмске фактуре он непрестано пласира иронију којом третира не само античке основе ове цивилизације но и данашње време као далеке одјеке наших корена.

Дионисов пролог и његов завет да ће човечанство вечно да га слави кроз помахнитали, ирационални плес, код Фабра постају не само основа за посвету театру него и нит која ће повезивати поједине фазе представе. Временом, како се она развија, светковине у Дионисову славу и прича о настанку света добијаће обресе Хомерових епова и, логично, славних античких трагедија. Њих ћемо препознавати и као директан одраз али и наличја ирационалности коју баштинимо од Диониса, а свака нова сцена баханалија у представи као да ће бити нови (унутарњи) подстицај за рађање новог тока овог театарског путовања. “Свакоме је потребно мало лудила”, каже у једном часу неки од хермафродитских ликова ове представе, подсећајући нас на ову дихотомiju вазда присутну у сваком човеку било које епохе.

*Олим̄и* је, с друге стране, у формалном смислу добар пример еклетицистичког карактера епохе коју живимо, сјајног комбиновања различитих театарских и других елемената, но ова представа је и ваљан повод да се присетимо сценских спектакала сличне структуре и форме, какве су још пре тридесетак година правили Љубиша Ристић и Нада Кокотовић. За нас нису новина ни сценска голотиња, ни комадање пресног меса на позорници или приказивање разузданих баханалија, ни бојење нагих тела крвљу и прекривање блатом, баш као што није нова ни провокативност извесних сценских поступака и алузије на сексуални чин или позоришна прича која постање света повезује с доцнијим историјским епохама... Али јесте другачији и јесте нов уметнички поступак повезивања свих тих елемената и сегмената у узбудљив позоришни чин.

Можда је парадоксално, но управо дужина трајања *Олим̄и*а, уместо да сузи поље могућих тумачења, утиче на проширење поља тумачења. Фаброва представа нашим асоцијацијама омогућава дужа лутања, дозвољава нам да посветимо више времена трагањима унутар себе и преиспитивању властитих искустава, па и да преморени, савладани физичким умором, у ове



Олимп, фото: Јелена Јанковић

анализе укључимо и сегменте подсвести који су нам иначе недоступни.

Уједно, све ово онемогућава формулисање јаснијег, прецизнијег критичарског става, а сведочење о представи своди на фрагментарне утиске, дакле на оно што је у критичарској анализи најнепожељније и најопсаније. Издвојили бисмо, на пример, све сцене са Дионисом, затим ону у којој актери прескачу ланце, или сцену суочавања човека с краљевском круном, па Антигонине и Клитемнестрине исповести, сцену о Едипу и читање судбине која повезује фрагменте повесту о Едипу и Јокасти, али и призоре са Креонтом и

Антигоном, као и сцену с Медејом, Етеоклом и Полиником, Ајантом, Филоктетом, сцену Тројанског рата представљеног кроз борбу науљених рвача на Олимпијским играма... Но, овим и многим другим фрагментима *Олимпија* било би не само могуће него и неопходно посветити читаве есеје. Њима би било могуће додати и есеје и Фабровом драматуршком приступу појединим сегментима античких повести, односу ритма и темпа представе у контексту примењених сценских поступака, те развоју женских и мушких ликова, значају релација између спорих и дугих пасажа и етида, с једне, и фуриозно изведених делова, с друге стране; могло

би се надугачко писати и о дизајну светла или ликовности сваког сегмента представе и, напосе, о односу дионизијског и аполонијског принципа као темељних релација које дефинишу и нашу цивилизацију и повест њене уметности.

А онда се, у самом финалу, комплетна ова епска прича враћа својим почецима – театру, експлицитној похвали позоришту! Али не ма каквом, него управо оваквом какво смо гледали: истраживачком, бескомпромисном, храбром, које никада не престаје да се бори и с радошћу и креативним набојем пристаје на сваку врсту напора и жртве. У таквом позоришту и оваквој завршници, нови смисао добијају реплике које су претходно, у другачијем контексту, изговорене са сцене, а које сада постају манифест фабровског театра. То су реплике о херојству, борби, смелости, о јунаку који је неопходан свету и чија жртва даје смисао стварности, о неушушканом театру који не пристаје на лаж и сваки пут се пред публиком претвара у бојно поље, налик оном из представе *Олимп*. Дакле у ратиште у којем се на концу мржња претвори у смирење и сету, али не због изгубљеног боја или бесмислености победе, него у болну резигнираност јер преко свега, као и у представи, свет покрије прашина.

Али не и код Фабра! На крају *Олимпа* на позорници је поново Дионис. И опет је провокативан. Сада ће изрећи још један завет, нову поруку: суштина лудила које нам је оставио у наслеђе подразумева и да *ово*, па и оваква представа, никада неће имати свој крај. Лудило се, дакле, наставља. Само на њега ваља пристати.

Да ли се Дионисов науч односи само на ову представу и једино на театар?

\* \* \*

Субверзивност – друштвена па и политичка – дуготрајућих представа најпре је у томе што, насупрот јасном “налогу” времена у којем живимо, и упркос темпу који нам је наметнут, њихов гледалац стиче могућност да се, управо уз помоћ театра, на креативан начин искључи из стварности, да се на неколико сати посвети

себи и размишљању о ономе што му представа нуди, да буде део (уметничке) атмосфере и комуницира с естетиком театарских стваралаца, па и да, можда, критички сагледа властиту свакодневицу, успостави релације с осталим гледаоцима, буде слободан да изађе из позоришне сале, ћаска с онима који су такође напустили представу... Речју, дуготрајуће представе провоцирају гледаоца да се загледа у себе, преиспита властите позиције у свету, а све то у неупоредиво дужем временском периоду но што му то може понудити стандардни театар, да не помињемо друге медије. Ако се још, при том, у оваквим представама проблематизују друштвено актуелне теме, онда је субверзивност дуготрајућих представа више но евидентна.

*Квизола* Тима Ечелса постиже овај ефекат изразито занимљиво, кроз серију дијалога двоје актера (а они се током трајања представе смењују), реализованих кроз форму постављања питања и давања одговора. Ова ситуација није, међутим, ни једноставна, ни једнодимензионална и мења се и развија тако што се тоном и ставом испитивача и испитаника отварају простори за асоцијације и продубљивање смисла текста представе.

Сцена за *Квизолу* је мала и оскудно опремљена, сведена је на тек неколико столица, с публиком која је безмало помешана с глумцима одевеним “приватно”, а само је уз помоћ назнака на плану сценске шминке сугерисано да они тумаче ликовне циркусних клонова. Но, шминка је на њихова лица нанета као што би дете нацртало кловна – грубим, непрецизним и широким потезима, па резултат није весели, безбрижни клоун, него онај тужног лика и на моменте застрашујућег, чак претећег израза лица.

Питања која се овде постављају припадају најширој палети; има ту оних која спадају у сферу опште културе и информисања, има их привидно наивних, а заправо филозофских (као да воде порекло из некад чувене књиге али и дуодраме Раде Ђуричин и Павла Минчића *Оловка њише срцем*), нека су испуњена претњом и опасна су, док друга одмах препознамо као

Квизола, фото: Соња Жугић



класична трик-питања и замке које актере уводе у комичне ситуације. Но, тон којим испитивачи формулишу питања мења се, као што је то случај и са тоном којим испитаници дају одговоре. Отуда ће поједине сцене изгледати као поступак ислеђивања, као увод у наредну фазу у којој ће иследник применити силу да би дошао да праве, пуне истине. Не чуди онда ни што поједина питања, ма колико банално деловала, на тренутке препознајемо као сурову потрагу за истином, која постаје много више од захтева за тачним одговором, те код испитаника провоцира страх и замуцкивање.

Каткад ће, међутим, агресивност испитивача доживети пораз пред смиреношћу, прибраношћу и искреном недоумицом испитаника.

Игра британских глумаца је, као и све остало у овој представи, само на први поглед поједностављено, но развој ситуација показује да свако од њих игра много различитих улога, да су моћи њихових трансформација фасцинантне, те да је – упркос чињеници да питања читају са папира – њихова сценска акција заснована на импровизацији. Понекад ће изненадити једни друге – питањем или, чешће, одговором – а биће

и тренутака када неће имати снаге да обуздају смех, природан и сасвим приватан, заразно га ширећи и на гледаоце. Тако се успоставља једна од интерактивних димензија представе. Тада се публика опушта; гледаоци су лишени статуса незаинтересованих посматрача “квиза” и постају учесници специфичног ријалити шоуа. У том контексту и време трајања представе постаје један од елемената на основу којих редитељ постепено гради атмосферу великог, практично безграничног програма који перфидно разара интиму, поиграва се са психолошким процесима, смешта свеколико знање и општу информисаност у контекст грандиозне истраге, а квиз, као популарни телевизијски формат, претвара у инквизицију. И, дабоме, неминово провоцира асоцијацију на чувени филм *И коње убијају зар не*.

Будући да је оригинална верзија *Квизоле* настала пре 21 годину, природно је да се представа временом мењала, а те промене засигурно нису везане за сценску форму, но јесу за садржај. Или, тачније, за питања која су постављена те одговоре које данашња публика може да чује. Очигледно је да су нека од њих последица намерне (и неопходне) актуелизације, резултат увођења нових тема наметнутих друштвеним, политичким, економским и другим аспектима данашње стварности. Без оваквих интервенција представа би изгубила једну од својих најважнијих димензија, понајпре оштрицу субверзивности. У контексту приче с почетка овог текста, дакле новог концепта Битефа и позиционирања Фестивала на домаћој и широј театарској сцени, ова димензија *Квизоле* тек је један од важних разлога због којих је добро што смо је видели.

Но, вратимо се на раније поменути тезу о друштвеној субверзивности дуготрајајућих представа, и поставимо себи питање: да ли данас можемо замислити ишта субверзивније по систем од ситуације у којој чинимо искорак из задате и савршено функционалне матрице која нас свакодневно меље? Не искорак уз помоћ књиге, јер читање подразумева другачију врсту интима, но у сали с другим гледаоцима, онако како је налагала пракса античког театра, где је свим члановима

заједнице кроз упризорење митова бивала потврђивана јединствена слика света. Да ли, дакле, можемо боље да заронимо у себе и да се 24 сата ефикасније дистанцирамо од политичких манипулација, медијских спиновања, постистине, властитих пословних обавеза, страха за егзистенцију, беспарице или ријалити програма, но што је то могуће у позоришту током целодневног гледања представе о настанку света и јунацима античких трагедија? Док гледамо причу у којој је заправо сублимирана и наша судбина...

\* \* \*

Појављивање Јернеја Лоренција на 51. Битефу вишеструко је значајно. Прво, Лоренци је један од водећих словеначких редитеља и један од цењенијих европских театарских стваралаца, па га већ и тај статус препоручује за учешће на сваком релевантном фестивалу. Друго, ове године су на Битефу приказане две његове продукције – *Библија, њрви љокушај* љубљанске Дrame Словенског народног гледалишча и *Царство небеско*, копродукција београдског Народног позоришта и Битеф театра.

Двоструко учешће је срећна околност, јер нам је пружена прилика да још једном проверимо Лоренцијево актуелне редитељске капацитете, а понајпре да се с његовом редитељском поетиком сретну и они који до сада нису видели позориште овог ствараоца који је на 49. издању овог фестивала добио Политикину награду за режију.

Значај Лоренцијевог појављивања још је већи узмемо ли у обзир чињеницу да је *Царство небеско* део новог концепта овог фестивала. А концепт уметничког директора Ивана Меденице подразумева још активнију афирмацију истраживачке димензије Битеф театра, што је био разлог због којег је Мира Траиловић својевремено основала ово позориште, планирајући да оно одржава “битефовску ватру” и у периоду између два фестивалска издања.

Представа Дrame СНГ темом се савршено уклапа у мото Битефа *Ејско љушовање*, будући да на сценски





начин третира неке од кључних делова *Старој завети* – *Псалме, Песму над њесмама, Књију пророковедникову, Књију пророка Језекиља и Књију о Јову*, управо неке од најзначајнијих текстова који, као делови епске структуре *Библије*, дефинишу корене наше цивилизације. У том смислу се ово битефовско “епско путовање”, започето античким митовима, Хомеровим еповима, те њиховом реинтерпретацијом кроз дела грчких трагичара, хронолошки наставља причом о *Библији*.

Није неважно поменути да је Лоренци многим својим досадашњим преставама исказао занимање

за епске теме. О томе сведоче и наслови које је режирао: *Еј о Гилјамешу, Оресија* и *Илијада*. Његова интересовања су индикативна јер указују на упорно бављење фундаменталним питањима чији се евентуални одговори тичу разумевања актуелне савремености.

Невољу с којом су се на овом Битефу суочили Словенци нехотице су условили Белгијанци. Наиме, *Библија, први покушај* на фестивалу је приказана непосредно након двадесетчетворочасовног спектакла *Олимпи*, који је успоставио високе критеријуме.

Отуда не чуди што је помало разочаравајуће деловала већ и сценографија словеначке представе: празна позорница са девет столица, позамашна кожна простирка те сијалица која виси с плафона и скромно обасјава узани круг просценијума. На сцени је девет глумица и глумаца. И то је – то. “Баждарени” на целодневно трајање *Олимиа*, гледаоци Битефа су трочасовну *Библију* доживели као дајцестирани пролог представе.

Ни почетак представе није много обећавао. Глумци су изговарали старозаветне текстове на начин примерен садржају: тоном и експресијом који приличе слављењу Бога. Чак и стихови *Песме над њесмама*, овом приликом лишени талмудских тумачења о метафори која еротски набој поезије премешта у сферу односа Бога и народа Израиља, сада су звучали као ведро љубавно рецитовање, ипак изречено у славу Господа који је мудрошћу дефинисао однос између мушкарца и жене. И мрачно ритмичко понављање безнађа из *Књије пророковедникове* је у интерпретацији словеначких глумаца звучало као дечје поигравање звучноћу речи и разигравање асоцијација, претварајући се у наивну и веселу игру. Све што се дешавало на позорници подржавало је човекову потребу да исказе своју захвалност Богу, који је начинио најбољи од свих светова.

Прву сенку на пасторалну идилу баца *Књија о Јову*, покушај објашњења васколике неправде која хара светом и чињенице да Бог кажњава свог највернијег следбеника, несумњивог праведника. На трагу Колаковског или Андрејева, и Лоренци ће се дубоко замислити над проблемом односа кривице и казне, правичног устројства света и безразложног трпљења неправде, над смислом апсолутне воље и бесмислом њене реализације. Управо је сценска интерпретација *Књије о Јову* преломна тачка словеначке представе.

Тог момента редитељ монологе претвара у дијалоге, али – а то је најважније – у дијалоге које *интерпретирају* актери представе. Дакле, разговора с Богом нема, нити га, као што знамо, може бити, а човек који је суочен с неправдом и стварношћу чије разумевање

надилази његово поимање, успоставља дијалог са самим собом. Он почиње да претпоставља шта би Господ могао да мисли. Но и шта би могао да каже као своје објашњење. При том, човек не одустаје од слављења Бога; он у њега и даље има поверење, јер ако би га изгубио, све би постало бесмислено, па и поредак света. Човек у овој представи постаје двојно биће, и то на два начина. Он и поставља питања и на њих одговара, али истовремено је и муком натопљени човек и глумац, односно интерпретатор божје промисли. А у роли Бога глумац почиње да манифестује све атрибуте за које *претпоставља* да би могле бити својство апсолутне воље и његове неограничене моћи. Тада ће ужаси с којима се суочио несрећни Јов, као и страшне дескрипције из *Књије пророка Језекиља* добити нову (сценску) димензију, постаће активан драмски потенцијал за развијање динамичних, узбудљивих и потресних сцена.

Лоренци заједно с драматургом Матицом Старином дописује *Сшари завети*, па ће на крају потресне приче о највећем праведнику, којем се Бог одужио за све патње, глумац закључити да је Јов умро у дубокој старости *засићен* животом. Биће то горак резиме сваког живота, било ког човека, али и глумца – интерпретатора људске муке и патње, а истовремено и знак немирења с неправдама овога света. Немирење је први знак побуне и зато у дописаним репликама аутори представе развијају тему побуне све до пароксизма и момента када се између човека и Бога распламсава жестока свађа. Тада ће Бог (често и кроз уста истог актера који заступа гледиште човека) проговорити речником апсолутног владара и сведржитеља, застрашујућим гласом од ког подрхтава Универзум.

Управо ће тај моћни глас, преки тон у којем је садржан сав ужас Апсолута, указати на истину да је, глумећи Бога, човек/глумац заправо тек интерпретатор замишљеног лика и да само материјализује властиту потребу за моћи и сопствену жељу да се успостави као апсолутна мера овог света. У исти мах, међутим, човек постаје свестан да је Бог у ствари пројекција ње-

га самог, смртника суоченог са вазда нерешивим енигмама и противречностима властите душе. У тој тачки се наново у целину склапају теме којима су се бавили антички митови, Хомер и трагичари с оним старозаветним, али и прича о позоришту као простору у којем се увек изнова ове теме отварају да би било покренуто питање смисла, домета и моћи човекових покушаја да се суочи са судбином.

Отуда финални монолог сјајног Јанеза Шкофа, његова интерпретација *Књиће пројоведникове*, затвара круг представе. Биће то израз горког мирења са свешћу да решења заправо нема, но и да је човеков усуд да се увек изнова враћа на почетак, на покушаје одгонетања овога света а понајпре себе. И управо ће *позоришни начин* на који је и глумачки и редитељски решена ова сцена исписати својеврсну похвалу глуми и театру.

Лоренци је у програму за представу инсистирао на томе да је она “ауторско дело”, на основу чега је могуће закључити да је *Библија, први покушај* резултат радионичарског рада, колективних напора да се дође до сценских решења која ће бити понуђена публици. У том контексту ваља претпоставити да је представа настајала кроз глумачке одговоре на конкретне редитељске задатке, но “шавови” којима су ови фрагменти повезивани у коначну целину се не виде, прелази између појединих сцена су реализовани промишљено, а јединство сценске радње је очувано. Нема сумње да је за то заслужна редитељска рука, али ништа мање и сјајни глумци Дrame Словенског народног гледалишта Љубљана, посебно Јанез Шкоф, Марко Мандић и Јернеј Шугман. Глумци су градили роле сведеним средствима, али, када је то било потребно, и наглашеном експресијом те жустрином и интензитетом тона. Од идиличног, намерно успореног и сталоженог почетка, преко постепеног успостављања динамике која подразумева дефинисање драмских ликова, до тачке када кулминира сукоб с “Богом” и финалних сцена зрелог мирења са судбином, словеначки глумци сигурно ре-

ализују своје задатке исказујући све хистрионске квалитете које поседују.

С друге стране, назнака садржана у наслову да је ово “први покушај” отвара могућности да овај сценски еп није коначна реч коју Лоренци има да каже о овој теми.

\* \* \*

Ако је “епско путовање” на које нас је повео Иван Меденица започето у античкој Грчкој, па настављено јеврејским митовима, на том путу стижемо и до овдашњих легенди. *Царсџиво небеско*, копродукција Битеф театра и београдског Народног позоришта у Лоренцијевој инсценацији, бави се управо овом темом, нашим митовима као контекстом који дефинише ментални склоп људи овог поднебља. Као што знамо, тај мит конкретно одређује нашу судбину, па и наш актуелни поглед на свет.

Лоренција та димензија косовског мита не занима. Или се он њом не бави директно. Јасно је да сваки мит, било ког народа, увек има и конкретне религијске, политичке и идеолошке импликације. Тако ствари стоје и с нашим митовима, а нарочито косовским, што се рефлектовало и у драмској уметности. Сетимо се драме Виде Огњеновић *Je ли било кнежеве вечере?* и расправе Илариона Руварца, заступника научних историографских принципа, с Јашом Томићем и осталим оновременим политичарима, који су баш овај мит инструментализовали, тражећи упориште за своје прагматичне ставове у народној епској поезији и третирајући је као аутентичне повесне изворе.

На овој српској народној епици ће и Лоренци засновати своју представу, али као на тек једном од извора. Основа од које он полази су приватне, интимне исповести самих актера представе – глумаца, који се на почетку *Царсџиво небеског* присећају свог првог суочавања с легендом о боју на Косову пољу. Најчешће је то било посредством епских песама и бака које су успављивале своје унуке, али и распаљивале машту својих ратоборних унука. Има и случајева да се до при-

че о Косову дође посредством разних верзија славне Предићеве слике с Косовком девојком, но представници најмлађег нараштаја, ма колико то деловало парадоксално, више немају никакве суштинске везе с митском димензијом косовске трагике јер она је сведена на дневнополитички ниво. Лоренцијева представа констатује да је таквом мноштву приступа заједнички породични круг; од њега зависе начин и карактер преношења приче о Косовском боју с колена на колена, па ће породична нит повезати сцене *Царства небеског*.

И не само то него ће целовитост мозаичке слике коју нуди Лоренци бити заокружена и дописаним фрагментима, борхесовским парацитатима разговора, исповести, коментарима, па и расправама које илуструју интимну, димензију повесног догађаја. Циљ је указати на истину да су актери Боја били људи од крви и меса, синови, очеви, мужеви, браћа, рођаци, вереници, да су нешто осећали, мислили, нечему се надали, некога волели, били вољени.

Први део представе *Царство небеско* игра се на сцени “Раша Плаовић” Народног позоришта, док је наставак у Битеф театру. Након што је “отворио” представу и дефинисао њен интимистички поглед на мит, али и на свој редитељски поступак, Лоренци у другом делу донекле модификује приступ. Не према миту но у захтевима према глумцима. Бој је, наиме, завршен па ће уследити рекапитулација, а она призива потребу објективног приступа. Тада ћемо чути и прецизну статистику о броју жртава, груписању лешева на бојном пољу, о количини људског меса, костију и људске крви, али и монолог кнегиње Милице изречен прекорним тоном мртвом Лазару. Она му се сада неће обраћати ни у име поражене војске или нације која је остала без владара, а ни угрожене религије, него ће открити очај удовице која је остала без вољеног човека и оца заједничке деце. Питаће га, мртвог, да ли је, уистину, као муж и отац, задовољан својим избором царства небеског.

Другу врсту личног приступа видовданској бици из 1389. године понудиће онај несрећни српски витез

који касно стиже на Косово. Причајући о свом накнадном херојству у боју с Турцима, након пораза српске војске, он ће навестити још једну незаобилазну црту српског менталитета – хвалисаваост, па тако и потоњу судбину легенди о страшном ратишту, ону коју ће доцније инструментализовати политика. Такав третман ће личну трагедију учесника у бици и њихових ближњих, као и војни пораз, претворити у накнадни тријумф у име “царства небеског”.

Лоренцијев редитељски проседе поставио је сложене задатке пред глумачку екипу, а Олга Одановић, Наташа Нинковић, Нада Шаргин, Хана Селимовић, Бранко Јеринић, Никола Вујовић, Милутин Милошевић и Славен Дошло врхунски су реализовали те захтеве.

\* \* \*

Претходно читање романа *Снеј* Орхана Памука помогло је гледаоцима истоимене представе Талијатеатра из Хамбурга утолико што су знали о чему је реч на сцени. У исти мах, читалачко “предзнање одмогло им је јер су дешавања на позорници била у нескладу с текстом који су изговарали немачки глумци. Није овде у питању гледалачка (и критичарска) потреба да сценска радња илуструје текст представе (или обрнуто), но пренаглашена и у сваком погледу необична стилизација коју је, режирајући Памуков *Снеј*, применио Ерсан Мондтаг, једна од звезда савременог европског позоришта.

Инсценација приче о турском новинару који се враћа у домовину после вишегодишњег боравка на Западу да би журналистички истражио случај самоубиства девојака у турској провинцији, започиње сценски изузетно ефектно. На позорници затичемо седморо актера, две жене и пет мушкараца, одевених на начин који намах сугерише радикалну стилизацију. Сви су униформисани, на њима су перике које у први мах асоцирају на нетом пробуђене духове прошлих епоха, али и на ванвремена бића која са араратских врлети турског планинског венца Намрут Даги, кроз божанску игру реконструишу дешавања о којима сведочи

Снег, фото: Јелена Јанковић



Памуков роман. Одевени су једнообразно, у костиме налик јапанским кимонима, или широке источњачке шалваре, сугеришући брисање полних разлика и асексуалност. Ипак, прозирни горњи делови њихове одеће подстичу извесну провокативност еротске провенијенције. На позорници нема декора, а простор за игру омеђен је полукружном балустрадам као далеким одјеком арапске архитектуре. Представа се “отвара” сценом која подсећа на ритуал којим се призива рађање света, или барем неке архетипске ситуације.

Све је сведено на личне асоцијације гледаоца јер елементи сценографије и костима нису пласирани као

прецизан знак на основу ког би било могуће формирати “кључ” за дешифровање представе. То, међутим, не указује и на произвољност редитељског проседеа. Али збуњује. Не треба сметнути с ума да и збуњивање публике може да буде легитимни део примењеног поступка.

Актери нас брзо уводе у причу. Новинар открива дубоко укорењен и деценијама прикривани антагонизам који наједа тамошње друштво: сукоб између атактурковског покушаја да од Турске начини модерно европско друштво и секуларну државу, и традиције која се тим напорима супротставља. Девојке које су извршиле суицид нису пристале на закон по којем не смеју

да покрију главе, а њихова драстична одлука није последица бегу од живота, но израз вапаја за слободом. Самоубиства, дакле, нису последица исламског фанатизма јер девојке у себи нису угушиле уважавање норми које су део традиције. Преносећи се с колена на колена, традиција је, свесно или несвесно, обликовала и њихову свест. Као и у роману, и у представи ће самоубиства провоцирати узнемиреност у малој средини, а ситуацију ће још више компликовати интервенција наоружаних војника чија је намера да силом реализују политичку вољу. То само заоштрава постојећу кризу и још уочљивије (и драматичније) указује на противречности у турском друштву. Истовремено се, међутим, отвара и питање како то друштво изгледа у очима човека Запада.

Проблем с Мондтаговом представом настаје, чини се, због стилизације која инсистира на одмаку од свега што би ма који елемент инсценације асоцијативно повезао с Турском. Отуда редитељ покушава да пронађе решења у сфери апстракције. И то не једино на плану костимографије и сценографије. Ликови до краја представе, без обзира на сценску радњу и преплитање различитих улога, остају недовољно јасни, а то се односи и на њихову функцију, од које се – ваља нагласити – није очекивало да буду класичне драматичне персоне. Ипак, на основу њихових поступака, нисмо поуздано знали ко су они и из које перспективе сагледавају догађаје, него су на позорници свесрдно, сценским средствима, подржавали редитељев покушај да комад реализују на начин који би, евентуално, био подобан сценско-музичкој поеми – као позоришну представу музичке структуре. При том су се трудили да у њој сачувају једну од основних пишчевих идеја: човек Запада не разуме менталитет човека Истока. Последице ових неспоразума су, између осталог, и данашње неуочавање разлике између ислама и фундаментализма.

Ипак, у инсценацији Памуковог *Снега* доминантно је присуство ироније. Њу смо на разне начине могли све време да осећамо: у релацијама које се успостављају између актера, у њиховом односу према

наративу представе, у гестовима и својеврсним дигресијама које су деловале као импровизације, иако то уистину нису биле. Иронија је нарочито приметна у самој завршници, када је уприличен концерт као (привидни) доказ да живимо у једном од најбољих светова. Сасвим је могуће да је редитељ иронијом намеравао да погоди гледаоце у Немачкој, но утисак је да је ироничним односом заправо открио сопствену немоћ да се суочи са свакако сложеним проблемом о којем је Памук писао још пре но што је 11. септембра рушење њујоршких “близнакиња” почело да преобликује свет Истока у очима Запада.

\* \* \*

Из друштвене атмосфере умногоме налик оној о којој пише Памук настала је и необична иранска представа (*Са*)слушање, по тексту и у режији Амира Резе Кухестанија. Већ и наслов комада указује на вишедимензионалност позиције актерки драмске приче. На једној страни то је, по форми дефинисаној дијалогом, саслушање спроведено због непримереног поступка једне од девојака из школског интерната у Техерану. С друге стране, један од основних проблема с којима се суочавају две ученице интерната – једне која је, наводно, начинила прекршај, и друге која у истрази треба да буде сведокиња, те њихове васпитачице која спроводи интерну истрагу – одређен је двоструким проблемом слушања. Наиме, нити се оне унутар својих разговора између себе истински слушају, нити је – на ширем плану – друштво суштински заинтересовано да чује ма какав разговор о томе. Проблем настаје када је до васпитачице стигла анонимна пријава да је једна од ученица у новогодишњој ноћи у своју интернатску собу примила мушкарца. У достави је наведено име најбоље другарице прекршитељке. Ово име поменуто је као извор информације да се из собе чуо разговор девојке и младића. Разуме се да скандал провоцира и идеја о боравку мушке особе у женским одајама, и то у свету у којем се имају поштовати строга правила о односима између различитих полова, нарочито у шко-



(Са)слушање, фото: Соња Жугић

лама за девојке. Разговор који би trebalo да има информативни, интерни карактер, постаје ислеђивање и увод у предстојећи судски процес. При том, истрага неће до краја поуздано утврдити шта се, заправо, догодило, те да ли је уистину начињен преступ или је реч о последицама опште хистерије, нејасним персоналним односима, повређеној сујети, љубомори или превеликој ревности васпитачице. Једна од девојака ће због огромног притиска извршити самоубиство. Редитељ одбија да ову причу сценски реализује на једноставан начин, те се ефектно поиграва видео пројекцијом као могућношћу да драмске јунакиње, али и гледаоце, изведе са сцене и тако наговести улазак у скривене просторе интима, па и у подсвест актерки. Ни то, међутим,

није крај, јер Кухестани не само што уводи глумицу која тумачи лик једне од ученица, али петнаест година након саслушања, него и ликове две главне јунакиње наизменично тумаче две глумице. Редитељ као да нам даје до знања да је саслушање било трауматично за све њене актерке, те да није оставило дубоке трагове само на девојци која је била предмет истраге, но и на сведокињи и васпитачици. Траума и трагедија су допринеле да се њихове судбине преплету.

Туробна атмосфера опресије и неподношљивог страха непрестано изнутра наједају поданике, од невиних стварају кривце а од свакога потенцијалног саучесника. Отуда нас представа суочева са кафкијанским светом у којем су евидентно патиле и девојке које су

се убиле у Памуковом роману, опхрване потребом да поштују традицију.

Иранска представа сведочи о свету о којем суштински готово ништа не знамо. Или, што је још горе, тек мислимо да о њему имамо извесна знања на основу одавно уврежене слике формиране филмовима (махом западних) те сензационалистичким медијским вестима. На другој страни, *(Са)слушање* у сећање призива две књиге које, свака на свој начин, унеколико могу да изостре поглед – једна на савремени Иран, а друга на амбијент о чијој стварности сведочи представа. Прва је *Чишаиши Лолишу у Техерану* иранске емигранткиње Азар Нефиси, а друга *Књиџар из Кабула* норвешке списатељице Осне Шејертад. Прво дело, с поднасловом *Мемоари у књиџама*, описује атмосферу свакодневице у Исламској Републици Ирану, док друга детаљно говори о Авганистану, посебну пажњу посвећујући положају жене у исламској традицији. У том контексту *(Са)слушање* добија јаснији смисао и већу дубину, а женски драмски ликови постају пунокрвији, животнији, а њихова мука има снажнију аргументацију.

Очекивана само као релевантна информација о театру о којем такође безмало ништа не знамо, представа *(Са)слушање* је у била много више од пуког информативног податка и није без разлога добила Специјалну награду “Јован Ђирилов”.

\* \* \*

Представаом *Исцрељење* Концерттеатра из Берна, Ерсан Мондтаг показао је да може театру да приступи и на сасвим другачији начин у односу на онај који је демонстрирао *Снејом*. Појединим елементима безмало на трагу Фабровог *Олимиа*, швајцарско *Исцрељење*, настало по тексту Олге Бах, враћа нас у митске просторе Едена, у амбијент првобитног раја и савршеног склада између елемената који дефинишу човеково постојање, али постепено указује и на оно што, с друге стране, пресудно одређује човекову природу, а што је не само условило изгон из Раја него је и довело човечанство до ивице истрељења, до тачке када је поништено све од чега је започето формирање људске заједнице.

Као у некој врсти лабораторијског експеримента који убрзава природне процесе и у којем су могућа најразноврснија временска претапања, Мондтаг демонстрира шта се догодило с људском врстом, показује како је човечанство прокоцкало своју прилику, ако је прилику икада истински и имало.

Раскошна сценографија, музика исто толико моћна као и повремена готово заглашујућа тишина, ефектан костим (најчешће сведен на прецизно обојена нага тела), прецизна глумачка интерпретација и одлично спроведен редитељски концепт, не само да су пресудне карактеристике ове представе него су и ефектно закључиле 51. Битеф. Мондтаг је ставио тачку на приче о митовима и легендама, суочио нас је са свим питањима која су постављана у већини представа у фестивалској понуди: од друштвено ангажоване *Квизоле*, преко сценски монументалног *Олимиа*, *Библије* и *Царства небеског*, до критичког преиспитивања традиције које нуде немачки *Снеј* и иранско *(Са)слушање*. И *Исцрељење* је својеврсна, иако посредна, похвала театарској уметности, позоришту у којем је, како то показује немачки редитељ, све могуће. А понајпре је могуће постављати најразноврснија питања, пре свега она о смислу егзистенције. Тако је преиспитивање различитих аспеката функционисања мита у овом фестивалском *Ејском путовању* окончано позоришним *шријом*, неком врстом *шријовања* на црти *Мајичној мистериозној путовања* о којем су певали Битлси. Оно нас је увело у сновиђења у којима није било тешко распознати наличје раја од којег је све започело. А у њему, у том и таквом Едену, истовремено функционишу ријалити стварност и следничког поступка, антички митови, интерпретације старозаветних списа, преиспитивања наше судбине из визиуре националне легенде или разлози за самоубиства. Ипак, Мондтагова сценска чаролија не усхићује попут оне Фаброве, у њој нема тријумфализма театра над животом, па ни наговештаја побуне. У овој представи, богато набијеној театарским потенцијалима, осећа се празнина егзистенције и суштинска узалудност.





Истребљење, фото: Јелена Јанковић

\* \* \*

Тешко је отргнути се утиску да је Фабров *Олими* до те мере моћан театарски догађај, толико сценски и у сваком другом смислу апартан, да се на концу Фестивала намеће закључак како је, управо због свега тога, могао да се нађе и у пратећем програму те да буде приказан ван конкуренције. Није реч о квалитету ове представе, него о чињеници да *Олими* није могуће поредити с другим представама. Ипак, када је већ био у конкуренцији, сасвим је разумљиво што је овенчан Великом наградом “Мира Траиловић” за редитеља и наградом публике.

Још једна од врлина 51. Битефа је и та што је, након низа година, својим представама поново приву-

као пажњу јавности – и стручне али и најшире. Опет се причало и писало, шапутало и урлало, о битефовским “скандалима”, бласфемiji, угроженим моралним стандардима и провокацијама које, наводно, прелазе границе пристojности и задиру у сферу патологије, баш као што је то био случај и пре 30, 40 и нарочито 50 година. На нама је данас да из перспективе овог времена проценимо да ли се Битеф вратио својим коренима – приказивању представа које померају границе, да ли је театар у свету наново постао провокативан или опет живимо у конзервативној епохи. Или је, можда, на делу комбинација свега поменутог. Ако јесте, онда су и светско позориште и Битеф на добром путу.

Па шта буде.

Олимп, фото: Јелена Јанковић



Разговарала > Оливера Милошевић

Интервју: Јан Фабр

## Слуга лепоте

Као људско биће, већ годинама сам умро, друштвено сам мртав. Живим кроз дах мог рада. Повлачећи се у дах свог рада са друштвене тачке гледишта умирате. Своју уметност видим као припрему за смрт. То је тема која је присутна још од почетка мог бављења уметношћу

Јан Фабр ужива мађународни углед једног од најиновативнијих и најсвестранијих уметника данашњице. Током протеклих тридесет година радио је као визуелни уметник, перформер и позоришни стваралац. Касних седамдесетих постаје уметничка сензација на пољу извођачких уметности. Био је селектор фестивала у Авињону 2005. Аутор је низа дела у области позоришта, која су преведена и објављена широм света. Временом је створио изузетан опус у области визуелних уметности. Привукао је пажњу јавности радови-

ма као што су *Замак Тиволи* (1990), *Рај уживијка* (2002), фреском на плафону *Собе о'ледала* у Краљевској палати у Бриселу и скулптурама на отвореном. Творац је низа запажених изложби и први живи уметник који је излагао у Лувру (*Анђео преображења*, 2008), као и у Ермитажу, у Санкт Петербургу (2016).

Нашој публици Фабров опус углавном је познат будући да је трећи пут учествовао на Битефу, и да је свој рад представио на 52. октобарском салону. Било да наступа сам, кад црта и креира своје ликовне радове, или у тиму, као што то подразумева позориште, све што Фабр ради тиче се њега самог и његових интимних преокупација – подељености између аполонијског и дионизијског, питања смрти, тела и његове трансформације, његових снова... Фабр у својим делима заговара принцип слободе, мада је за себе више пута изјавио да је уметнички "диктатор". Ову одредницу најбоље познају они који су прошли његов дрил вежбања физичке кондиције и менталне концентрације у позоришној компанији Troublein/Јан Фабр. Осим статуса арт звезде, Фабра су неретко пратиле и бројне

контроверзе, међу којима су најчешће биле оптужбе за окрутно поступање према мачкама за потребе уметности. Примера ради, на локацији где је сниман филм о Фабру, виђене су мачке које су заковитлане високо у ваздух, а затим се болно приземљују на тло. Друштво за заштиту животиња оптужило га је због тога, али он је објаснио да су све мачке у добром стању и да је овај напад на њега заправо политичка завера странке НВА. Упркос томе, многи су склони да се злурадо нашале на његов рачун и кажу да се зна да је Фабр у граду ако у њему не приметите ниједну мачку. Овог уметника, ипак, много више од мачака занимају бубе и то скарабеји, за које се верује да су мост између овог и оног света. Многи Фаброви радови инспирисани су овом тематиком, а њихову грађу и дословно чине ове бубе. Њих милион и шесто, али од драгуља, красе плафон Краљевског двора у Бриселу.

На почетку каријере, као материјал за перформанс користио је новац, чувен је онај у којем га је спалио и од његовог пепела написао реч “новац”. Године 1977. преименовао је улицу у којој живи у улицу Јана Фабра и поставио комеморативну таблу на своју кућу с натписом “Овде живи и ради Јан Фабр”. Правио је цртеже од властите крви током наступа *Моје шело, моја крв, мој крајолик*, у његовим инсталацијама често фигурира и он сам у злату како седи на циновској корњачи или, као у једном од својих најчувенијих радова, мерећи облаке.

Јан Фабр је рођен 14. децембра 1958. у Антверпену, у Белгији, где живи и ствара.

*Олимп*: у славу кулша трагедије, представа у трајању од 24 часа, на 51. Битефу добила је све награде, освојила критичаре и одушевила све који су је гледали у Сава центру (или) путем малих екрана у директном преносу РТС-а. На Битеф је стигла након извођења у Берлину и Паризу, где су је стручњаци оценили као један од најзначајнијих догађаја савременог театра. *Олимп* је спектакл у којем двадесет седам учесника непрекидно играју 24 часа, рушећи све психофизичке

баријере. То је својеврсно путовање у античку митску прошлост и омамљујуће, хипнотичко стање у које нас уводи дужином трајања и начином сценског израза. Представа је припремана годину дана на целодневним пробама, с циљем да се створи нешто невиђено у савременој позоришној уметности – четрнаест епизода дионизијских свечаности двадесетчетворосатног тестирања свих телесних лимита играча. Фаброва представа сеже у сферу древног и базичног старогрчких митова, стварајући модерни ритуал спорог протока времена у судару с брзином и садржајем савременог света. Кроз дионизијске игре и целодневни фуриозни ритуал он креира кохезију реалних и надреалних слика. Фабров театар је физички сензуалан и ослобођен интелектуалног. То је позориште тела, театар крви, меса и ритуалне снаге. Речи се појављују тек да лоцирају трагедију или комедију која пулсира у позоришној дионизији, она говори о људском болу – због неправде, издаје, љубави и немогућности да се досегне немогуће.

Представа има структуру концерта на ком се, без посебне драматуршке логике и развоја, нижу сцене засноване на целокупној античкој митској грађи, оној обрађеној у Хомеровим еповима и оној коју су артикулисала тројица великих грчких трагичара – Есхил, Софокле и Еурипид. Представа је изразито дионизијске природе, у засебним сценским целинама смењују се призори екстазе, телесног изнуривања, оргија, чисте поезије. Она је узбудљиве визуелне и духовне лепоте и животне радости. *Олимп* није модернизована верзија грчке трагедије, него позив да се кроз цео циклус дана и ноћи интензивно живи у атмосфери трагедије: у крви, зноју, љубави и страсти... и да се кроз то искуство физичког и емотивног заједништва доживи катарза.

Ексклузивни интервју за *Сцену* договорили смо током Фабровог кратког боравка у Београду, када су му уручене награде 51. Битефа: Гранд при “Мира Траиловић”, награда *Полишике* за најбољу режију и Награда публике.



Јан Фабр, фото: Тамара Антоновић

## ВЕРУЈЕМ У СНАГУ И РАЊИВОСТ ЛЕПОТЕ

Представа **Олимп: у славу култа трагедије** сублимира све уметности којима се бавите. Позориште је само једна од њих. Шта та уметност има што друге уметности немају?

Радим интердисциплинарно, увек користим различите медије, ликовне форме, жанрове: визуелне уметности (скулптуре, инсталације, цртежи), сценске уметности (позориште, плес, опера, перформанс), пишеш поезију и драме. Идеја диктира форму којом ћу је изразити. Ја сам слуга лепоте. Увек сам на коленима

због свега што тај позив тражи од мене. Понекад знам да је боље направити цртеж, а понекад написати текст. Другим речима, бирам најбољи медиј за идеју коју имам. Ја сам уметник који истражује већ 40 година. На пример, кроз проучавање стратегија и кинетичке интелигенције инсеката и проучавање стратегија и кинетичке интелигенције људи, можете открити везе. Из ових веза можете дати нова тумачења. То је *consilience artist*. То већ 40 година радим, тражим везу између мојих визуелних радова, позоришних дела и писања. Тело, и људско и животињско, предмети су истраживања у мом опусу. Када погледам свој рад са дистан-

це, видим лептира. Тело лептира представља моју перформативну уметност: лево крило је за позориште и писање, десно за визуелне уметности.

Верујем у снагу и рањивост лепоте. У лепоту као саставни део етичких вредности и естетских принципа. Увек радим следећи тај етички и естетски принцип, а мој рад је у континуиту и доследан током свих ових година. Радикална питања које постављам никада нису била модерна провокација. Мој позоришни рад и визуелна уметност повезани су с традицијом, са античким позориштем и класичном сликом. Усидрен је у средњи век, ренесансу и барок.

“Ратници лепоте” су израз који волите да користите. Ко су ратници лепоте и чиме се они баве?

Ратник лепоте је глумац, плесач или музичар чије тело је постало знак његове личности. Он или она покушавају да буду потпуно свесни свог тела у односу на време и простор. То им омогућава да доносе исправне одлуке, да предузму прави поступак у правом тренутку, на правом месту, на прави начин. Моји наступи одвијају се у енергетском пољу између слободе и ограничења. Моји глумци и плесачи су ратници лепоте који у свемиру мојих наступа имају храброст да живе опасно и ризикују да пропадну или тријумфују. Они проширују границе своје природе. Као и хероји из класичних трагедија, моји ратници лепоте боре се против предвидивих структура и конструкција. Ратник лепоте ствара и брани рањиве, неодређене и ирационалне. При том ствара и неку врсту ванвремености која превазилази било коју идеологију. Ратник је смртан, то је његова судбина. Али он се такође претвара да није смртан и то је његов грех. То је суштина моје трагедије.

Колико је питање идентитета важно за уметничко деловање? Како одговарате на питање ко сам ја?

Као људско биће, већ годинама сам умро, друштвено сам мртав. Живим кроз дах мог рада. Повлачећи се у дах свог рада са друштвене тачке гледишта умиреће. Своју уметност видим као припрему за смрт. То

је тема која је присутна још од почетка мог бављења уметношћу. У младости сам био два пута у коми. Први пут након једне уличне туче. Други пут сам изгубио свест у води и био неколико дана у коми. То искуство је знатно променило мој живот. Имао сам осећај да се појављујем у неком постморталном стању живота. Смрт ме је вратила у контакт с интензитетом живота. Прихватајући смрт и дајући јој централно место, другачије гледате на живот. Зато је контакт са смрћу за мене повезан с лепотом. Лепота и уметност могу помоћи да зарасту ране у нашем срцу, ране које су настале ратовима у нашем уму.

Када и како је позоришна сцена постала простор Вашег уметничког деловања?

Почео сам као визуелни уметник, цртежом, потом постао уметник перформанса, и тако сам пронашао пут до позоришне сцене. Као студент, истовремено сам похађао часове у дводелним школама. На Академији лепих уметности у Антверпену научио сам да цртам и сликам. Зато што сам желео да научим професију мојих родитеља, проучавао сам и примењену уметност на Stedelijk Instituut voor Sierkunsten en Ambachten. Зашто сам изабрао да све то изучавам? Зато што сам, као млад уметник, био фасциниран Ендијем Ворхолом (1928–1987) и чуо да је он такође имао овакво образовање. Та школа ми је помогла: склонио сам лутку за одећу из излога и уместо тога изложио своје тело. То је био повод за моје касније наступе. Био сам позван да учествујем на изложби Јана Хоета *Уметности након 68*. У вези са том изложбом организован је разговор са америчким филозофима. Људи су видели мој рад *Новац (уметности)* у *култури* и позвали да дођем у Њујорк, да предајем у Head of the Humanity Department and in the School у Њујорку. Имао сам тада само двадесет две године. Позвали су ме затим у Национални институт за филозофију и естетику. Отишао сам. Догађаји су се низали: био сам у Чикагу, Сент Луису, Њујорку и Вашингтону, где сам приказивао представе и држао

Олимп, фото: Јелена Јанковић



предавања. На крају сам осмислио свој први позоришни перформанс *Theater geschreven met een K is een kater* (Позоришње написано са К је мач), 1980. Били су ми потребни глумци, плесачи и асистент, али новац нисам имао. Радио сам зато као чистач у ресторанима. Верујте ми, то није био лак живот.

### ЈА САМ СКУЛПТОР СВОЈЕ СМРТНОСТИ

Питања смрти, тела и његове трансформације, снова... често су Ваше теме?

Идеја о метаморфози чини основу мог рада – у визуелном раду, позоришном, перформансима и писању. Идеја метаморфозе везана је за моју веру у тело, његову

крхкост и одбрану, за посматрање људских бића и испитивање како ће бити у будућности. Људи и животиње стално међусобно делују. Органи се непрестано мењају. Тиме се опиру расту и пропадању, истовремено славе живот и смрт. Славећи тело и трансформације, славите живот и смрт. У нашем свету стварно не знамо шта је смрт. Или, боље речено, смрт треба држати на највећој могућој удаљености. Дословно – нема места за мртве. Тиме се лишавамо једне од најдубљих мистерија живота. Своју уметност видим као припрему за смрт. То је, како кажете, тема која је присутна још од самог почетка мог настанка. Са сваким делом које створим је као да сам скинуо део своје коже. Освајам смрт у свом послу, у исто време приближавам се својој смр-

ти. То је свакако случај са мојим аутопортретима. Ја себе видим у својој скулптури. Аутопортрет је важна традиција у уметности. Гледаш себе и покушаваш да се видиш. Али посматрајући себе, посматраш и своје пропадање. Ја сам скулптор своје смртности. Скулптура постаје нека врста очврснутог тренутка у којем се живот држи, док истовремено представља смрт. Скулптура носи смрт унутар ње. То је нека врста поштовања смрти. Скулптура је глорификација смрти која приказује живот.

Позориште је за мене вежба у нестанку. Припрема за смрт је нешто што је присутно у свим мојим наступима. Они су попут умирања тела у процесу трансформације између живота и смрти. То су пролази мртвих, у смислу ритуалног преласка, преласка из једне специфичне државе или ситуације у другу. Њихова душа креће се од сцене до тела посматрача. Због тога они у себи имају осећај бесмртности. У мојим позоришним представама људско тело је у средишту трагичног сукоба. Статичка природа скелета, калцијума и костију је у сталној борби са месом, меким и флуидним соковима. Моје наступе посматрам и као део постмортем фазе. Подсећају на буђење из коме, гурање ваздуха животу. Често дословно започињу на тај начин, попут сцене плакања бебе у позоришној представи *L'Histoire des larmes* или устајање из мртвих у *Requiem für eine Metamorphose*. У том смислу видим своје позориште као простор за живот и смрт. Смрт видим као позитивно поље енергије. Прихватајући смрт и дајући јој централно место, другачије гледате на живот. Моја искуства коме су максимизирала моје задовољство, моју жудњу за животом. За мене је то значило огроман креативни импулс. То је био мотор за нове снове и жеље. Стога је контакт са смрћу за мене повезан са лепотом.

Веома сте вредни. У сваком тренутку негде у свету дешава се Ваша уметност. Како то постижете?

Живим у послу који радим. За мене, то је једини начин стварања уметности. Као уметник, верујем да

имам своје потомке у свом позоришном раду, у свом визуелном раду и драмском рукопису. У том смислу, претпостављам да радим на сопственој бесмртности, али у исто време се и приближавам својој смртности. Желим да оставим нешто иза себе, дословно да оставим нешто иза.

## МОЈ СТУДИО ЈЕ МОЈА ЗЕМЉА

“Како је савршенство човек...”, тако почиње један Хамлетов моноло. Како гледате на људске врлине и несавршености?

Увек примећујем, чак и са људима са којима радим, како су сви преокупирани да буду у свом најбољем понашању, поступајући исправно. Исто тако видим и позоришта која константно објашњавају свој успех. Мене пак занима човек док се креће изван својих хуманистичких својстава: човек као створење с много мана, импулса, погрешних одлука, потицаја, инстинкта, мрљавости, љубоморе... То су све ствари које га чине лепим. Инстинкти су сахрањени испод густог слоја цивилизације. Тако функционише наше друштво. Занима ме тело као резервоар контрадикција, сукоба и замки. То ме чини тако занимљивим човеком. Задатак уметника је да што више продре кроз тај тајанствени простор где примарна снага храни сву еволуцију.

Састанак између глумаца и публике је духовни и провокативни тренутак, прави сусрет. Ум је изазван кроз ову провокацију. Гротовски је то такође схватио. Позориште као оружје против цинизма који испуњава спољни свет. Позориште као простор где стижемо до екстазе. Верујем да је то потребно нашем друштву. Али наравно да никад нисте сигурни да ли ће то баш тако деловати на гледаоца. Мислим да индивидуални посматрач мора имати неки тајни договор с уметничким делом.

Мој театар је позориште Фармакона, позориште које може да те отвори или излечи. Узрок Фармакона био је дубоко укоренен у грчком друштву. Разлог због



којег сам створио *Олимпи* везан је за размишљање о томе шта нам катарза данас значи – на политичком, друштвеном и филозофском нивоу.

Слобода. Шта тај појам значи у уметности, шта у друштву?

Уметник мора бити слободан и суверен. Као што сам написао у *Ноћном дневнику* који је недавно објављен на вашем језику:

**АНТВЕРПЕН, 2. ДЕЦЕМБРА 1980.**

Мој студио је моја земља.

Ја сам краљ.

А моја дела су Устав.

**АНТВЕРПЕН, 25. ЈУНА 1982.**

Независност уметника.

Кршење сопствених закона и правила.

**АНТВЕРПЕН, 10. ДЕЦЕМБРА 1983.**

Наша је света дужност да проучавамо и ослободимо тело.

У позоришту и пластичној уметности.

Мој ум: отац је уметности

лепота, син

и слобода, дух.

**АНТВЕРПЕН, 16. АПРИЛА 1988.**

Анархија љубави.

Анархија маште.

Анархија уметности.

(Три закона живота који поштујем и живим)

Заговарате слободу, а кажете да сте “уметнички диктатор”. Шта подразумева та контрадикторност?

Пре много времена у мом часопису парафразирао сам Sacher-Masoch-а о односу између глумаца и режисера: “Част ме обавезује да будем роб мојих глу-

маца и глумица. И да се без икаквог противљења подвргнем нечему што ми он или она намећу.” Али истинито је и другачије: “Част ме обавезује да будем роб мог редитеља, да буде управо онако како он захтева од мене. И да се без икаквог противљења подвргнем било чему што ми намеће” (2. август 1980). И даље би требало да мој однос с глумцима и плесачима посматрате у том светлу. Ја ћу задати неке вежбе и импровизације, најчешће знајући где ће нас то довести. Генерално, наравно. Увек постоји кинетички квалитет, индивидуална интелигенција, срце и душа глумаца и плесача који представи дају сјај. То је непредвидиво. То даје прави квалитет представи. Дакле, током процеса рада не престано постављам питање: како сарадницима могу да дам довољно слободе да постигну резултат који ће осећати као сопствено остварење. Истовремено морам да одржим равнотежу, те да интервенишем у одговарајућем часу са свешћу шта имам на уму. Верујем у давање одређене слободе глумцима, могућност да они сами открију своје способности тако што управљају својим материјалом. Затим, у одређеној мери они морају да кондензују своје креације, прилагоде их одређеној структури, или територији. Мислим да уметник увек мора да буде суверен. У мојој идеји, у западном друштву, последњи диктатор је уметник, јер он не прави компромисе, он доноси одлуке. По том мишљењу, врло брзо сам изабрао да будем уметнички диктатор.

**ТОКОМ РАДА ОТКРИВАМО И ПОШТУЈЕМО ЈЕДНИ ДРУГЕ**

Како бирате глумце за своје представе? Како ради Ваша позоришна компанија? Како градите репертоар? Ко су Ваши сарадници?

Започео сам уметничку каријеру као визуелни уметник и перформер. Компанија Troublein основана је 1986. као производна структура за покретање, продукцију и промоцију мојих позоришних, плесних и опер-

ских пројеката. Моја мајка звала се Helena Troublein. Мислим да је то преутосно име. Troublein је стари фламански израз за “trouw blijven”, што значи “остати веран”. Као уметник, увек сам веран лепоти. Ја сам слуга лепоте. Уметник је савест своје епохе. Време је као вез, непредвидив производ ручног рада.

Моји пројекти, како за позориште тако и за визуелну уметност, имају тенденцију развоја током дужег временског периода. Увек имам папире, скице, мале текстове и цртеже који леже на мом столу. Након неког времена тај материјал ће навалити на мене, у облику нових питања. И током неколико година, неке од идеја ће се кретати једне према другима. Увек сам био свестан ове “консилиенције” феномена кроз некога коме је снажно инспирисао: Едвард О. Вилсон, ентомолог, филозоф, биолог. Он користи овај израз у својој књизи *Consilience, the Unity of Knowledge*. Увек сам био нека врста уметничког уметника. Нема мултимедијалног уметника или хибридног уметника. Увек сам радио и визуелну уметност и позоришне представе, перформансе... Све су то савршенства у оквиру различитих дисциплина, али уз поштовање закона специфичних за сваки медиј.

Метода рада у просторији за пробу мојих позоришних кућа ближа је ономе што се дешава на савременој плесној сцени него на просечној фламанској или европској позоришној сцени. Не почињемо на класичан начин. То не значи да почињемо радни процес без икакве припреме, сасвим супротно. Али све почиње и ништа није немогуће. Полазна тачка може бити било шта: наслов, тема, филозофска претпоставка или концепт, један од мојих позоришних текстова... Користећи то, почињемо да тражимо све врсте материјала, разматрамо све начине приступа и промишљамо могућности у погледу садржаја. Али не само да истражујемо материјал него и једни друге. Док истражујемо људско и животињско понашање, упознајем личне примарне импулсе извођача и откривам њихове инстинктивне капацитете. Током рада откривамо и поштујемо једни

друге. Зато што само уз узајамно поштовање и бескрајно међусобно поверење можемо да се суочимо једни с другима на екстремном бојном пољу љубави. То је моје позориште.

Како објашњавате ретроградне појаве у свету? Десничари побеђују на изборима, распламсавају се национализми, мржња према другима и другачијима... Зашто?

Раст екстремног десног и, у више толерантној верзији, национализма, није само белгијски феномен, већ нажалост европски, западни, чак и светски. Ови популистички покрети су застрашујући. Током каријере био сам три пута физички угрожен након стварања дела визуелне уметности. На пример, након што сам реализовао рад *Небо* у Краљевској палати 2002, морао сам да спавам на четири различите локације због претњи. Неколико менталних и физичких напада претрпео сам са екстремно десне фламанске стране. Измазали су ми улазна врата изметом и послали ми (не-анонимна) писма, звали су ме краљица и дркација. Овај екстремно десничарски покрет тражи независну фламанску земљу, док ја не верујем у поделу наше земље. Ипак, важно је да уметник остане суверен и независан и да не буде повезан са било којом политичком партијом или организацијом.

*Планина Олимп* се, између осталог, бави овим дубоко људским покретима и мислима, на ритуалном и духовном плану. Она нас суочава с дубоким кршењем друштвених норми, законима понашања и правилима морала. У овим временима растућих национализма, затварања граница и страха, важно је да уметници постављају питања, да покажу своју снагу и рањивост, увек уз мало хумора.

Које је значење нашег културног идентитета? Земље и грађани постају противници, али да ли је тачно да су за то криве културне разлике, а не економија и политика, као подручје узгоја и узрок евроскептичних и антимултикултуралних осећања? У *Белгијским правилима*, мојој најновијој позоришној креацији, веома

Олимп, фото: Јелена Јанковић



пажљиво сагледавамо наш белгијски надреалистички идентитет! То би могло довести до бољег разумевања, до слављења другог и другачијег од нас. Једина ствар коју можете желети као уметник јесте да ваш рад покреће нечији ум, нечији мозак. Покретањем ума и мозга мења се особа или индивидуални посматрач. Надам се да ми, уметници, можемо излечити ране у умовима посматрача. Настојим и надам се да могу то да урадим.

Гледалац је понекад попут животиње, то је као буђење његових инстинкта, јер кроз цивилизацију понекад и инсекти буду под контролом. Да, као уметник се надате да можете мењати људе, њихово понашање, њихово размишљање, начин на који осећају своје тело. Да, то је моја жеља, да! И мислим да је то у суштини снажна жеља за лепотом.

Београд, новембар 2017.

Пишу > Јелена Кнежевић и Милета Бутуровић<sup>1)</sup>

Продукција представе “Олимп”

# Олимп – у славу култа позоришне продукције

Када се говори о Битефу као савременом светском позоришту, најчешће се мисли на његов програмско-уметнички значај и селекцију у којој су место нашли скоро сви аутори релевантни за историју театра XX века. Битеф је свих ових година давао простор новим уметничким тенденцијама, али и новим тенденцијама у области фестивалског менаџмента и позоришне продукције. Новине у уметничком изразу нераскидиво су биле повезане са иновативним праксама позоришне организације. Зато с правом можемо рећи да је историја Битефа истовремено и повест савременог менаџмента фестивала.

У тој вишедеценијској и успешној пракси организације Битефа, свакако ће бити упамћена организација гостовања белгијске представе *Олимпи: у славу култиа трагедије – представа од 24 сата*, којом је 23. септембра у Центру “Сава” отворен 51. Битеф.

Имати *Олимпи* на фестивалу значило је прави ексклузивитет. Пре Београда, представа је изведена само у једанаест градова (Берлин, Амстердам, Солун, Рим, Бриж, Антверпен, Севиља, Беч, Јерусалим, Брисел, Париз). У настајању представе учествовали су најзначајнији уметници и теоретичари савременог театра – Јан Фабр, Ханс-Тис Леман, Фреди Декреуз. Представа је најављена као једно од најзначајнијих сценских дела савремене извођачке уметности и прекретница у историји светског позоришта.

Поред велике храбрости уметничког директора Битефа, који је представу гледао у Антверпену и увести је у програм 51. фестивала, реализација гостовања захтевала је и храброст Продукције фестивала да прихвати овај изазов. Организација извођења *Олимпа* је, по обиму посла и трошковима гостовања, била једнака организацији целог једног фестивала, што је и математички доказиво – ако представе у просеку трају два сата, онда само *Олимпи* чини цео један Битеф са дванаест представа просечне дужине трајања.

1) Аутори текста су извршна директорка Битефа и његов технички директор



Олимп, фото: Јелена Јанковић

Продукциони карактер ове представе одредило је њено трајање од 24 сата. По свим осталим елементима, *Олимп* се не разликује од било које друге представе. Својим трајањем она је нарушила устаљене позоришне конвенције, те се организација гостовања трупе Јана Фабра преточила у организацију једне нове хибридне врсте сценског догађаја која је у појединим сегментима личила на организацију рејв-журке, једнодневног излета, маратона... За потребе представе која траје 24 сата било је неопходно направити *Бишефово село* у Са-

ва центру, у коме ће глумци и публика живети током њеног извођења.

#### **ОЛИМП – У СЛАВУ КУЛТА БЕКСТЕЈЦА ПРЕДСТАВЕ ОД 24 САТА**

Одлука да се представа изведе у Сава центру донета је након техничке посете, када су продукционо-технички тимови Битефа и Трублејн трупе обишли све могуће позоришне, али и алтернативне просторе у Београду. Сава центар био је једино могуће решење, и



Олимп, фото: Јелена Јанковић





то не због уобичајених захтева гостујућих трупа који се најчешће односе на техничко-технолошке могућности и сценско-гледалишну конфигурацију простора, него због специфичних захтева бекстејца. У простору бекстејца представе која, без паузе, траје 24 сата, има двадесет осам извођача и подразумева бројне брзе промене; требало је сместити сву реквизиту, костиме и делове сценографије (количина за око дванаест просечних представа), и створити услове за истовремено пресвлачење, шминкање и туширање свих актера. Простор је морао да буде довољно простран, а због муњевитих сценских измена и веома близу позорнице. Решење је било да се бекстејд (простор иза сцене) смести на саму сцену Сава центра, која је заједно са колским улазом била једина довољно велика сцена за овакав подухват.

С обзиром на то да је позиција простора за игру била померена у предњи део позорнице, онемогућено је коришћење постојеће опреме Сава центра. Монтирана је нова конструкција и донета је додатна светлосна, тонска и видео техника за извођење представе на просценијуму.

Бекстејд је, према техничком рајдеру, морао да буде покривен тепихом због звучне изолације, да буде добро загрејан, пошто су извођачи у већем делу представе наги, да у њему буде обезбеђен брз Wi-Fi интернет и 32 утикача за пуњење телефона и лаптопова. У овом делу простора инсталирано је шест туш-кабина, столови у дужини од 12 м за реквизите и додатних 28 столова са столицама и огледалима за извођаче. Донета су четири фрижидера и замрзивача за одлагање реквизита (150 кг свежег меса, аутентичне животињске крви, сладоледа, осталих потребних намирница...), шест машина за прање и четири машине за сушење веша, 150 пешкира, више од 20 штендера за гардеробу... Обавеза Битефа била је да обезбеди професионално хемијско чишћење током 24 сата, и то тако да се на сваких пет сати доноси очишћена и испеглана роба, кетеринг према менију у коме је прецизно одређена количина и врста хране која је била служена на свака три сата, дежурство специјалног медицинског особља...

За потребе представе Битеф је окупирао простор Сава центра на осам дана. Било је потребно три дана интензивног рада на монтажи сцене и осталим техничким припремама (по 20 сати током сваког дана), два





51. Битеф, **Олимп**, атмосфера у Сава центру, фото: Јелена Јанковић



дана за пробе, два дана за извођење представе и један дан за демонтажу и враћање сцене у првобитно стање. У сваком тренутку представу је опслуживало више од педесет људи у сектору технике и организације.

### **ОЛИМП – У СЛАВУ КУЛТА ПУБЛИКЕ КОЈА ЈЕ ОДГЛЕДАЛА ПРЕДСТАВУ ОД 24 САТА**

Продати *Олимп* значило је пласирати нови производ на позоришном тржишту и развити потребу за њим. За ову представу коришћени су посебни канали комуникације, осмишљене су специфичне промотивне активности, дефинисана је нова политика цена. Уз текст о уметничком концепту представе, било је потребно пласирати детаљно упутство за њену употребу.

Основно упутство било је да публика током трајања представе може слободно да улази и излази из сале у сваком тренутку, а да нумерација важи само током прва четири сата. На уласку у Сава центар посетиоцима су, уз поништену улазницу, стављане нарукнице за једнократну употребу, које омогућавају идентификацију и контролу уласка у салу. Овако постављена правила створила су могућност за велику флукуацију

публике. Било је потребно развити различите стратегије за управљање овим ризиком. Били су могући различити сценарији: да буде превише или премало публике, да у холу Центра буде превише људи који чекају да уђу у салу или да у ноћним сатима у сали буде свега неколико гледалаца.

Прва линија одбране постављена је на улазу у салу. Било је потребно задржати људе што дуже у гледалишту. Тако смо у свим обавештењима за јавност истицали незаменљиво искуство које ће доживети они који одгледају целу представу без прекида, позивали смо гледаоце да покушају да превазиђу сопствене границе издржљивости, што подразумева исцрпљивање, попуштање механизма контроле, омамљеност, те напослетку – катарзу.

Друга линија одбране је за циљ имала задржавање публике у просторима Сава центра. Требало је осмислити садржаје и обезбедити услове потребне да публика не напусти зграду. Шанк и ресторан су радили све време. Тоалети су били опремљени додатним прибором за хигијену. Постављен је и пункт где су гледаоци могли да напуне своје електронске уређаје и користе интернет. Осмишљени су и додатни, анимативни садр-



51. Битеф, **Олимп**, атмосфера у Сава центру, фото: Јелена Јанковић



жаји, као што су вежбе релаксације и јоге, сликање, интерактивни, наградни квизови... Део простора претворен је у зону за спавање, у којој су постављени кревети и постељина за више од сто људи, а све то за пун капацитет сале. У другом делу је направљена башта са вештачком травом, цвећем, амбијенталном музиком и осветљењем; трећи је био осмишљен као приручна библиотека античких драма и књижара где су се продавале књиге Јана Фабра; чак је један део претворен у простор за журке.

Током представе, управљањем променама броја гледалаца бавила се “дежурна” служба за односе са јавношћу, која је дигиталним каналима комуникација пласирала садржаје којима ће се битно утицати на број посетилаца.

Остварени су задати циљеви: успостављена је успешна корелација флукуације публике и динамике представе. На почетку су била попуњена сва места, ни у једном тренутку у сали није било мање од 300 гледалаца, а крају представе присуствовало је двостуко више људи у односу на планирани број.

## **ОЛИМП – У СЛАВУ КУЛТА “ЖИВОГ” ТВ ПРЕНОСА ПРЕДСТАВЕ ОД 24 САТА**

Једна од значајних продукционих одлука била је да се на Трећем програму РТС-а уживо емитује ова представа током 24 сата. Уз ризик да изгубимо део публике која би купила улазнице и дошла у Сава центар, добили смо више од 220.000 гледалаца широм и ван граница наше земље, који су на телевизији пратили представу.

Спој овог сценског спектакла и слобода његовог уметничког израза с директним преносом на телевизији, остварио је историјске помаке и за Битеф и за РТС. Сарадња Битефа и РТС-а учинила је да један културни садржај постане популаран у најширој јавности, а да Канал културе постане најгледанији програм тога дана.

Битеф је изашао из оквира значајног културног догађаја те постао шире значајна друштвено-политичка тема, заузео је насловне стране штампаних медија, постао тренд на друштвеним мрежама, изазвао бурну јавну полемику.

# VIP ROOM

PROSTOR ZA  
SPAVANJE



Олимп, фото: Јелена Јанковић



Пише > Милица Петковић

18. Битеф Полифонија, 25–30. септембар 2017.

## У чудноватом предиву партиципативног позоришта

У оквиру 51. београдског интернационалног театарског фестивала, ове године, по 18. пут, као значајан пратећи програм, одржана је Битеф Полифонија. Како је већ установљено традицијом, тема Полифоније усклађује се као својеврсни одговор на тему главног програма. Битеф нас је отиснуо на историјско епско путовање ка античком изворишту драме и западне културе, тумачено из перспективе савременог, постдрамског, физичког, перформативног театра и савременог плеса. Полифонија названа *Те чудне њејље...* У шрајању за полифоним концепцијима позоришних партиципације, подсетила је да историјска путовања и авантуре духа нису линеарног, већ цикличног карактера – петље – те да укључују потенцијално несагледиво мноштво перспектива.

Будући осамнаеста, овогодишња Полифонија је симболички закорачила у своје пунолетство. То је био повод да се у представама и разговорима са учесницима и публиком посебна пажња посвети теми одрастања и сазревања у сложеним савременим реал-

ностима. У чему се огледа зрелост једног фестивала? Попут свесног организма, који се развија кроз реализацију својих потенцијала и отворено преиспитивање односа са светом, како би се најзад суверено укључио и допринио квалитетнијем животу своје заједнице и укупног окружења, Полифонија из године у годину тежи да што потпуније уважи друштво из којег је поникла, и да што отвореније комуницира са његовим разноврсним чиниоцима.

### ПАРТИЦИПАТИВНО, УКЉУЧИВО ПОЗОРИШТЕ

Ово је посебно значајно када се има у виду да је фокус Полифоније на раду са младима и другим осетљивим заједницама, којима позориште, драму и игру нуди као методе спознаје сопствених могућности, креативног изражавања и истраживања света. Управо су драма и игра начини да се на делу – а не тек декларативно, упутствима и саветима – демонстрирају добри, ефикасни начини суочавања са реалношћу, пре-

вазилажења тешкоћа и креативног доприноса здравијој култури заједнице. Битеф Полифонија је 2000. године изникла из међународног програма *Умешности за друшћивене промене – Игром проишћив насиља*. Временом, кроз сваку нову реализацију фестивала и постојан целогодишњи рад на његовој припреми, Битеф Полифонија је промишљала одговорност позоришне уметности у широј заједници и тежила да сагледа и у пракси искуси разноврсне начине да се позориште активира и учини присутнијим у друштву.

Посвећен рад развио је истанчан сензибилитет за разноврсне гласове и креативне импулсе у широј заједници, на домаћем плану, као и отвореност за учење, сарадњу и усвајање добрих пракси из региона и ширег европског контекста. Стога је важно нагласити да Битеф Полифонија доследно прати и негује оснивачку идеју Битеф фестивала: одважно препознавање и подршка новим позоришним тенденцијама.

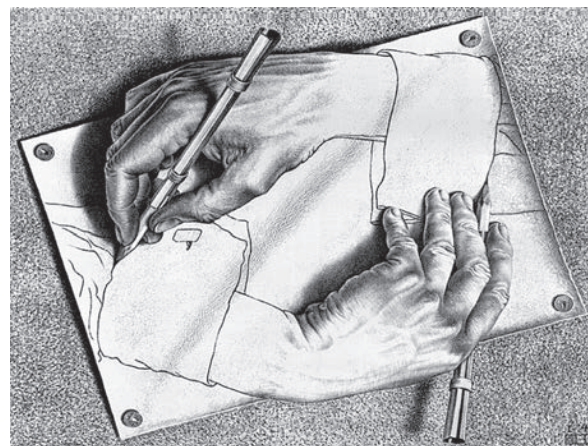
Ове године Полифонија се укључила у програмску платформу пројекта партиципативног позоришта *Ми, ви, сви* који, како назив сугерише, промовише дијалог, сарадњу и партнерске односе, како би се, кроз уметност и игру, што самосвесније неговала култура међусобног уважавања и подршке, неспутане креативности, доприноса заједничкој добробити. Овим пројектом обележава се и 40 година од оснивања партиципативног драмског студија Шкозориште и 40 година стваралачког и едукативног рада Љубице Бељански Ристић, идејне креаторке и Шкозоришта и Битеф Полифоније. Препознатљив Љубичин ауторски печат, уграђен у све њене креације, представља идеја и пракса вишегласја, “полифоније”, подстицајног међуодноса различитих перспектива.

### ПОЛИФОНО УРЕЂИВАЊЕ, ПРЕМА МОДЕЛУ ЧУДНИХ ПЕТЉИ

Од оснивања Полифоније неговано је полифоно уређивање и избор програма. Од 2014. године, Љубица Бељански Ристић је и формално препустила уредништво

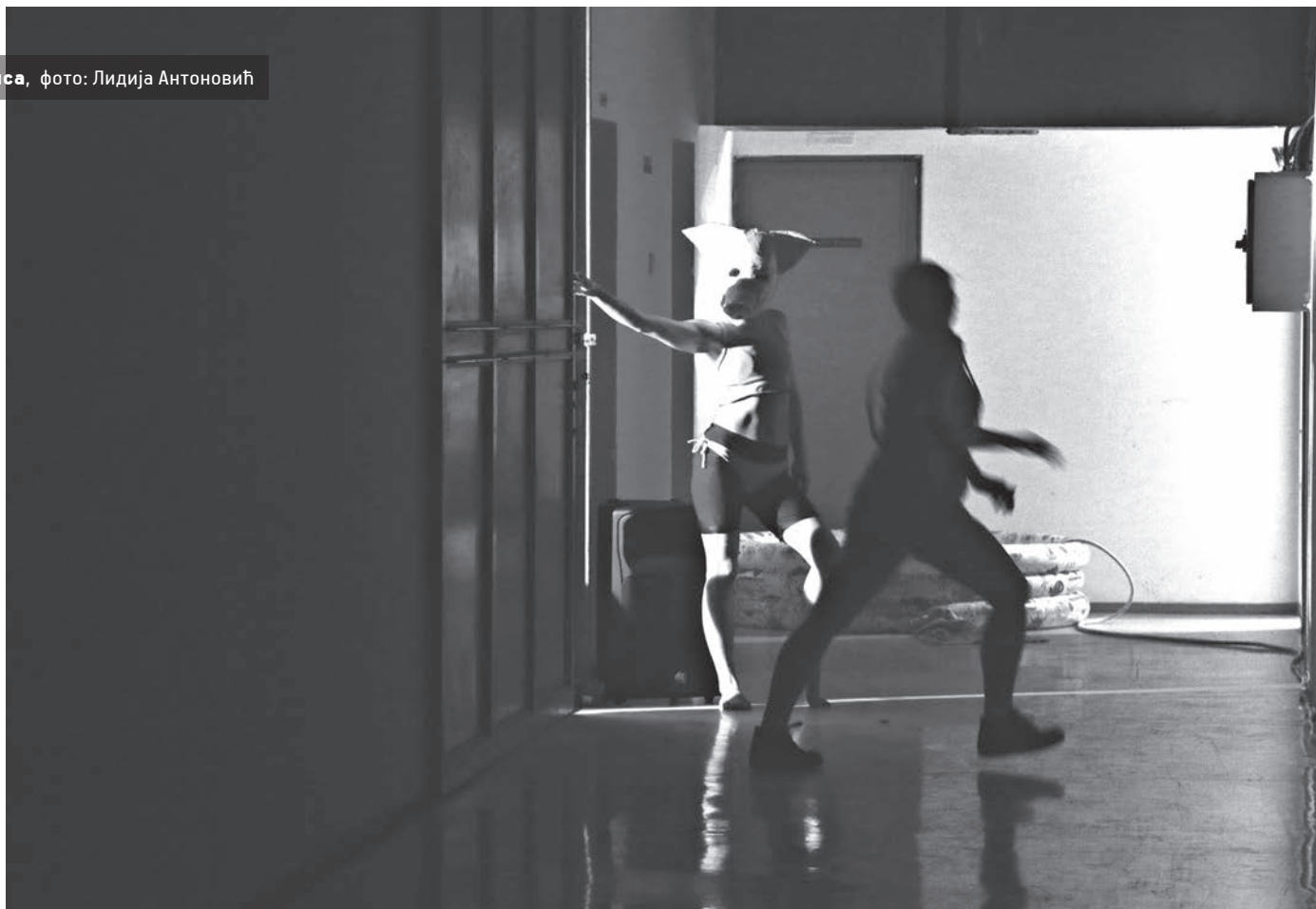
Полифоније тиму својих сарадника, настављајући да пружа подршку у одржавању континуитета установљених вредности фестивала. Програм овогодишње Полифоније сачињен је тако што је сваки од четрнаест чланова уредничког тима, од свих предложених представа/дешавања одабирао пет фаворита, уз јасно образложење својих критеријума. Представе са највећим бројем гласова добиле су место у програму, који се показао разноврстан – у погледу форми, жанрова, тема, локација одигравања и начина на које ангажује публику. Сва програмска дешавања су се, пак, врло добро уклопила у концепт “чудних петљи” који појашњава унутарњу динамику вишегласја и прати Полифонију од њеног оснивања.

Концепт чудних петљи (*strange loops*) осмислио је теоретичар Даглас Хофштетер (Douglas Hofstadter), инспирисан једним базичним математичким проблемом, колико и сликарским илузијама и музичким варијацијама. Убедљив визуелни израз једне “чудне петље” представља литографија *Руке које цртају* (*Drawing Hands*) холандског уметника М. К. Ешера (M. C. Escher).



Литографија остварује симетрију на нивоу форме – и с леве и с десне стране видимо руке које цртају. Међутим, на нивоу садржаја схватамо да свака

Алиса, фото: Лидија Антоновић



фигура истовремено представља и цртајућу руку и резултат цртања. Чудне петље почивају на уплетеним хијерархијама. Лако је уочљиво да међу инстанцама укљученим у хијерархију постоји повратна спрега и међузависност. Занимљивије је ипак да такве хијерархије нису вертикалне, већ цикличне – да сваки њихов члан у себи садржи и своју супротност, те да су стога сви чланови истоветне вредности.

Откуд то да разноврсна дешавања Полифоније тако добро (п)одражавају ову фигуру? Начином уређи-

вања који уважава моштво различитих перспектива и сензибилитета креира се култура отворености и поштовања другог и тиме, без наметања са стране, успостављају критеријуми избора којима се заступају управо ове вредности. Стога није изненађујуће да већину програмских дешавања карактерише промишљеност, ауторефлексија, дијалогска форма, поштовање заједнице и укључивост различитих актера, изузетна отвореност за интервенције публике, уважавање сваког питања и мишљења.

Хлеб и приче, фото: Лидија Антоновић



## ПРОГРАМ

Програм је реализован у сарадњи са центром за драму у едукацији и уметности ЦЕДЕУМ и у копродукцији са Битеф театром. Поред организационих тимова и координатора, у реализацији је учествовао и велики број волонтера Полифоније. Следи кратак преглед програмских дешавања, њихових аутора и продукције, као и локација одржавања.

Овогодишња Полифонија отворена је у УК “Пароброд” пеформансом у кореографији Бориса Чакши-

рана *Нејосџојани ѝрини* и дискусијом о партиципативном позоришту *Тројласне инвенције* инспирисаном књигама *Трагедија иницијације* или *нејосџојани ѝрини* Ивана Меденице, *Увод у ѝримијењено казалишџе*. *Чије је казалишџе?* Дарка Лукића и *Креативна драма – ѝроцес стварања у Шкозоришџу* Милана Мађарева. У разговору који је модерирала Ирена Ристић, поред аутора књига, учествовали су и проф. Милена Драгићевић Шешић, Љубица Бељански Ристић и гости из Мостара и Загреба, Сеад Ђулић и Владо Крушић. Након разго-

ра, присутни су позвани да учествују у радионицама форум театра и тиме практично искусе партиципативност у позоришту. Радионице су водили Демир Мекић, Мирослав Николић и Вера Ерац.

Жанровски хибридна *Мала журка ироуишине ної илеса* Пер.Арт студија, под уметничким вођством Саше Асентића, одржана је у Центру за културну деконтаминацију. Представа коју врло професионално воде кореографи и особе ометене у развоју, креирала је привлачан простор и узбудљива искуства за бројну публику различитих узраста.

Имерсивне и интерактивне представе *Дан у ноћи* (REACH студио, ауторке Тијана Божиновић и Јелена Јездовић) и *(Не)радно време* (ИСПАД центар, у режији Николе Исаковић) одржане су у клубу Строги центар и кафеу Попара на Дорћолу.

Интерактивне презентације *Мислиши концепцију-ално* (Нела и Лидија Антоновић, театар Мимарт), *Приче с малої одмора* (Диана Кржанић Тепавац и Милена Деполо, удружење ASSITEJ Србија) и *Паршнерсџива за будућности* (бројни презентери пројеката у области примењеног позоришта), пратила је активна публика различитих узраста у УК “Пароброд”, ОШ “Владислав Рибникар” и у Народном позоришту.

Перформанс/”сесија јавног размишљања” *Коншејнер наводно садржи*, у међународној копродукцији Теорије која хода, Nada Especial Tanz (Аргентина) и neue Dringlichkeit (Швајцарска), креирао је ауторски тим вођен Бојаном Ђорђевићем. Перформанс је у културном центру “Дорћол Platz” покренуо искрену размену искустава и увида у начине на које доприносимо и трпимо последице глобалног капитализма.

Интерактивна представа *Алиса* у режији Бојане Лазивић и продукцији Пулс театра одржана је у позоришту у Лазаревцу. Инвентивном формом представа испитује конвенције традиционалног позоришта и омогућава публици ванредно узбудљиве доживљаје. Путовање од Београда до Лазаревца учињено је својеврсним перформансом у којем се бришу разлике између из-

вођача и публике. Перформанс је назван *Прејовори са реалношћу*, а осмислио га је уметнички колектив Каркатаг са сарадницима.

Представа за ученике *Ејске ијрице* изведена је у учioniци ОШ “Михаило Петровић Алас”. Представа у режији Анђелке Николић и продукцији Нор.Ла! студија, подстиче на нова савремена сагледавања тема из народне епске поезије.

Плес *Додурујемо се чиме? Сновима*, који је кореографисао Стојан Симић у сарадњи са плесачима, реализовао је КУД глувих “Радивој Поповић” у Градској организацији глувих Београда. Врло посећена, плесна представа је аутентичношћу приступа и присуства извођача креирала јединствен амбијент и ретко снажан доживљај код свих присутних.

Позоришна представа *Оглазни ијерминал*, коју је режирала Теа Пухарић, изведена је у УК “Вук Ст. Караџић”, у продукцији ИСПАД центра. Инвентивном режијом и непрестаном игром на граници између ироније и болне искренности, представа се на оригиналан начин обрађа младима који излаз из друштвене кризе налазе у емиграцији.

Плесну представу *Scrape* конципирала је и кореографисала Јована Ракић, у продукцији Сервиса за савремени плес – Станица. Елаборираном плесном кореографијом, кроз упорно понављане телесне покрете, истражује се и разоткрива вишеслојност и друштвена програмираност наших идентитета.

Затварање 18. Битеф Полифоније двадесетчетворочасовним мултидисциплинарним програмом *Љубав, хлеб и ирице*, симболички је затворило епски круг започет прослављеном представом једнаке дужине *Олими*, фламанског аутора Јана Фабра, којом је овогодишњи Битеф отворен. Свејеврсни фестивал у фестивалу *Љубав, хлеб и ирице* повео нас је на шаролико путовање кроз разноврсна позоришта заједнице, бришући границе између уметности и свакодневног живота, публике и комшилука. Програм у режији Каролине Спаић и Татјане Пајовић реализовали су ZID театар из Амстер-



дама и ПОД театар из Београда у Центру за културну деконтаминацију.

У раду Битеф Полифоније овим је комплетиран један обртај спирале и започета нова етапа у тимском раду који се одвија током читаве године. Рад се састоји у стварању услова за истинску креативност и њено препознавање у разноликим друштвеним контекстима у којима се појављује. Отвореност за хибридне уметничке форме и иницијативе, којима је позориште један од видова истраживања и изражавања, обогаћује и позориште, и уметност уопште, и заједнице у којима се дешава. Задатак Полифоније је да прати то богато ткање савремених креативних драмских подухвата

који се, попут самостварајућих чудних петљи, упорно дешавају у најразноврснијим друштвеним срединама, упркос кризама и оскудици. Те чудне креативне петље тиме манифестују иманентну снагу духа и културе којој сви заједно припадамо и заједно је стварамо.

Разоткривање ткања позоришне уметности, отворено за све који су за њу заинтересовани, још увек је пут кроз неистражено подручје, али и најава открића снажних нових позоришних тенденција свесних друштвених снага које се у њих уграђују, као и одговорности за здраво усмеравање тих снага ка заједништву у које су сви укључени.



Додирujemo се чиме? Сновима, фото: Лидија Антоновић

Пише > Александар Милосављевић

## О Битефу на филмској траци

О сударима “топлог” и “хладног” медија и једној од могућности коју смо имали захваљујући Вери Коњовић – да будемо информисани и сведоци историје

Од ове године укида се један од Битефових *off* програма. Звао се *Битеф на филмској траци* и деценијама га је уређивала Вера Коњовић, преводилац већине представа приказаних на овом фестивалу, али и многих чије смо пројекције имали прилику да гледамо у раним поподневним или касним вечерњим сатима у оквиру поменутог програма, а које су нам, баш као и сам Фестивал, пружале драгоцене информације и отворале нове театарске видике. Сама госпођа Коњовић предложила је укидање програма јер, како каже, увидела је да фестивалска публика није више заинтересована да гледа снимке позоришних представа или филмске екранизације драмских текстова. Време у којем жи-

вимо учинило је своје. Вера Коњовић закључује овим поводом да није сваки крај тужан. Па ипак...

Прича о Битефу и његовом значају за наш театарски живот позната је и многи су је већ испричали. Њу је заправо исписао – на папиру или у својој глави, свеједно – свако ко се у овој држави на било који начин бави позориштем. И не једино у овој држави. То је првенствено славна прича о почецима и такозваним “херојским годинама” Битефа, али ће време показати да је и сваки коментар на рачун повремених криза овог фестивала, исто тако снажна и убедљива потврда његовог суштинског и огромног значаја и зрачења. Уосталом, његови својевремени опоненти и оспораватељи доцније су или признавали своју заблуду, или је и данас крију, или су искористили сваку прилику да, ипак, на сваки начин постану део Битефа. То је свакако важно сведочанство. Ако ни о чему другом, а оно о функционисању историје.

Битеф, с друге стране, не може да постане историја – када би се то догодило, изгубио би и себе и смисао властитог постојања. Повест Битефа се, дакле,

наставља, а његова нова и најновија издања потврђују истину да живот, нарочито онај у уметности, постоји само као непрестана промена. Уосталом, овај фестивал је и настао из потребе да се трага.

Мој први сусрет са Битефом био је ненадан и шокантан. Сасвим случајно сам, давних 70-их година минулог века, добио улазницу за неку фестивалску представу. Приказивана је у Југословенском драмском позоришту, нисам знао наслов, или ми ни наслов ни име редитеља тада нису ништа значили. Као, уосталом, што ми је мало или нимало значило и било које друго позоришно име или било који наслов, осим, дабоме, Бранислава Нушића и његове *Госпође министарке*. Мајка ме је, као уредна грађанка, водила у Народно позориште па сам гледао *Министарку* са Љубинком Бобић у насловној роли, баш као и све друге тамошње и тадашње инсценације Нушића, али и – одреда – све опере и балете. Исто тако, у својству уредне грађанке, мајка је љубазно захвалила на тада понуђеној улазници за Битеф. Радозналост – ништа друго – натерала ме је да улазницу затражим за себе.

И тако сам отишао на своју прву представу Битефа! Била је гужва и све је било веома свечано, мада много опуштеније но што је обично бивало у Народном позоришту. На крају сви седоше на своја места. Представа је могла да почне. А заправо је почело – чудо! Вероватно бих данас био потпуно равнодушан према спуштању Марсоваца на Земљу колико сам ономад био шокиран свиме што се догађало на позорници. Шта се догађало – нисам знао. Чинило ми се – ништа. Сећам се музике која се иритантно понављала (ограничени број нота се једва, само у назнакама, развијао у мелодију). Сећам се и бесконачне репетиције истих покрета актера на сцени и великог платна на којем је пројектован филм. Вртело ми се у глави од такве музике, тих покрета, тог филма и свих елемената које нисам успевао да повежем у смислену целину. Рефлексно сам трагао за сценском радњом и односима... За смислом...

Када сам након више од пола сата гледања НИЧЕГА и потпуне (и дословне) одузетости пред оним што нимало није одговарало мом дотадашњем позоришном искуству, видео да људи устају и излазе из сале, и ја сам устао и изашао. Полако, као омађијан, ходао сам од Славије уз Београдску улицу ка Ташмајдану и кући, кад изненада схватих да ја заиста НИШТА нисам схватио, и да то не може и не треба да остане само на томе. Желео сам, имао сам потребу, да ипак нешто разумем. Вратио сам се у Југословенско драмско позориште, ушао у салу и до краја одгледао *Ајнштајн на илажи* Роберта Боба Вилсона.

Искрено, у разумевању ми није помогло што сам представу одгледао до краја, нити је то што сам се вратио на баш *џу* представу на било који начин утицало на моје доцније животни опредељење, али ме је изнутра снажно померило, збунило и наговестило да позориште (али вероватно и штошта друго у животу) није увек сведено само на оно што ми је искуствено знано. Тај тадашњи *Ајнштајн* узбудио ме је као што ће ме касније, са екрана црно-белог телевизора, у соби у којој су сном праведника спавали моји родитељи, потрести екранизација Бекетових једночинки у режији самог писца и продукцији ВВС-а. И тада сам (поново) био шокиран.

Много година касније, испричао сам ову причу Вилсону. До детаља и са прецизним описима мог душевног стања и мојих размишљања у тренуцима када сам се “борио” с његовим *Ајнштајном на илажи*. Насмејао се расположен и рекао ми да потпуно разуме моју тадашњу збуњеност.

С разлогом кажу да је вероватно најстрашнија ствар за озбиљног позоришног човека, али и било ког другог, да на екрану – малом или великом, без разлике – гледа позоришну представу. Стручњаци објашњавају да је то, заправо, судар два медија – “топлог” (позориште) и “хладног” (снимак начињен камером). И то је свакако тачно. Ову праксу ваља избегавати. Осим када је то *једина* прилика да стекнете важну, театарски

релевантну информацију. Управо сам такву прилику имао много пута гледајући “хладне” снимке “топлих” представа које је за програм *Бишеф на филмској шраци* бирала Вера Коњовић.

Ову истину ми је много година након првог шока потврдио и, рецимо, снимак Вилсоновог *Ајнштајна на њлажи*, али чаролија првог утиска – погледа сада упртог у платно – није била разбијена. Напротив, гледајући представу, тада по други пут, с много више искуства и нешто мало више знања, могао сам истовремено и да се присећам појединих фаза свог негдашњег шока, али и да се бавим – гледањем, да на миру уживам, анализирам те, напokon, нешто и разумевам.

Да не мора увек да буде баш тако, те да се судар “хладног” и “топлог” медија не мора у свакој прилици завршити погубно по позориште које гледате “уживо”, потврдио ми је, неке сада већ далеке ноћи, још један снимак представе. То је била једна од најзначајнијих представа у историји европског позоришта и несумњиво једна од најбољих и најмаркантнијих које сам за свог живота видео. Била је то нека од верзија Голдонјевог *Слује двају ѿсѿодара* у режији Ђорђа Стелера и извођењу његовог ништа мање славног миланског Пиколо театра. У главној улози, која је и у овом случају била на трагу комедије дел арте те подразумевала врхунску акробатику, неступио је фантастични Ферућо Солери.

Снимак те представу гледао сам у позним вечерњим сатима, након што је завршен “регулрни” фестивалски програм, уморан од свакодневног (почетничког) писања критика, у почетку неодлучан да ли уопште да се упустим у авантуру гледања снимка позоришта. Ипак сам дошао на пројекцију јер ми је Вера нагласила да ову представу никако не смем пропустити. И добро је што сам је послушао. Било је фасцинантно! И Стрелерово смело “читање” ове Голдонјеве комедије као представе у представи, и отварање “другог плана”, заправо онога што се дешава иза сцене док траје “права” представа, и ово редитељево савршено поигравање које кроз привидну демистификацију комедије дел ар-

те ову специфичну позоришну форму својом инсценирацијом заогрће још гушћим слојевима мистификације, и врхунски артизам глумаца, нарочито игра још тада времешног Солерија, и радост позоришне игре, и – СВЕ! Била је то за мене тада исто толико велика чаролија и нисам био ништа мање шокиран но када сам први пут видео *Ајнштајна*. Наравно, сада су и шок и чаролија били другачије врсте, а овај пут радили су у другачијем контексту. Ничег “хладног” ту, међутим, није било. Све је, напротив, било усијано. Јер, било је то аутентично, “живо” позориште, попут телевизијске екранизације Бекетових једночинки; био је то театар какав само можете да сањате и да о њему маштате док читате неку драму која вас се жестоко тиче.

Много година доцније, док сам планирао репертоар Српског народног позоришта, Борис Лијешевић ми је рекао да би радио комедију, вероватно комедију дел арте, Голдонија можда. Одмах сам знао: биће то *Слуја двају ѿсѿодара* као (моја) мала посвета оном Стрелеровом *Слуји* којег сам некоћ гледао са филмске траке на Верин наговор. И настала је одлична представа, копродукција Српског народног позоришта, зрењанинског Народног позоришта “Тоша Јовановић” и фестивала Град театар Будва, са Милованом Филиповићем као слугом, а Бранимиром Брстином и Драгомиром Пешићем као господарима, те одличном поделом састављеном од глумаца из два војвођанска театра. Узгред, недавно сам чуо да је *Слуја* Пиколо театра обновљен, а у представи је поново заиграо Солери, иначе рођен 1929. године. Сведоци веле да је опет бравурозан. Дакле, на известан начин, захваљујући *Бишефу на филмској шраци*, постао сам сведок историје театара.

Не знам колико је другима значео овај Верин *Бишеф на филмској шраци*, али за мене је био још један изузетно важан прозор у свет правих театарских чаролија. Но, благодаревећи баш овом програму, данас себе сматрам једним од гледалаца Стрелеровог *Слује*, и то баш једним од оних који су ову представу видели “уживо”.



СЦЕНСКИ ДИЗАЈН

Сцена

Пишу > Драгана Вилотић и Милица Стојшић

# Епско време позоришта: Сценски дизајн на 51. Битефу

Према речима Ивана Меденице, селектора и уметничког директора, селекција представа 51. Битефа “обухвата лук од космогоније о рађању наше цивилизације (*Олимп*) до декадентне пасторале о њеној импотенцији (*Испребљење*)”. Оно што је мото фестивала – *Epic trip* (Епско путовање) најавио, а публика имала прилике да искуси, јесте вишесатно, па и вишедневно одсуство из свакодневне стварности и боравак у позоришту као равноправној стварности. Епско у позоришној терминологији, посебно према Брехтовом схватању, подразумева да у театру постоје “дисконтинуитет, дистанца, поруке, рефлексивност: суочен са фабулом која му се приповеда, гледалац треба да се позове на свој разум”.<sup>1)</sup> У већини приказаних представа, сценски дизајн односно дизајн сценског простора уједињен је са говором сценских знакова унутар њега (режија, глума, мизансцен, светло, костим и звук) и доприноси стварању целовитог дела.

Представа *Квизула! (Quizoola!)* – изведена у Дану пролога коју су заједнички осмислили чланови једне од водећих независних британских трупа Форст ентертејмент (*Forced Entertainment*), пример је целови-

тог сценског дела. “Као што и сам наслов наговештава, представа има структуру бесконачног квиза (асоцијација на филм *И коње убијају, зар не?*), те опсесије савременог медијског друштва, у коме се надовезују... размене питања и одговора на разне теме, од личних и баналних до јавних и филозофских, али су све... политичке.”<sup>2)</sup> Повољна околност је избор адекватног простора за извођење овог квиза у оригиналној верзији од шест сати. У кафеу Битеф театра, на благо издигнутој позорници, два глумца наизменично један другом постављају питања. Глумци седе, на блиском растојању седи и публика. Кад један глумац постави питање, публика у себи трага за властитим тачним одговором. Тако се успоставља пожељно јединство извођача и гледалаца. Због интимности простора кафеа, глумци могу да реагују на публику. Прате њено комешање, понекад примећују звоњаву телефона, одржавају пажњу и очекују ангажовање у праћењу квиза који се изводи веома аутентично. Готово да се има утисак слушања разговора двоје пријатеља на клупи у парку. Из тих разлога нема грађења илузије кроз сценски звук, звучни садржај представе су говор, шкрипа столица, звоњава телефона, шкрипа врата. Од првог тренутка предста-

1) *Лексика модерне и савремене драме*, приредили Жан-Пјер Саразак у сарадњи с К. Ногрет, Х. Кунц, М. Лоско и Д. Леско, с француског превела Мирјана Миочиновић, Књижевна општина Вршац, 2009, стр. 40.

2) <https://festival.bitef.rs/Program/297/QUIZOOLA.shtml>, приступљено 26. 11. 2017.

ве пажња је примарно усмерена на испитивање у кви-зу, а улога сценских средстава попут маске, костима и светла суптилно се открива за његова трајања. Рудиментарни дизајн светла Ричарда Лоудона (Richard Lowdon), који потписује целокупни дизајн представе, као да реферише на историју позоришне расвете и осветљавање позорнице с “доње рампе”. На сцени су два обасјавача, који из доњег ракурса деформишу црте лица, па је клоновска шминка (размазана и намерно непажљиво нанета) у првом плану и једино визуелно средство које глумце обучене у “неприметну” свакодневну одећу, издваја у односу на публику. Клоновска шминка постаје доминантно средство и врста коментара у тренуцима кад извођачи постављају питања везана за сопствену професију и рад у позоришту. Тада се открива и значење декоративних сијалица на поду сцене које наговештавају атмосферу простора сцене након завршетка шоу програма, кад се гасе светла и демонтира сценографија.

Пројекат *Олимпиј: у славу културне стратегије – ирег-сћава од 24 сат* Јана Фабра (Fabre) свакако значи симболички, тематски, концептуални, естетски и програмски стожер универзума овогодишњег Битефа. Епска у трајању, али и другим димензијама, идеју *ирегсћаве дугог трајања (durational performance)* као антипода ужурбаности савременог живота, овај пројекат доводи до крајњих граница кроз инсценацију дионизијске свечаности у размери један на један. *Олимпиј* с античким фестивалом не везује само садржајно заснивање на грчкој митологији, већ и форма ритуала што почиње много пре заједничког доласка у Центар “Сава”, а завршава се дуго након одласка. Представе дугог трајања могу значити извођења од шест или више сати, а *Олимпиј* је посебан јер се одвија један дан, током којег гледаоци деле целокупну егзистенцију – гледање представе, разговор, јело и пиће, спавање. Вољно одвајање од спољног света како би се истински поделила садашњост, у покушају да се доживи колективна катарза. Било би неправедно сценски дизајн анализирати кроз појединачна сценска средства, некад снажна

и поетична (ланци које извођачи у једној сцени прескачу као вијаче), или већину времена сувишна (видео-пројекције). Сценски универзум *Олимпија* обухвата оквире шире од једног дана извођења у Центру “Сава” – директан пренос на РТС-у, чланци у штампи, бројни коментари на интернету. Иако публика има могућност да напусти простор, суштина ове представе остаје закључана за све који не проведу заједно све време. Топи се шминка, хрче у зони за спавање, на столицама у гледалишту, размењују емоције уз пиће у снек-бару, све да би се постигло заједништво и након једног дана доживела колективна катарза. *Дизајн умора* равноправни је елемент сценског дизајна, редитељ рачуна да се након толико сати представа прати кроз сновито, буновно стање, што донекле прелама збивања на сцени. Иако постоји структура представе, одређена појединачним драмама које Фабр обрађује, сваки гледалац има право на сопствени дизајн времена, уз сценски покрет вероватно најснажнија изражајна линија сценског дизајна.

Суочен с реалношћу задатка да креира решење функционално током извођења 14 трагедија, Фабр се одлучује за сведену сценографију попут столова на точковима, који су истовремено и гробнице, и постаменти и кревети, или лустерâ чији абажури стварају сенке-пројекције помоћу којих редитељ (истовремено и сценограф) артикулише простор апстрактно и функционално. Најслабије су видео-пројекције – нису допринеле изградњи сценске слике, на махове, чак су је и ометале. Појединачни наративи уписују се, пре свега, коришћењем људског тела, које Фабр искушава до крајњих граница, ствара ситуацију у којој нема лажи – сва крв, зној и сузе су прави, не могу нас оставити равнодушнима. Индивидуалне приче одређене су ситном и крупном реквизитом, коју анимирају извођачи, повремено до те мере уверљиво да се стиче утисак како су предмети неодвојиви делови њихових тела. Људско тело је центар гравитације – деловањем на значењском, али и потпуно чулном, телесном нивоу, који не можемо игнорисати, *Олимпиј* нас води катарзи кроз емпатију с телима која за нас изводе, пла-

чу, смеју се, пате и крваре током једног дана на сцени. Иако у сценском покрету користи елементе савремене културе попут *тврковања*, ниједног тренутка нема се утисак о јефтином вашарском трику којим редитељ жели да брзо и лако успостави комуникацију с публиком – овакви захвати проналазе органско место у представи, доказујући да је потреба за изражавањем телесности на овај начин одувек постојала као неодојив део људске природе. Фабр се изражава кроз контрасте – невиност беле боје платна у која су заоденута тела извођача, лако постаје упрљана блатом или крвљу. Не плаши се да елементе решења доведе до краја, а ипак немамо утисак да је то у функцији спектакла. Аутор не користи реквизиту на нивоу представљачких симбола; ослањајући се на све аспекте реалитета ових објеката, попут њиховог мириса или тежине, Фабр истражује феноменолошке границе њиховог деловања. Животињско месо на сцени се баца у великим количинама – оно прска, има мирис, крвљу боји белу боју невиности. Блато се стапа са белином без страха, метални ланци у пуној тежини повређују тела извођача, сало на телу Диониса дрхти у својој величанствености при сваком покрету, да би се блато, крв и зној стопили у ватромету шљокица на крају. *Олимп* је рејв журка, савремени одговор на антички ритуал, који нас кроз свесно одабрано заједништво у простору и времену и тела извођача која изгарају због нас, води до врхунца, катарзе на коју након заједнички проведеног дана не можемо остати имуни.

Представе *Библија*, *покушај први* и *Царство небеско* словеначког редитеља Јернеја Лоренција јесу одговор на *Epic trip*. Према речима Ивана Меденице, кроз ове две представе, засноване на Библији односно балканској епици, “редитељ наставља своје истраживање сценских могућности великих епских и других недрамских текстова који су обликовали нашу цивилизацију”<sup>3)</sup>, активно тражећи њихову улогу у савре-

меном друштву. Потпуним разоткривањем позоришног простора и технологије у њему, редитељ указује да театар није место представљачког, драмског, већ простор могућег окупљања, како бисмо своју пажњу активно усмерили на приповедање на сцени и заједнички доживљај. У оваквом театру нема завесе, његов простор представа осваја постепено, док је светло у гледалишту. Ритмика драме успоставља се кроз чинове, означене појединим наративима из Библије, који се у видео-пројекцији исписују на задњем зиду испражњеног простора позорнице, али и звучном атмосфером и светлосним променама. И даље у улози, глумци пред нама стресу са себе лик који тумаче, не чекајући да напусте позорницу, која све време остаје потпуно осветљена. Лоренци оваквим интервенцијама театрализације ниједног тренутка не допушта уљуљкивање у лик на сцени, све време захтева активну пажњу и одржање односа с библијским наративом који нуди, на потпуно личном плану. Обе Лоренцијеве представе врло су интригантне у концепту. Ипак, примена сценских средстава у реализацији овог концепта никако није *чиста*; позоришни минимализам захтева јасан став, како наш ум не би морао да се фокусира на покушаје да разлучи јасну редитељску намеру и неодлучност у њеном спровођењу.

Уз сценографа Бранка Хојника, костимографкињу Белинду Радуловић (ангажовани и на поставци *Царство небеско*) – у ауторском тиму *Библије* су и кореограф Каја Лоренци, композитор Бранко Рожман и дизајнер светла Паскал Мерат. Простор игре ограничен је на издигнуту позорницу у зони просценијума, али и лагано заузима гледалиште, док су главна и задња позорница све време осветљене, видљиве у својој празнини, коју гледаоци треба да испуне повезивањем са властитим просторима. Стиче се утисак да је површина сцене, покривена сивим крпама, уз монохроматску палету костима, својом сведеношћу требало да остави простор за универзалност наратива који аутор испитује, али повремено фрустрира својом недефинисаношћу. Детаљи попут “new balance” патика или “старки”, ко-

3) <https://festival.bitef.rs/Program/299/BIBLIJA-PRVI-POKUSAJ.shtml>, приступљено 23. 11. 2017.





Истребљење, фото: Јелена Јанковић

стими у духу савременог одевања откривају намеру да се кроз сведену палету боја и једноставне кројеве лако огледамо у глумцима који можемо бити и ми, или припадати било којој епоси. Ауторски тим није одговорио да ли неутралним карактером костиме чини свевременским, или савремену публику придобија јасним културолошким одредницама (“старке”), што неминовно смешта глумце у задато време. Оваква неодлучност чита се у већини сценских средстава која обликују простор и време ове представе (коришћење пепела, нагих тела на сцени или мазања златном бојом). Редитељ их користи као назнаку, док истовремено не жели да одустане од њиховог тактилног потенцијала.

Канта пепела коју глумац посипа на сцени да би се у њој ваљао тек је знак и пропуштена шанса да се делује на нивоу тактилног, телесног. У коришћењу звучних атмосфера чита се јасна намера редитеља да избегне њихову илустративну улогу, али апстрактни ритам као да измиче ритмици осталих сценских елемената, које већину времена доживљавамо као сувишне. Уз сценску расвету, која на испражњеној позорници неминовно учествује у грађењу сценске слике, све време стоји сијалица, чију висину подешавају глумци, као сценски знак вере у Бога. Стиче се утисак да на минималистички обликованој сцени она нема довољно јак утицај на гледаоце и својом појавом исцрпљује функцију знака

кроз предвидивост. Иако у концепту представа *Библија, ипокушај први* поставља задатак укидања четвртог зида кроз савремено читање Библије, у изведби често остаје на нивоу – читања. Стиче се утисак да врло одмерена, али и снажна глумачка игра, један од адута представе, не успева да допре до гледалаца, јер њихову пажњу дели с амбициозно минималистичким, али недовољно храбрим сценским решењима.

*Царство небеско*, премијера фестивалске копродукције београдског Народног позоришта и Битеф театра, представа инспирисана мотивима из српске епске књижевности средњег века и Бој на Косову као централни догађај. “На вишем тематском плану, редитеља посебно занима архетипска ситуација, карактеристична за српску, али и неке друге културе: смењивање само две улоге, хероја и жртве, без могућности идентификовања с неком уравнотеженом егзистенцијалном позицијом.”<sup>4)</sup>

Просторно решење је довољно особено и радикално, “битефовски”, одвија се на два локацијама. Први део представе, припрема за одлазак у бој, одвија се на сцени “Раша Плаовић” Народног позоришта, а други део, слика и атмосфера након боја, у Битеф театру. Овакво решење је потцртало значај тога историјског догађаја за српски национ, после којег ништа више није било исто. Можда је и логично што повратак у исти простор након паузе, с измењеном сценографијом, не би био функционалан или адекватан. Сценограф Бранко Хојник оба простора маркира делом за игру глумаца – подијум, столице и концертни клавира односно пијанино, али с различитим просторним поставкама. У Народног позоришту просценијум је празан, овичен столицама за глумце, са два клавира бочно позиционирана, у Битеф театру подијум издигнут у центру сцене, око њега са све четири стране постављена пијанина које користе глумци док евоцирају сцене страха из боја. Интересантна је вишеструка функција

клавира – као сценографски елемент, средство за изражавање глумаца извођача и средство дизајна звука, односно креирања звучног садржаја.

Грађење визуелне целовитости сценским средствима остаје недоречено уз костиме, чија припадност одређеном времену или функција у приповедању и изведби приче о Боју на Косову измичу дефиницији. И у овој представи Лоренци користи технологију позоришта у сировом облику. Представа почиње у условима потпуно осветљеног гледалишта и “вожњом” покретног моста с белим платном преко глава гледалаца. Белина платна ствара индиректно, одбијено светло које, кад мост стигне на просценијум, пада на глумце и креира метафору неба. И дизајнер светла Андреј Хајдињак користи непозоришну расвету – блокове архитектонске халогене расвете, потпуно нескривене, поставља на под. Сви ти потези доприносе креирању сценске слике на сцени која не нуди и не бави се илузијом, већ успостављањем позоришта као потпуне стварности.

Млади немачки редитељ турског порекла Ерсан Мондтаг (Montdag) истражује супротстављена питања фашизма и слободе, теизма и атеизма, секуларног и верског, Истока и Запада, личног и колективног у представи *Снеј*, по истоименој књизи турског нобеловца Орхана Памука. Иако је радња романа ситуирана у анадолијском граду Карсу, за самог писца *Снеј* је парадигматични пример који се може проширити на читав свет, сада и овде. Мондтаг има потребу да ову раван општости још више прошири, кроз деконструкцију структуре дијалога романа. Уместо ликова који изговарају реплике у дијалогу, на сцени су типови што у хорском сугласју звука и покрета функционишу попут античког хора – седморо глумаца, обучених у црне хаљине као одјек традиционалних муслиманских ношњи, уз видно вештачке, плаве перике које носе, могу бити прочитани и као традиционални муслимани, и као секуларна секта која се противи покривању косе. Из групе се повремено издвајају појединци који на махове постају ликови супротстављени ставовима већине окупљене у хору. У ову игру суочавања индивидуалног

4) <https://festival.bitef.rs/Program/304/CARSTVO-NEBESKO.shtml>, приступљено 26. 11. 2017.

и колективног редитељ повремено увлачи и публику, и то су тренуци кад представа најбоље функционише.

Сценографија Поле Велман (Paula Wellman) решена је као осмоугаони простор, са јасним, али никад вулгарно коначним асоцијацијама на исламску културу. Она је и двориште у источњачкој кући, џамија, парно купатило, али и градски трг или позориште, у високом степену стилизације, који допушта потпуно различита читања уз веште промене визуелне слике само помоћу сценског светла, без великих физичких промена у сценографији. Четири стране осмоугла окренуте су ка публици и немају зидове, што публику поставља у уобичајену воајерску позицију, а простору омогућава да функционише и као отворен и као затворен. Уместо осе драмског текста, редитељ се ослања на добро контролисане елементе сценског дизајна попут музике или сценског покрета како би успоставио кичму своје приче. Кроз савршено увежбане извођаче, који маестрално контролишу своје тело, прецизно коришћење сценског светла и звука који релативно статичном сценографском решењу дају мноштво значења, уз сведен, али промишљен костим, Мондтаг формира сценске слике оријентисане на одабране делове романа. Фрагментирану структуру представе прецизно коришћење сценских средстава држи на окупу, али само до одређене мере, пошто поновљена решења у неком тренутку прелазе у маниризам на сцени, остављајући публику иза четвртог зида.

Представа (*Са)слушање*, у режији Амира Резе Кухестанија (Koohestani) и продукцији иранске групе Мехр из Техерана, изведена је на сцени “Мира Траиловић” Атељеа 212. “Представа спаја, на врло паметан начин, који се наслућује већ на основу њеног двосмисленог наслова, форму и садржај. Она има форму (сценског) саслушања, чија је тема управо – слушање.”<sup>5)</sup>

Сцена као место одвијања саслушања. Две девојке из интерната су испитиване о присуству непознатог

мушкарца у соби. Простор позорнице у једном тренутку добија екстензију кроз видео-рад Алија Ширкодаеија (Shirkhodaei) који се пројектује на задњи зид. На њему се емитује садржај који снима веб-камера постављена на главу глумица у тренуцима када напусте позорницу, али и кад се врате и разговарају са испитивачем, који је смештен у гледалишту. Преношење аспекта посматрања процеса испитивања с објективног на субјективни план, доприноси динамици представе, али постаје некохерентан појавом видео-материјала који не преноси веб-камера, већ је раније снимљен и монтиран, при чему су измешани снимци простора које препознајемо да се налазе у Атељеу 212 с онима који су (вероватно) снимљени у матичном позоришту у Ирану.

\* \* \*

Користећи одредницу епског као полазишну тачку, овогодишње издање Битефа пропитује позицију позоришне уметности у савременом друштву, позоришта као места окупљања и изградње заједничке стварности. Кроз отклон од представљачког у позоришту, Битеф на најразличитије начине приступа истраживању епског – од епског времена које успостављају *Олимп* и *Квизула!*, преко епских наратива у представама *Библија*, *Иокушај ирви* и *Царство небеско*, до проширивања позоришног простора у (*Са)слушању* или деконструкције драмског текста у *Снеју*. Кад се прати глобална тенденција замагљивања граница између позоришта и перформанса, стиче се утисак да су представе које су највише ослоњене на игру *saga* и *овде*, попут *Олимпа* и *Квизуле!*, најснажније одговориле на тему позоришта као места сусрета, простора заједничког доживљаја. Оно више није место за презентацију, а потом читање великих наратива, већ прилика да се људи свесно дистанцирају од ужурбаности савременог света и у задатом простору и времену заједнички доживе нешто, можда и катарзу.

5) <https://festival.bitef.rs/Program/306/SASLUSANjE.shtml>, приступљено 26. 11. 2017.

Пише > Радивоје Динуловић

# Повратак кући: О архитектури Битеф театра

“К ада смо године 1973. трагали за простором за представу Еуђенија Барбе *Дом моја оца* Один театрета из Холстеброа, и пронашли, као идеалан, простор недовршене цркве на Бајлоновој пијаци, нисмо ни слутили да смо тог тренутка пронашли зграду будућег ‘Битеф-Театра’ 1987. године. Београдски интернационални позоришни фестивал поникао је у оквиру позоришта, а Битеф-театар настаје у оквиру фестивала.”<sup>1)</sup>

Међународни позоришни фестивал, под називом Битеф 212, замишљен као “смотре нових позоришних тенденција у свету”, одржан је први пут септембра 1967. у три године раније отвореној згради позоришта Атеље 212, посвећен свим оним ауторима и трупамa које “истински трагају за новим садржајима и формама” и желе да прикажу “шта сматрају новим у времену у коме живимо”<sup>2)</sup>. Једна од кључних истраживачких тема Битефа, сасвим у духу времена у ком

је фестивал основан, било је темељно преиспитивање простора игре, “односа између глумаца и гледалаца, између простора и представе”<sup>3)</sup>, као и простора позоришта у целини. Најзначајнији и најпровокативнији позоришни ствараоци, попут Жежија Гротовског, Ричарда Шекнера, Џулијана Бека и Џудит Малине, Питера Брука, Еуђенија Барбе, Питера Шумана или Луке Ронконија, на Битефу испитују и показују сопствена схватања улоге, карактера и смисла простора у позоришту, тежећи да тај простор буде освојен “не у некој рубној допунској проведби, него у цјелини расположивих могућности”<sup>4)</sup>.

Та целина на Битефу добија сасвим посебно место, с обзиром на потребу да представе које су настале у различитим архитектонским и сценским просторима буду изведене у Београду у амбијентима који ће моћи да подрже специфичне ауторске изразе и средства. Због тога је већ на првом Битефу “разбијена” конвенционална поставка сценско-гледалишног простора Атељеа 212, да би на трећем, 1969, постало неопходно

1) Мира Траиловић и Јован Ђирилов, Алманах Битефа број 21, Београд 1987.

2) Мира Траиловић и Јован Ђирилов, Алманах Битефа број 1, Београд 1967, стр. 1.

3) Ричард Шекнер, Алманах Битефа број 3, Београд 1969, стр. 22.

4) Бранко Матан, Алманах Битефа број 12, Београд 1978.



изаћи из ове, па, затим, и из сваке друге позоришне зграде. Тако, кроз године, па и деценије, настаје читава типолошка серија коју данас чини више од педесет објеката, простора и амбијената – позорница Битефа. Неке од њих коришћене су само једном, неке више пута, неке често, неке готово увек, а једна је постала позоришна кућа.

Зграда Евангелистичке цркве, на углу улица Дринчићеве и Кнез Милетине, изведена је између 1940. и 1942. по пројекту архитекте Ђорђа Станишевског, али никада није довршена, нити је служила својој иницијал-

ној намени. У “ове одаје” се “несташни и упорни позоришни дух” уселио на првим пробама Бојана Ступице, већ 1947, “и није више из њих излазио”<sup>5</sup>. Десетак година касније, архитекта Небојша Деља је Јовану Ђирилову, задуженом за истраживање београдских простора за потребе Битефа, уз калемегданску Барутану показао и цркву крај Бајлонијеве пијаце. У Барутани су

5) Мира Траиловић, у говору на отварању *Битеф театра*, 3. марта 1989. <https://www.youtube.com/watch?v=xjbQon52wSI>, посећено последњи пут 26. 11. 2017.

најпре гостовали Елен Стјуарт и њена њујоршка трупа *La MaMa* са представом *Арден од Февершама* (1970), а у цркви дански *Один шеаџреџ* и Еуђенио Барба. Потом су се у простор данашњег Битеф театра уселиле радионице Позоришта “Бошко Буха”.

Мира Траиловић, пензионисана, након што је двадесет једну годину провела као управница Атељеа 212, и даље је “следила свој импулс”, посвећена “лепоти стварања новог: ...да, када сте остварили оно што је најлепше у вама, имате снаге да то оставите и да на другом месту наставите, да направите један континуитет”<sup>6)</sup>. Имајући, по речима Јована Ђирилова, “велики интерес за нове трагалачке ствари”, она је успела да, 1987. године, тадашњег градоначелника Александра Бакочевића убеди у потребу оснивања једне нове институције, веома широко програмски постављене, која ће постати платформа за развој истраживачког и стваралачког мишљења, не само у позоришту већ и у уметности и култури уопште. За дом те институције изабрана је црква крај Бајлонијеве пијаце. Тако је основан Битеф театар, који је требало да буде отворен Есхиловом *Оресџијом*, у режији Питера Брука.

У разговорима о приступу реконструкцији зграде Битеф театра Мира Траиловић је у “битки са сопственим сумњама, колико и у завери са својом идејом о позоришту”<sup>7)</sup>, имала мноштво саговорника. Међу бројним концептуалним и идејним решењима која је прикупила, једно од најинспиративнијих предложио је Слободан Данко Селинкић, београдски архитекта настањен у Риму, “којим је требало да се оствари динамичан позоришни простор између гледалишта и сцене у којем би однос глумаца и публике био у сталном процесу преиспитивања преко јединственог простора једног двозначног трга. По вертикалним зидовима

6) Мира Траиловић, у телевизијској емисији *Мали програм*, редитељ: Тања Феро, ТВ Београд, први пут емитовано 4. 10. 1987, [https://www.youtube.com/watch?v=V632D\\_mr9NQ](https://www.youtube.com/watch?v=V632D_mr9NQ), посећено последњи пут 26. 11. 2017.

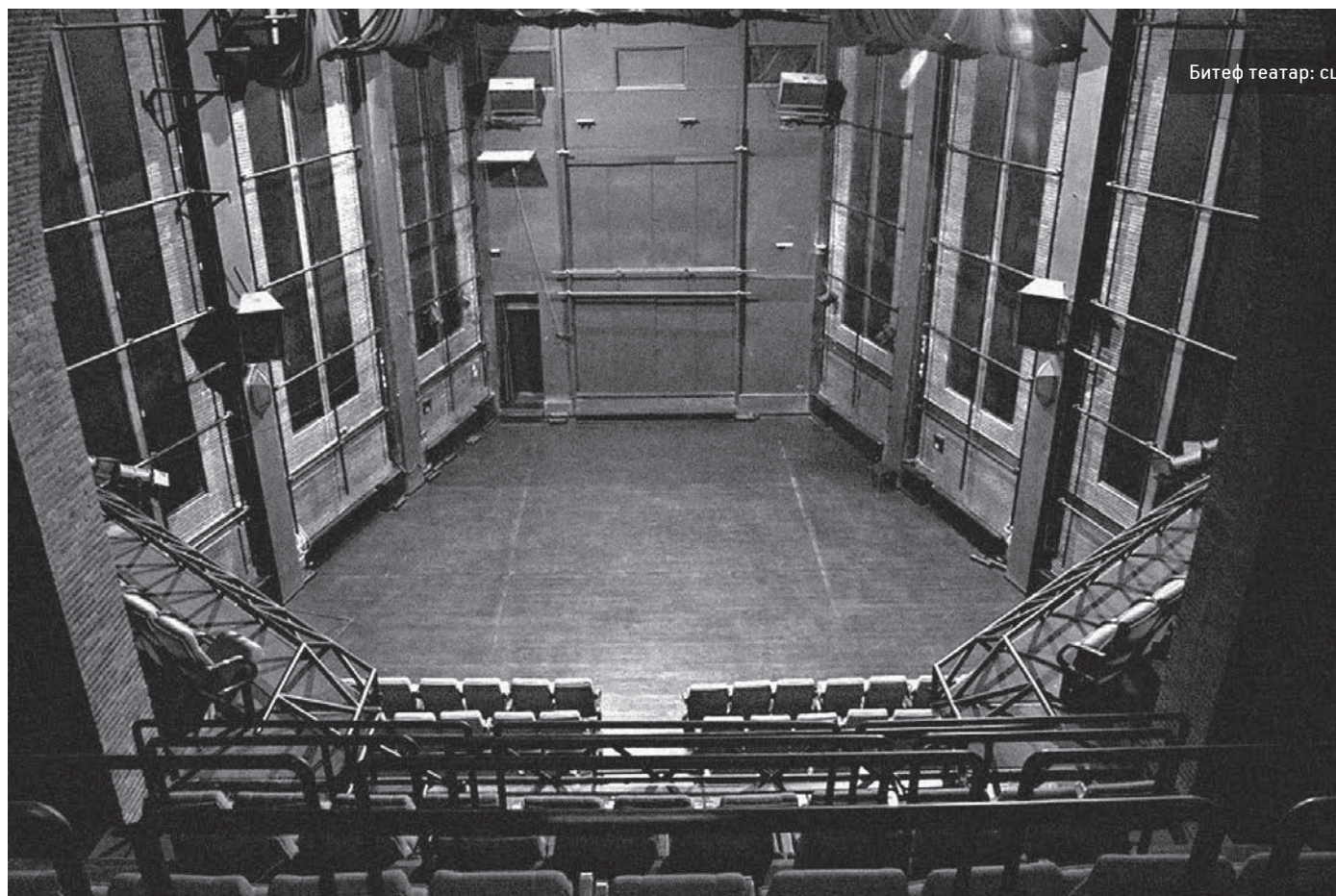
7) Мира Траиловић, у говору на отварању *Битеф шеаџра*

здања замишљене су галерије за кретање публике, исте као у делу сцене за вертикално кретање глумаца, које су, као прозори на кућама замишљеног трга, биле оријентисане ка површини догађања на сцени и платоу гледалишта”<sup>8)</sup>.

Ни овај, као ни остали предлози, међутим, нису довели до израде пројекта реконструкције зграде крај Бајлонијеве пијаце. Тада је дугогодишњи блиски сарадник Мира Траиловић, сценограф и дизајнер Тодор Лалички, позван да преузме бригу о оживљавању објекта, и он је, у сарадњи са архитектом Стеваном Крмаром, успео да омогући да Битеф театар буде свечано отворен 3. марта 1989, сценским делом које је у зграду и око ње поставио редитељ Арсеније Јовановић.

О архитектонском концепту ове реконструкције било је много опречних мишљења, и у време пројектовања и реализације радова, а има их и данас. Основно питање односило се на конфигурацију сценско-гледалишног простора. Жеља за потпуним трансформабилитетом није могла да буде остварена у оквирима расположивих финансијских (па, тиме, и техничко-технолошких) средстава. Изабрана диспозиција гледалишта, форма и карактер галерије, позиција позорнице и, посебно, кабина режије светла и звука у директној, централној визури публике, изазивали су недоумице. Ипак, огромно искуство и посвећење Тодора Лаличког, који суверено влада сценским простором и сценском техником, једнако као и обликовним средствима, материјалима и њиховом обрадом, донели су Београду и нашем позоришту објекат изузетне и несвакидашње амбијенталности. Велика је реткост и у светској архитектонској пракси да у позоришту карактер куће споља, дизајн ентеријера, ликовност сценских и техничких система буду обједињени, а у нашој средини о томе можемо говорити, и то само делимично, једино на примеру Атељеа 212 Бојана Ступице. Архитектонски

8) Слободан Данко Селинкић, *Где су њигови?*, у књизи *Сјекџакл, траг, идениџиџи* (ур. Милена Драгићевић Шешић и Ирена Шентевска), Clio i Yustat, Београд 2000, стр. 39.



Битеф театар: сцена

простор Битеф театра, међутим, истовремено је увек и сценски, па овде нису могуће, а нису ни потребне, сценографске интервенције независне од ликовног и позоришног језика саме куће. Можда је најупечатљивији пример сценографија самог Тодора Лалицког за представу *Трамвај звани жеља*, коју је по драми Тенесија Вилијамса у Битеф театру режирао Омар Абу ел Руб, у сезони 1993/1994. Више од две деценије касније (и након нове реконструкције, која је реализована 2008), у прилог овом ставу говори и сценографски рад Мије Давид за ауторски пројекат Мирјане Карановић *Јулија*

(октобар 2017), реализован потпуно другачијим поетичким, естетичким и техничким средствима. У оба случаја, што је потребно посебно нагласити, архитектура и сценографија чине органску целину.

Потпуно посебан и нов допринос органичности простора Битеф театра дао је Тодор Лалицки, уводећи средства и језик комуникације позоришта са градом у раван онога што данас подразумевамо под појмом *ефемерна архитетктура*. Наравно, унутар опуса овог изузетног позоришног ствараоца то није било ни новост ни изненађење, а посебно за све који су познава-

ли рад Тодора Лаличког у Атељеу 212. Он је, дуги низ година, бринући о кореспонденцији Ступичине зграде са порукама које позориште упућује као продукцијска кућа, изводио своје маестралне просторне инсталације. Треба се сетити уникатних, монументалних ауторских промотивних паноа за бројне манифестације у култури Београда, од Битефа, до Бемуса и Феста, постављаних на јарболе на платоу наспрам данашњег трга Николе Пашића. Вероватно је рад Тодора Лаличког у Битеф театру (1987–1997) и најбоља потврда уверења да “позоришна представа, као уметнички производ и неопредметни предмет представљања, и позориште, као институција и уметничка целина коју гради континуирани след позоришних представа, увек постоје упоредо и да је њихов значај једнако вредан. Као што се залажемо за јединство стварања и представљања уметничког дела, залажемо се и за успостављање органског карактера целине *излоја њозоришња*, кроз активан двосмерни однос између архитектонског текста којим се позориште обраћа граду и начина на који се тај текст даље гради и развија средствима представљања позоришних представа – појединачно, у циклусима или у целини”<sup>9)</sup>.

Посебну тему представља однос зграде Битеф театра према простору Сквера Мира Траиловић, и, шире гледано, према јавном градском простору.

У кратком периоду, између 1994. и 1997. године, сквер је био активан простор јавних сценских догађаја. Под уметничком управом Иване Вујић, Битеф театар је био жив и диманичан позоришни, па и културни и градски центар, у ком је зграда некада намењена цркви, са својим четрдесет и више метара високим звоником, била истински урбани репер. Свакако је најупечатљивија манифестација оваквог схватања игре, позоришта, архитектуре и града био пројекат *Аеројлан без мошора*, где је, у част 28. издања, Битеф театар свом фестивалу поклатио 27 премијерних програма, које су септембра 1994. извели неки од наших најзначајнијих стварала-

9) Тајана Дадих Динуловић, *Излој њозоришња и излој као њозоришње*, магистарски рад, Универзитет уметности, Београд, 2007, стр. 176.

ца, не само у области сценских уметности. Парадоксално или не, пројекат посвећен фестивалу изразите међународне оријентације назван је по наслову песме Љубомира Мицића из 1922. године, чији је поднаслов *Анђиевројска њоема*. Да ли заиста “још једино нови песници бране срце и душу новог живота”<sup>10)</sup>, питање је које и данас, читав век касније, једнако драматично још увек стоји пред нама.

Када смо септембра 2004. образлагали програм *Сценски дизајн и групе сџрасџи* на 38. фестивалу, написали смо да “овај заједнички пројекат, памтећи значај Битефа за наше професионално формирање, у духовном и емоционалном смислу доживљавамо као *њовраџак кући*”<sup>11)</sup>. Сада, међутим, када кућу Битеф театра посматрам као грађевину, желим да се вратим теми односа модерног позоришта према сценском простору и позоришној архитектури у целини. Будући да *сан о новој сцени* и даље постоји само као жудња, као нешто чему тежимо, али што није могуће остварити, позоришна архитектура окренула се спектаклу и спектакларности. Највеће звезде глобалне градитељске сцене данас, по правилу, пројектују широм света монументалне позоришне зграде, архитектонске споменике који суштину позоришта додирују једино кроз театрализовану форму. Конфигурацијом сценско-гледалишног простора баве се консултанти и консултантске куће, изразито заинтересоване за уградњу пребогатих техничко-технолошких сценских система, а неопходност постојања конвенционалне позорнице више уопште није доведена у питање.

Само понекад, ако изузетно значајна стваралачка личност позоришта (попут Питера Брука) сретне архитекту посебног позоришног сензибилитета (као што је Жан Гиј Лека) – догоде се узбудљиве промене у схватању савременог позоришног простора. Тада

10) Љубомир Мицић, *Аеројлан без мошора – Анђиевројска њоема*, Зенит број 40, Београд–Загреб, 1925.

11) Радивоје Динуловић и Александар Бркић, *Сценски дизајн и групе сџрасџи*, Алманах Битефа број 38, Београд 2004.



архитектура врати позоришту бар део онога чиме се хранила и храни готово читав један век. С друге стране, ако је снага Битефа у истраживачком смислу почивала у великој мери на специфичним просторима и објектима Београда као амбијенталним позорницама фестивала, сасвим је логично да један од тих објеката данас буде *кућа*, и тог фестивала, и позоришта које је из њега израсло.





ДОМАЋА

Сцена

Пише > Жељко Јовановић

## Бродвеј далеко, решење високо

Одговор на питање о стању позоришта у Србији данас тиче се, пре свега, организације рада театра и начина финансирања, који су међусобно условљени.

Позоришта, генерално говорећи, послују на основу два извора прихода, једног који се односи на новац за настанак нових представа, што буџет дефинише као “средства за продукцију”, и другог, много већег – “материјалних трошкова”, намењених исплати личних доходака, редовном одржавању опреме и издацима за струју, телефоне и слично.

Када је је реч о примарном задатаку, припремању нових представа, приметно је да број премијера последњих година опада. *Годишњак Стеријиној изборја*, слично као Завод за проучавање културног развоја, објављују податке о годишњем броју нових представа тако да знамо чињенице и не бавимо се утисцима.

Конкретно, улагање оснивача у нове представе све је мање, тренд броја нових представа је смањен, тренд који је почео *свејском економском кризом* наставља се. С друге стране, издвајања из буџета за плате

запослених у позориштима умањено је само за износ који је издвајан за плате оних који су у међувремену пензионисани и чија места, с обзиром на забрану запошљавања, нису попуњена. Зато се логично намећу питања да ли би промене у начину организовања рада позоришта могле да утичу на финансирање, или би промене начина финансирања утицале на организовање рада, или та два питања није могуће раздвојити.

### ПРЕДЛОЗИ РЕШЕЊА

У јавности се последњих година неретко могло чути да позориште, и уметност уопште, треба препустити тржишту, уз уверење да ће оно уредити те односе боље но било која интервенција државних институција – секретаријат или локална самоуправа. Као пример успешног тржишног пословања заговорници ове идеје наводе бродвејска позоришта, Вест Енд и друге средине у којима се послује по тржишном принципу. Тачно је да се на Бродвеју критеријум успешности представе мери посетом публике, односно разликом између оствареног прихода и трошкова за извођење предста-

ве. Међутим, многа позоришта у Америци, Канади и, наравно, Европи, не послују по строго тржишном принципу, већ “живе” од помоћи локалне самоуправе. Постоји податак, додуше незваничан, да у Европи, нарочито у Немачкој, скоро да не постоји озбиљно позориште које “живи” од продатих улазница, осим ад хок труппа које настају и нестају након сваког завршеног пројекта; но и оне се – можда више него мејн-стрим позоришта – финансирају и раде захваљујући помоћи “са стране”. Најчешће је у питању тзв. пројектно финансирање, веома заступљен и снажно присутан облик финансирања неформалних труппа и позоришта посвећених истраживању.

Осим овог модела финансирања, позоришта у свету често се издржавају уз помоћ спонзорских уговора и подршке мецена или добротворних прилога, што у нашем друштву није прихваћено као вид друштвеног ангажмана богатих, те њихове воље и потребе да помогну култури.

У развијеним замљама и срединама са пореском политиком која омогућава (чак подстиче) функционисање овог модела, спонзори су ослобођени дела пореза који је пропорционалан висини уложених (“поклоњених”) средстава, па је отуд њихово улагање у позориште такође засновано на принципима тржишта. Речју, у овако уређеним друштвима финансирање представа се исплати.

Логично је питање да ли је све лошије стање у позоришном животу присутно само код нас, или је реч о глобалној кризи и општем недостатку поверења у значај театра?

Осим преласка на тржишни начин пословања (о чему се говори већ деценијама), у међувремену су се појављивали, а још брже нестајали, и други предлози који се своде на увођење уговора уместо система сталног запошљавања, што није добило подршку ни позоришта ни шире заједнице.

Осим тога, чули смо и предлоге позоришних људи да у финансирању рада позоришта буде начињен својеврсни коперникански обрт. Ова идеја заснована

је на податку да оснивач театарских институција, за функционисање само једног позоришта са око сто запослених, годишње издвоји више од сто милиона динара за плате (иначе врло ниске и испод републичког просека), струју, грејање, телефоне... Истовремено, за продукцију тј. стварање нових представа, за већину, рецимо, београдских позоришта (у унутрашњости је стање знатно лошије), оснивач обезбеђује највише десет милиона динара. По тој рачуници, новац намењен за исплату плата и друге материјалне трошкове обезбедио би безмало десет нових представа, док би судбина зарада запослених и висина плата зависила од зараде на благајни, односно од попуњености сала.

## ЛОША СТВАРНОСТ

Проблем је, међутим, у реалности. Наша позоришта не могу да опстану на тржишту без помоћи друштва, макар на репертоару имала све саме хитове који ће сваке вечери испунити гледалишта до последњег места. Без стално запослених уметничких ансамбала, техничког особља, па и дела администрације, представа ствара финансијски губитак и пре подизања завесе. Збир хонорара учесника и техничког особља представе далеко премашује приход распродате сале, зато што цена улазнице у Србији не може да покрије цену извођења и оле захтевније продукције. Када томе додамо евентуално изнајмљивање сале, што је случај са независним продукцијама и представама које су настале од новца добијеног на конкурсима, јасно је да свака представа са више од три-четири извођача не може да подмири основне трошкове извођења.

Ван Београда и Новог Сада, у градовима Србије који имају позоришта и где је цена улазнице знатно мања, ситуација је још неповољнија. Цене улазница у унутрашњости Србије у просеку су три стотине динара. Када овај износ помножимо са бројем просечно попуњених седишта у гледалишту, добијамо износ зараде коју остварује представа за коју је оснивач конкретного театра платио гостујуће уметнике, редитеља, сценогра-

фа и костимографа, набавио материјал за израду костима, сецнографије. У таквој ситуацији позоришта у унутрашњости, али и београдска, не могу ни да помисле да опстану без стално запослених, па ни кад оснивач подмири трошкове настанка представе. То су, дакле, чињенице.

Да рекапитулирамо: позоришта очито постоје захваљујући помоћи, новцу који добијају од оснивача. Приговор који лебди у ваздуху најчешће гласи – зашто позоришта не пронађу додатна средства. Контрапитање је који ће привредник (и зашто) одвојити неколико десетина милиона динара за велику и добро опремљену представу, или неколико милона за “малу”, ако не може да оствари ни минималну зараду. Дуго, нико нема одговор на питање зашто би неко уложио у представу када, веровали или не, спонзори плаћају порез на новац уложен у представу неког позоришта у Србији.

Системско решење које би предвидело ослобађање или умањење пореза пропорционално уложеним средствима у културу, чиме би се створио интерес привредника да финансирају позоришта, нити постоји нити је деценијама ово друштво успело да учини ишта на томе да промени приступ овој важној области, која би вероватно имала позитиван ефекат на укупно стање нашег театарског живота.

Изађимо ипак из сфере кукања и вратимо се на врата оснивача. Он, дакле, нема избора и мора наставити да одржава позориште у животу. И – у томе је цела тајна. Можда је наивно веровати, али изгледа као да позориште од гашење чува историја. Идеалисти верују да ниједан градоначелник, председник општине или владе неће дозволити да се у “његовом мандату” угаси неко позориште, без обзира на то што је укупан буџет у дебелом минусу. По тој (идеалистичкој) теорији позоришта код нас (и даље) постоје захваљујући страху од историје, која би убележила име онога ко одбије да и убудуће одржава у животу позориште. Питање је, међутим, да ли је ова танка нит о којој виси наш театар довољно издржљива. Одговор ћемо вероватно ускоро сазнати.

## ЗАКОНИ НАШИ НАСУШНИ

Без обзира на све, мора се признати да локална самоуправа није свемогућа, те да је директно одговорна републичкој администрацији која је ову област уредила конкретним законским прописима. Последњи законски акт који директно, а нарочито индиректно, утиче на начин функционисања, организацију рада и пословања позоришта у Србији данас, јесте Закон о раду, усвојен пре две или три године, а у ком култура тј. позориште скоро да није директно ни поменуто. Законодавац је, наиме, запослене у театрима сместио у исту раван са локалном администрацијом и није препознао разлику (у Закону) између службенице, рецимо, у општини и позоришног глумца, балетског играча, хористу или декоратера, чиме су сви запослени, без обзира на то да ли раде у позоришту или локалној самоуправи, у истој равни. Овим законским актом није предвиђена ни могућност да стално запослене особе промене статус те да буду ангажоване на основу уговора, што је извесно време најављивано као значајна новост, тако да је приликом доношења Закона о раду пропуштена могућност детаљнијег или, можда, другачијег уређења права и обавеза запослених у позориштима. Закон о раду је овим пропустом препустио решење проблема Закону о позоришту, чија је израда данас, као и деценијама уназад, само најављена.

Статус запослених у позориштима није промењен, мада је, истини за вољу, у току потписивање колективног уговора који запослене директно премешта, неко би рекао, у категорију “белих медведа”, што практично значи да се њихов статус суштински битније не мења у односу на време социјализма. Незапослени су и даље хонорарци, ову категорију углавном чине млади, а временом се групи све чешће придружују и њихове старије колеге. За разлику од запослених, ангажман хонорараца искључиво зависи од тржишта тј. од тражње, те њихове спремности да прихвате често и неповољне услове. Ово деликатно питање ангажовања, упослености и положаја хонорараца у било којем позо-

ришту углавном је одређено појединачним уговорима уметника са конкретним театром, те хонорарци бивају ангажовани у складу са потребама које се непрестано мењају. Речју, хонорари сарадници су већ на тржишту, где је из године у годину конкуренција све оштрија јер се константно повећава број конкурената, док су могућности за ангажовање све мање.

### КО ЈЕ ОВО СМИСЛИО?

Један од доказа да Закон о раду није адекватно препознао позоришну делатност (па и уметност уопште) јесте балетска уметност. У Србији, балетске ансамбле имају три театра: Народно позориште и Позориште на Теразијама у Београду, те Српско народно позориште у Новом Саду, а професионални играчи раде и у Ансамблу народних игара “Коло”. Укупно, дакле, око три стотине активних играча који за републички, ни ма који други буџет, не представљају ни статистичку грешку. Но, управо се на примеру балетских играча најбоље види однос друштва према високој уметности, што балет несумњиво јесте. Да ли је наше друштво заинтересовано за уметничку игру, да ли нам је стало до балета? Ових тристотинак запослених балетских играча, као и још толико хонорараца, чине збир особа које у овом часу одржавају репертоаре свих балетских представа у Србији, и играју у плесним представама или балетским дивертисманима. Од ових људи зависи опстанак балетске уметности у Србији.

За њих важе иста правила пензионисања као и за друге запослене. Парадоксално, иако позоришта током целог радног века за балетске играче уплаћују бенефицирани радни стаж, они то право не могу да остваре, него у складу са законом одлазе у пензију као и сви остали – кад напуне шездесет и више година. Истина, могућност превременог одласка у пензију постоји, али само ако играч/играчица то затражи. Ако та (лична) иницијатива изостане, што је најчешће, балетски играчи остају у статусу запослених до шездесет и неке године живота. Истовремено, у *Лабудовом језеру*, на пример,

улоге играју млади балетски уметници који, наравно, имају статус хонорарних сарадника, све док неко од старијих колега не оде у тзв. пуну пензију. (Није виц, премда тако изгледа, али у СНП-у је донедавно био запослен балетски играч са више година радног стажа него година живота – због бенефицираног стажа, као и сталног запослења одмах по завршетку средње балетске школе.) Крај ове агоније која важи и за остале запослене у позориштима (за глумце, музичаре, декоратере, мајсторе светала...), овде се, међутим, не завршава.

Муку хонорараца али и установа културе додатно компликује фамозни Закон о забрани запошљавања, који је театре довео у мишоловку. Запошљавање и отпуњавање упражњених места је забрањено, а излаза нема. Логична последица је пракса да глумци који су испунили услове за пензију настављају да играју улоге у позоришту у којем су стекли пензију, но сада као хонорарни сарадници, док њихове младе колега не могу да се запосле, па због потреба репертоара (роле младих и девојака) такође играју као хонорарци. Трошкови се, дакле, енормно (а беспотребно) увећавају. И то је наша позоришна стварност. Многи глумци, музичари, играчи, говоримо само о уметницима, мада је слично и са високообразованим тонцима, мајсторима светла... могу да остану у позоришту све док не оду у пензију, радили или не, не могу да оду раније у пензију радили или не, а на њихово место не може бити примљен неко млађи зато што је то законом забрањено. Ко је ово смислио?

Укратко, позориште у Србији данас је једном ногом закорачило у модерна времена, док је његово тело још увек у временима социјализма. Отуда су у другом плану питања профилисања репертоара, афирмације одређених поетика и стилова, неговање домаће драмске и сваке друге литературе, посебности театарских израза... све што би, логично, требало да буде основни смисао постојања позоришта.



Пише > Александар Милосављевић

# Позоришни извештај из Србије

Годишњи "рапорт" о  
домаћем театру у 2017. години  
за Међународну асоцијацију  
позоришних критичара

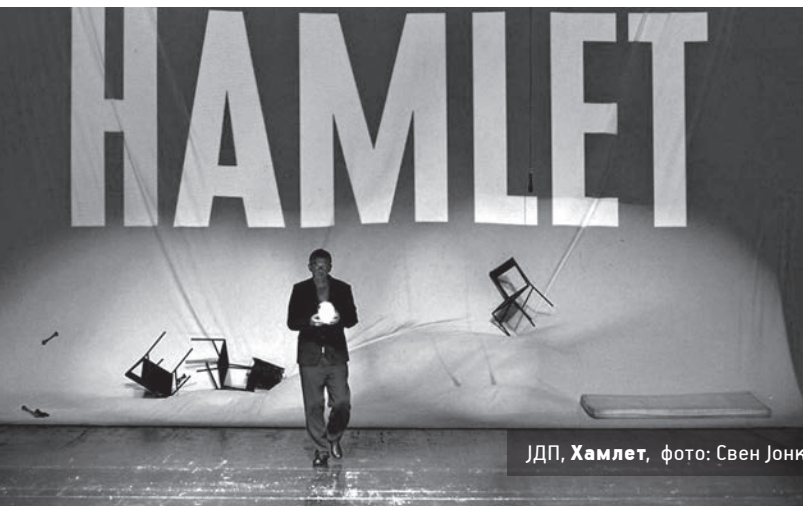
**Д**а је 5. октобра 2000. године, када је у демонстрацијама срушен режим Слободана Милошевића, позоришним људима Србије речено да долазе гора времена од оних кроз која смо пролазили 90-их година прошлог века, они би се насмејали. Иза нас су тада били регионални ратови (у којима Србија званично није учествовала), штрајкови београдских театарара због опсаде Сарајева и Дубровника, политичке смене позоришних управа, притисци на репертоаре, улични хепенинзи пред до зуба наоружаним полицијским кордонима и преподневна играња представа током бомбардовања 1999. Веровали смо у боља времена и буђење онога што је хибернирано међународним санкцијама које су нас изоловале од света. Тада је без странаца одржан Београдски интернационал-

ЈДП, *Дон Жуан*, фото: Ненад Петровић



ни театарски фестивал (Битеф), некадашња пукотина на Гвозденој завеси за проток релевантних театарских информације између Запада и Истока, а наши театри су кроз адаптације класика езоповски говорили о правој слици стварности.

Позоришна Србија 90-их посрнула је и због највеће инфлације у европској историји, немаштине, пропадања привреде и цветања криминала, па обнова позоришта није била прва брига нових демократских власти (иако је тада обновљена инфраструктура београдских



ЈДП, *Хамлет*, фото: Свен Јонке

позоришта). Није ни данас, мада смо непрестано слушали обећања. Понекад је, међутим, могуће живети и од (неиспуњених) обећања. Последица је континуирано уништавање културног живота, па и театра као облика савременог стваралаштва.

Урушавању је допринео и глобални тренд маргинализације културе, тако да сада постоји алиби за десетковање буџета намењеног настанку нових продукција, кадровско угрожавање сржи позоришног живота и све интензивније препуштање позоришта погубним процесима комерцијализације. Одсуство функционисања театарског система резултира небригом о формирању нове публике. Позоришта за децу практично су изолована из театарског живота, а школство не предвиђа позоришну едукацију најмлађих.

Данас болно осећамо последице вишедеценијског одсуства културне политике и, последично, неодговарајуће законске регулативе. Србија нема закон о позоришту, Закон о култури не увиђа специфичности позоришног функционисања, није усклађен са законима који регулишу радно-правне односе, јавне набавке, функционисање буџетског система... Посебан проблем је Закон о забрани запошљавања па по-



СНП, *На Дрини ћуприја*, фото: Срђан Ђурић

зоришта не смеју да запосле младе глумице и глумце, чак ни када њихове колеге оду у пензију или умру. (У балетским ансамблима ангажовани су и играчи са 50 и више година.) Театари су дезоријентисани. Управе се сналазе најчешће кршећи законе јер другачије није могућ рад позоришта.

Театарски живот Србије територијално је структуриран по моделу који разликује позоришта у Београду, Војводини и у региону јужно од престонице. Београд је по природи престоничког статуса у најбољем положају – због вишег стандарда, едуковане и бројне публике, највећих финансијских улагања и традиције. И Војводина има богату традицију (из времена Аустроугарске), старе и релативно одржаване театарске зграде и едуковану публику, док су театри јужно од Београда одувек били најугроженији (сиромаштво, нестабилна публика и често неатрактивни репертоари засновани на систему копије оних престоничких). Све три средине су данас на удару кризе, премда у свакој постоје позоришта и појединци који јој се одупиру. У сивилу југа Србије добрим репертоаром и респектабилним регионалним фестивалима издвајају се Народно позориште Ужице и Шабачко позориште.





Деже Костолањи, **Urbi et Orbi**, фото: Едвард Молнар

У Војводини најквалитетнију продукцију имају мала али добро организована позоришта – Újvidéki színház (Нови Сад) и “Деже Костолањи” (Суботица). Прво има изванредне глумце и храбар репертоар, док другим уметнички бескомпромисно руководи редитељ Андраш Урбан. Но, оба позоришта се обраћају националној мањини на мађарском језику па немају шири утицај. Мађарске глумце красе високо професионални став, савршено познавање заната и безрезервна преданост, што је основ истраживачког поступка њихових представа. Одличне резултате има и Народно позориште Сомбор, али оно је у прошлој сезони смањеним бројем премијера одржало висок уметнички квалитет.

Београдска позоришта се данас стабилизују, упркос беспарици. На првом месту је Југословенско драмско позориште. Можда и зато што је члан ексклузивне Европске театарске уније, а свакако због своје богате традиције и значајне међународне репутације, оно одолева невољама и чува статус нашег најзначајнијег позоришта. Статус брани и редукацијом броја премијера, што надокнађује атрактивним међународним гостовањима, наградама и пуним салама. Следи га Атеље 212, у којем је 1967. настао Битеф, па је деценијама



Атеље 212, **Моја ти**, фото: Игор Мандић

важило за најавангардније регионално позориште. Данас се оно, у складу са временом, профилише као театар комедије и благе друштвене сатире, што привлачи публику и, уз одличне глумце, даје резултате. Позориште Београд није на буџету Београда већ на државном (који је према њему издашан) и последњих сезона, упркос незадовољству оних који су годинама уживали у повлашћеном статусу без уметничких резултата, на плану драмског репертоара постиже сјајне успехе у Србији и иностранству.

Просечан број премијера годинама се битније мења (4 до 6), мада прошле године нека позоришта нису извела ниједну, или само једну или две премијере, што није увек последица чувања квалитета. Индикативно је да је број премијера често обезбеђен јефтиним пројектима са мало глумаца и готово без декора, са костимима из фондуса. Финансијска подршка државе интензивно се смањује – и редовне дотације оснивача (у разним варијететима то је увек држава) и новац добијен путем конкурса (које, такође, расписује држава). Новца за продукцију и одржавање репертоара (ангажман хонорарних глумаца, репарација декора и костима, набавка потрошне реквизите) све је мање, а



Битеф театар, Јами дистрикт, фото: Душан Живкић

буџети позоришта су преполовљени. Плате глумаца су, у зависности од категорије којој припадају (од првака до треће категорије) у распону од 300 до 600 евра, док су редитељски хонорари у просеку око 5.000 евра, сценографи добијају трећину, костимографи четвртину редитељског хонорара. Има изузетака, али све више уметника не пита колики је хонорар. У позориштима раде и стално запослени редитељи, сценографи и костимографи – за редовну плату (обично глумаца првака), уз обавезу да годишње ураде једну представу. Цене драмских текстова такође варирају – од две, три до пет хиљада евра, ретки аутори имају и веће хонораре.

Све је већи број приватних позоришних факултета и академија (државних је у Србији три: београдска, новосадска и приштинска – измештена у Грачаницу), па је енормно повећаван број незапослених глумаца,

што генерише социјалне тензије и заоштрава конкуренцију. Телевизијске серије донекле амортизују овај проблем, али се и овде најчешће снимају ТВ “сапунице” ниског квалитета. Оне спуштају глумачке стандарде, умртвљују младе глумце, уводе их у фахове, па се они у позоришту често појављују као већ истрошени глумачки материјал.

Успешност домаће позоришне продукције не мери се зарадом на благајнама пошто је просечна цена улазнице у Београду око 5 евра, док је у провинцији мања, а позоришта редовно нуде и попусте. Ипак, профилисана публика долази у позориште, као и гледаоци које театру привлачи наслов комада и, чешће, појава популарних глумачких имена. Мали број позоришта има редовну публику заинтересовану за озбиљно уметнички профилисан репертоар. Осим Позоришта на Теразујама (Београд), које игра мјузикле и има пуне сале, тешко је говорити о комерцијалном позоришту у Србији. Остала позоришта својим репертоарима чине главни ток театарског живота, али се нека труде да макар једном продукцијом у сезони искораче ка фестивалским критеријумима. Изузетак су ЈДП и Битеф театар, настао да би афирмисао битефовску естетику и мимо фестивала. И док ЈДП прави високобуџетске уметничке пројекте, Битеф театар, који нема стални глумачки ансамбл, доследно се бави театарским истраживањима и испитује алтернативне театарске изразе.

Овде је могуће повући демаркациону линију између различитих категорија позоришта: оних која привлаче публику и некомерцијалним представама (ЈДП, Битеф театар, Újvidéki színház, “Деже Костолањи”, донекле Атеље 212, Српско народно позориште Нови Сад, Народна позориште Београд, ужичко или шабачко позориште), и оних чији је репертоар најчешће сведен на наслове домаћих и светских класика или популарне савремене комаде.

Млади и релативно млади редитељи чији ангажман превазилази границе Србије маштовитошћу и храброшћу, комбинују класичан редитељски просе-

де са постдрамским и посредитељским искуствима. Милош Лолић (ради у Немачкој и Аустрији), Анђелка Николић, Ива Милошевић, Ана Томовић, Снежана Тришић, Андраш Урбан, Борис Лијешевић, Кокан Младеновић, Бојана Лазић, Ксенија Крнајски, Влатко Илић, Милан Нешковић, Миа Кнежевић, Игор Вук Торбица, имају знање, енергију и свест да њихове представе припадају Европи.

Обнову домаћег театарског живота најављује нова концепција Битефа, заснована на храбром, радикалном отварању према уметнички релевантним информацијама које ће омогућити да се поново позиционирамо у свету. Важно је и чланство ЈДП-а у ЕТУ јер омогућава да информације о нама одлазе у свет, а успеси београдског Народног позоришта, као националне куће која репрезентује домаћу културу и има подршку државе, могу бити важни.

Охрабрује појава нових писаца који, афирмишући постдрамски рукопис, пишу лако, духовито и о актуелним друштвеним темама, ипак су оштри и у основи субверзивни (јер погађају у мету негативних друштвених и политичких последица транзиције). Мудри и талентовани млади аутори нашли су спасоносну формулу – да обезбеде пуне сале и кажу истину о нашем времену. Пример су драме Вука Бошковића, Олге Димитријевић, Маје Пелевић, Милене Богавац, али и комади у Европи афирмисаних списатељица Биљане Србљановић и Милене Марковић.

Најзначајнији тренд је појава самосталних трупа и малих, приватних позоришта у Београду, насталих у напуштеним халама, девастираним двориштима и кафеима (Дорћолско народно позориште, Дорћол плац, Ле Студио, Гаража, Барака, Квака 22, Звезда, Рефлектор театар). Оснивачи су млади, храбри ентузијастички писци, драматурзи, глумци и редитељи, којима је дојавило да шансу траже у институцијама. Многа оваква позоришта ће нестати, али ће нека опстати, а по истом моделу настајаће нова, што доприноси динамици позоришног живота Београда, можда и Србије. Они играју



Народно позориште Београд, Марија Стјуарт, фото: Душан Шљивић

дела младих домаћих аутора, представе настају готово ни из чега и обраћају се младима. У свом сиромаштву, млади ће вероватно “откривати” оно што је одавно откривено: Артоа, Гротовског и авангарду из 60-их година XX века. Ипак, на свој, аутентичан начин, они ће можда креирати другачију театарску естетику, алтернативну у односу на мејнстрим, засновану на новим организационим моделима.

Медији позориште третирају као део индустрије забаве, укидају културне рубрике, па и позоришну критику, што је део општег потискивања критичког дискурса. Истина, још постоје театаролошки часописи “Сцена” и “Театрон”, који излазе у малим тиражима и без адекватне дистрибуције. Једине позоришне новине “Лудус” више не излазе.

На бранику нашег позоришта је Стеријино позорје (Нови Сад) – фестивал националне драме, издавачки и документациони центар, који би могао постати Позоришни институт.

Како завршити овај извештај? Можда констатацијом да је позориште, па и у Србији, у својој повести преживело и веће кризе.



ФЕСТИВАЛИ

Сцена

Пише > Спасоје Ж. Миловановић

# Позориште стоји, позориште иде напред

У прилог летопису позоришне сезоне 2017/18. Заједнице професионалних позоришта Србије “Јоаким Вујић”

**К**онстатација о “животарењу, самобитности и ситним привилегијама” везана је за суштинску спремност позоришних теоретичара и практичара да се упусте у авантуру дефинисања како и куда позориште Србије треба да се креће. Ти исти позоришни кружоци, с јачим или слабијим интензитетом, ево већ седамнаест година испуњавају своје радно и нерадно време причама о неопходности Закона о позоришту, који треба да уреди новонасталу ситуацију. У најкраћем, она би се могла објаснити као прилагођавање тржишном облику пословања традиционалног, државног модела организације и промишљања позоришта. Оваква импровизација кредибилитет је стекла након петооктобарских промена 2000. и намере да се што пре изађе из социјалистичко-државног уређења, да би заједно с економском кризом, 2008, Уредбом о забрани запошљавања, дозвољеним ангажовањем спољних сарадника до 10% од броја стално запослених и умањењем

плате за 10%, 2013, достигла свој пуни капацитет који траје и данас и који ће, очигледно, трајати до даљњег.

Позоришта су, дакле, задржала статус институција са сталним ансамблима, секторску поделу рада и дотацију од стране оснивача, али, истовремено, знатан број чланова ансамбла недовољно је искоришћен или уопште не игра, остатак кадровског капацитета позоришта је непопуњен или попуњен сумњивим квалитетом, унутар институција раде се самостални пројекти, а буџетска средства нису довољна да покрију организационе и продукцијске трошкове. Глумци који имају стални ангажман потписују уговоре и са другим позориштима које дотира држава, али и са независним, приватним позориштима, агенцијама, фондацијама, сталним и ад хок трупима, у којима раде по пројекту. Они ван институција, с друге стране, било да су то глумци, редитељи, драматурзи или сценографи, костимографи, лектори итд. обилазе та иста институционална позоришта у нади да ће, неким чудом, баш они добити прилику да заиграју или раде у њима, те захваљујући пре свега политичким, али и рођачким и пријатељским везама, добити статус стално запослених.



У пракси је, наиме, успостављен дефетизам. Недовољно едукован позоришни естаблишмент, посебно ван граница Србије, који је стасавао с интензивним сећањем на “златно доба социјализма” и његове позоришне јунаке, тренутно генерацијски доминантно влада у театру и око њега. Исти тај естаблишмент, који је у време сазревања био онемогућен да путује и открива друге културне и позоришне моделе, а потпомогнут преузетим гломазним и застарелим патримонијалним чиновничким апаратом и истом таквом уметничком свешћу, схватио је да ће суштинском променом позоришног модела изгубити давно освојене позиције. Другим речима, страх од губитка радног места, кредитна задуженост, неспремност да се напусти место рођења, Београд као потврда успешности и врхунца каријере – сваку промену модела рада у театру унапред проглашава пропалом. Често заговарање и/или позивање на некакву револуцију, било организациону, етичку или естетску, исцрпљује се у салонском диму ламентирања над светлом прошлости, грозоморном садашњошћу и истом таквом политичком влашћу која својом заводљивошћу купује младе генерације позоришних стваралаца. На једноставна питања – да ли сте за државни или тржишни позоришни модел; да ли треба ‘преписати’ начин функционисања позоришта од Русије, Америке, Бугарске или Немачке, кад већ Србија не може сама да га смисли; да ли сте за прелазак из јавних служби у уметничке службе итд. – јасног одговора нема или се

исцрпљује у фразама *не може, није до мене, да, али...* или у питању *зашто баш од мене да почне*.

Наговештај и/или смернице кретања развоја културе у Србији, и позоришта као саставног дела, Министарство културе и информисања дало је у Предлогу стратегије развоја културе у Србији од 2017. до 2027. Јавне расправе одржане у Новом Саду (1. септембра), Суботици (4. 9), Ужицу (7. 9), Косовској Митровици (12. 9), Крагујевцу (14. 9), Нишу (18. 9). Београду (28. 9), углавном су протекле у похвалама на рачун Министарства које је коначно израдило тај документ, предвиђен Законом о култури из 2009. и покудама на нејасно дефинисане термине, поузданост података, остваривост акционог плана, начине и неопходност финансирања из буџета, те његову “националистичку обојеност”. Без намера да се у овом тексту бавимо детаљним приказом Стратегије и местом позоришта у њој, једноставно ћемо констатовати да ни на једној расправи уводничар није био представник позоришне уметности; на јавним расправама број полемичара који долазе из редова позоришта свео се на четири; било је само 11 текстова који коментаришу Стратегију, а долазе из позоришног простора и могу се пронаћи на интернету. Предузимљивост, заинтересованост и спремност за само/ре/интерпретирање позоришта у времену које долази и овај пут се исцрпило у кулоарским причама и импотенцији.

Ово и овакво ‘кретање у месту’ посебно долази до изражаја у позориштима ван Београда, још више у позориштима јужно од Саве и Дунава, која су окупљена у Заједници професионалних позориште Србије, што и јесте сфера интересовања овог текста.

Заједница окупља 15 позоришта, редом од севера према југу: Шабачко позориште, “Пулс театар” Лазаревац, Народно позориште Ужице, Књажевско-српски театар “Јоаким Вујић” Крагујевац, Позориште за децу Крагујевац, Крушевачко позориште, Краљевачко позориште, Позориште Тимочке крајине “Зоран Радмиловић” Зајечар, Народно позориште Ниш, Позориште лутака Ниш, Народно позориште Пирот, Регионално

позориште Нови Пазар, Народно позориште Лесковац, Народно позориште Приштина – привремено измештено у Грачаницу, Позориште “Бора Станковић” Врање.

Прва полусезона 2017/18. у овим позориштима завршава се баш као у наслову драме Филипа Вујошевића *Животи стоји, животи иде даље*:

- за новог председника Заједнице професионалних позоришта Србије изабран је Зоран Стаматовић, управник Народног позориште Ужице.
- именован је нови в. д. управник (Луткарско позориште Ниш – Миљан Миленковић, професор физичког васпитања),
- бивши управник именован је за вршиоца дужности (Позориште Тимочке крајине “Зоран Радмиловић” Зајечар – Владимир Ђуричић, дипломирани економиста),
- двојица управника изабрана су на конкурс (Народно позориште Ужице – Зоран Стаматовић, дипломирани економиста, Позориште “Бора Станковић” Врање – Ненад Јовић, дипломирани економиста),
- један конкурс за управника је пропао јер се нико није пријавио (Шабачко позориште),
- одржано је пет такмичарских фестивала
  - 12. Јоаким ИнтерФест, Крагујевац, 7–15. 10;
  - 37. Борини позоришни дани, Врање 21–26. 10;
  - 26. фестивал “Дани Зорана Радмиловића”, Зајечар 28. 10–4. 11;
  - 10. Мали Јоаким, Крушевац 8–15. 11;
  - 22. југословенски позоришни фестивал, Ужице 13–20. 11),
- реализована је једна ревија представа за децу (3. октобарске чаролије, Ужице 2–6. 10),
- изведене 24 премијере
  - 17 целовечерњих комада

Шабачко позориште: Ида Јовић, *Мајна Хари*, ред. Снежана Удицки; “Пулс театар” Лазаре-

вац: Ф. Г. Лорка, *Дом Бернарде Албе*, ред. Бојана Лазић; Народно позориште Ужице: Стеван Вранеш, *Сведобро*, ред. Немања Ранковић; Књажевско-српски театар “Јоаким Вујић” Крагујевац: Дуња Петровић, *Цасті Мериг*, ред. Војин Васовић; Крушевачко позориште: Ј. Ст. Поповић, *Женидба и удадба*, ред. Бојан Вељовић, Јелена Пантин, *Кабаре, ајде бре*, ред. Бранислав Недић; Краљевачко позориште: Марк Камолети, *Боині, боині*, ред. Ненад Гвозденовић; Позориште Тимочке крајине “Зоран Радмиловић” Зајечар: Мирољуб Рики Недовић, *Made in Зајечар*, ред. Мирољуб Рики Недовић, Мирољуб Рики Недовић, *Крађа, свађа и шд.*, ред. Мирољуб Рики Недовић; Народно позориште Ниш: Александар Михаиловић, *У чије име*, ред. Милан Караџић, Максим Горки, *Цијани лете у небо*, ад. ред. Десимир Станојевић; Регионално позориште Нови Пазар: Реј Куни, *Луда лова*, ред. Лилијана Ивановић; Народно позориште Лесковац: Марк Камолети, *Боині, Боині*, ред. Станислав Грујић, Ауторски пројекат по мотивима *Кријса* Лика Хибнера, *Половњаче*; Народно позориште Приштина – привремено измештено у Грачаницу: Бихнер, *Данџонова смрт*, ред. Мауриџио Фаре, Б. Брехт, *Страх и беда Трећеј рајха*, ред. Бобан Скерлић; Позориште “Бора Станковић” Врање: Александар Иванович Ваведенски, *Јелка код Иванових*, ред. Ангелчо Илиевски)

– 7 представа за децу

Шабачко позориште: Стефан Рјадков, *Мачак у чизмама*, ред. С. Рјадков, Ј. Ј. Змај, *Несрећна Кафина*, ад. ред. Небојша Савић; Позориште за децу Крагујевац: Оскар Вајлд, *Принцезин рођендан*, ред. Тодор Валов; Краљевачко позориште: Горана Баланчевић, *Љубичаста бајка*, ред. Миодраг Динуловић; Народно позориште Пирот: Луис Керол, *Алиса у земљи чуда*, ред. Давид Алић; Регионално позориште Нови Пазар:



Згариште: Позориште "Бора Станковић" Врање, фото: Душан Ђорђевић

Лемана Бећировић, *Саобраћај није баук*, ред. Лемана Бећировић, Борис Акрилов, *Чими*, ред. Лилијана Ивановић.

Тандем Бошко Нинчић, градоначелник Зајечара и Владимир Ђуричић, управник позоришта "Зоран Радмиловић", поновио је процес који је урадио и 2008. – као и тада, и сада су као разлог за "гашење" театра наведени гломазност административних и техничких служби, недовољан број и неадекватна оспособљеност чланова уметничког ансамбла и нагомилани дугови. Године 2008. у нови ансамбл примљени су сви раније запослени који се нису јавно бунили и нису тужили позориште и град због вишемесечних кашњења у исплати личних доходака, те њиховог незаконитог умањења (запослени су добили судску пресуду што је додатно отежало обезбеђивање потребног новца за функционисање). Тада формиран ансамбл испратио је смену Нинчића и Ђуричића након парламентарних избора 2012, као што је и дочекао, политичким прекомпоновањем, њихов повратак на власт.

Разлози за неоглашавање бранше и најшире јавности чини се да леже у свести да политика свакако може без позоришта, посебно у провинцији. Одавде се изводи читав низ закључака и одбрамбених ставова, да парафразирамо већ поменуте кулоарске приче: 1) то су страначка посла; 2) провинција ће недостатак сопственог позоришта лако надоместити гостовањима позоришта из већих центара, посебно београдских; 3) кога брига за то што је 45 људи остало без посла 'у тамо неком позоришту', кад је затворена фабрика од 10.000 радника и ником ништа; 4) и нису неки глумци, баш и нису правили неке добре представе; 5) сами запослени не би много да причају о томе да се додатно не замере онима који одлучују; 6) није ми Зајечарско позориште ни кум, ни стари сват; 7) где је, уопште, тај Зајечар?

Незаинтересованост за укидање, оснивање и/или дуговечност једног позоришта, па и зајечарског, ван сопственог интереса, на овај начин постаје лутајући мотив који с лакоћом прелази у различите нарације (економске, политичке, расне, родне итд.) и развија се у менталитетску карактеристику што гласнијег причања на тему општег, коректности и равноправности, да се ништа суштински не би променило, све у корист достигнутог.

Поље естетике даје ако не веселију, онда свакако нешто шаренију слику. Ограничени наменом текста, овде се нећемо бавити појединачним премијерама, ни репертоарским политикама позоришта. Једноставно речено – ту има свега и свачега, па ко воли – њему супер.

Природа позоришта самом позоришном чину додељује двоструку идеолошку функцију: исказну и градивну. Ако се под првим подразумева мимезис (са свим варијацијама значења овог појма) постојећих практицистичких идеологија, питање *tragicnoї*, као могући утицај на колектив и појединца, чини се да у садашњем тренутку представу ставља у потпуно релаксирану позицију. Толико релаксирану да је можемо сматрати *небијним друштвеним догађајем*. Догађај, опет, има смисла само у оквиру неке нарације. То значи да чињеница која у оквиру једне нарације



представља *goīaħaj*, у другој може бити неважна, чак и избрисана. Ово мало теоријско мудровање било је потребно да би се идеја о друштвеној немоћи и аутизму позоришта ставила у јасан оквир: позоришни ствараоци и њихова публика о позоришту говоре као о узгредном производу у служби једног забављачко-економски-ситно-сопственичког условљеног циља. Тако се разноврстне политичке прокламације и друштвене критике позоришних представа завршавају речима редитеља у програмским књижицама и на улазу/излазу у простор позоришне зграде. Представа *Олими*, приказана на овогодишњем Битефу, колико год даје наду да у садашњем тренутку, овако посматрано, естетско може бити и друштвено, још увек је изузетак који потврђује правило.

За разговор о теми *куда ће се позориште кретати* у контексту *естетских идеологија*, као друштвени догађаји далеко су подстицајнији фестивали.

Позоришни фестивал, да поновимо, јесте догађај уколико подразумева перспекцију будућности, предвиђа будућност, реакцију, дакле ако има за циљ не једноставно и ревијално приказивање стања и достигнућа локалне сцене, већ на основу сопствених или туђих (позоришних и ванпозоришних) искустава конкретно утиче на позоришну и ванпозоришну стварност у задатом историјском времену и простору.

Фестивалску сезону отворио је 12. ЈоакимИнтерФест слоганом *Океан, море*. У селекторском образложењу Милош Латиновић, свестан да позоришна представа, уколико жели да испуни своје политичко-практицистичке циљеве, мора да буде модернистички дијалектичка, а не постмодернистички дијалогичка, препознаје, сасвим оправдано и тачно, дилему позоришта Србије: "(...) Позориште, театар, казалиште, гледалиште. То је наша утопија у којој нема разлике међу људима, јер невидљива је струја која нас носи и снажан је ветар који нам дува у једра. И то је наш избор, без обзира којим средством бирамо да пловимо, да брзо или споро преваљујемо раздаљину од почетка до краја, или од замишљеног и сневаног краја ка неком лепом

месту где је све можда почело. Али, није све у нашем животу, у театру, идилично, лепо као на мору. Чудно је, каткад и опасно, као на океану. Боримо се за опстанак и стрепимо за будућност, патимо у анонимности и светлимо скромно, штедљиво. Време у којем живимо је изузетно тешко, и зато не бих могао описати шта је опасније, зборити или ћутати. Шта чинити, питамо се?"<sup>1)</sup> Одговор проналази у нераскидивој повезаности "сила глумачке виртуозности, хистрионска спремност на игру, способност за жртвовање и жеља да се проговори." Да ли ће тај говор прећи рампу – питање је свакако подједнако упућено социологији и психологији и нераскидиво је повезано са личном иницијативом покретања са мртве тачке било у ком правцу, што је у овом раду онолико заговарано. Осим ако та "мртва тачка" није јасно исказан став.

Жири (глумица Радмила Живковић, драматург Ђорђе Милосављевић, редитељка Слађана Килибарда), након виђених седам такмичарских представа (УК "Вук Стефановић Караџић" Београд, Србија – Иван Вирипајев, *Илузије*, ред. Татјана Мандић Ригонат; Театар КОРЕЗ Катовице, Пољска – Јим Картрајт: *Два*, ред. Роберт Таларжук; Мађарско државно позориште "Чики Гергел" Темишвар, Румунија – В. Шекспир, *Сонет 66*, ред. Кокан Младеновић; Академски руски драмски театар Јошкар Ола, Руска Федерација – Владимир Жеребцов, *Војници*, ред. Александар Сучков; Звездара театар Београд, Србија – Душан Ковачевић, *Хиџноза једне љубави*, ред. Душан Ковачевић; Казалиште Планет арт Загреб, Хрватска – Марк ст. Жермен *Последња Фројдова сеанса*, ред. Марко Торјанац; Драматично-куклен театар Враца, Бугарска – Молијер, *Тартиф*, ред. Венцислав Асенов), четири награде доделио је представи *Сонет 66*: најбоља представа (својим модерним, снажним, динамичним и узбудљивим изразом показује колико је сонет Вилијама Шекспира савремен и актуелан, као искрен крик уметника про-

1) Милош Латиновић, *Океан. Море – Извештај селектора 12. ЈоакимИнтерФеста, Крагујевац, 7–15. 10. 2017*, <http://www.joakimvujic.com/ansamble.php>, 4. 12. 2017.

тив аморалности и лицемерја друштва у коме живимо); режија Кокан Младеновић (показујући велику ауторску храброст и редитељску вештину, редитељ је успео да се ансамбл представе читању Шекспировог сонета посвети у истом стваралачком даху и са истом уметничком визијом); две специјалне награде – за визуелност и “за посвећеност, енергичност, истрајност и бескомпромисност у тумачењу Шекспировог сонета”. Глумачке награде добили су Драган Петровић за улогу Васе у *Хијнози једне љубави*, Марко Тројанац за улогу Сигмунда Фројда и Фрањо Дијак за улогу Керола Луиса у *Последњој Фројдовој сеанси*. Према мишљењу публике најбоље представа је *Хијноза једне љубави*. У част награђених изведена је представа Атељеа 212 *Славна Флоренс*, по тексту Питера Квилтера, у режији Ђорђе Тешић. Као и на претходних једанаест ЈоакимИнтерФеста и на овом је био узбудљив пратећи програм. Одржани су Радионица “Писати и остати жив”, модератор Ђорђе Милосављевић; Промоција позоришног специјала часописа за културу и уметност КОД 21 у издању Шабачког позоришта – учествовали су Драгана Бошковић, театролог и уредница броја, Зоран Карајић, главни уредник часописа и Душан Ђоковић, директор Академије уметности Београд; Промоција књиге Зијаха Соколовића *Глумац, је глумац... глумац, је глумац... глумац*, модератори: Никола Милојевић и Чедомир Штајн; Вече у част глумца – Радмила Живковић, разговор је водио Слободан Савић, позоришни критичар, који је био и модератор разговора Округлог стола критике; Јавно читање драмског текста *На шрају* Николе Милојевића, у извођењу глумца Књажевско-српског театра.

На 37. Бориним позоришним данима у Врању још једна представа Кокана Младеновића, *Јами дисџрикти*, по тексту Милене Миње Богавац, рађена у копродукцији Центра за културу Тиват, Битеф театра Београд, Тинк танк студија Нови Сад и Фестивала Маск Сегедин, проглашена је, према мишљењу публике, од пре три године као једином фестивалском жирију, за најбољу на фестивалу. Поред ове, у селекцију Жељка Хубача ушле су и *У аџонији* Мирослава Крлеже, редитељ Ана Ђорђе-

вић, продукција Беоарт Београд, *Хор бечких дечака*, по тексту Мирољуба Рикија Недовића, режија Ирфан Менсур, продукцијска куће Југоарт Београд, *Илузије*, УК “Вук Караџић”, *Уједињење или смрт 1918*, по тексту Јелене и Миње Богавац, режија Јелена Богавац и Ненад Тодоровић, позориште из Приштине/Грачаница. У оквиру пратећег програма, поред изложбе *Иван Бекјарев – 50 година глуме*, одржан је и разговор са уметницима – Предрагом Ејдусом, Слободаном Нинковићем и Ирфаном Менсуром, који је водио Жељко Хубач.

Слично Латиновићу, и Хубач називом селекције *Ойшмисџи* трага за разлозима постојања и опстајања институције позоришта, посебно у контексту опстанка позоришта у Врању. Одабране представе обојице селектора, свака на свој начин, проблематизују веровање и веру, са свим могућим учитавањима и ишчитавањима ових појмова у контекстима нација, држава, друштава, љубави, уметности итд. у данашњој “подређености људи капиталу и неискреним односима у јавном и приватном животу”<sup>2)</sup>, како је Бојан Муњин записао у осврту на представу *У аџонији*.

Бојан Муњин је селектор Југословенског позоришног фестивала у Ужицу непрекидно већ шеснаест година. За 22. ЈПФ одабрао је осам такмичарских представа – четири из Србије (*Тако је (ако вам се чини)*, Луиђи Пирандело, ЈДП Београд, р. Јагош Марковић; *Иванов*, А. П. Чехов, Народно позориште Београд, р. Татјана Мандић Ригонат; *Сведобро*, Стеван Вранеш, Народно позориште Ужице, р. Немања Ранковић; *Моја ши*, Олга Димитријевић, Атеље 212, р. Александра Милавић Дејвис), две из Црне Горе (*Самоубица*, Николај Ердман, Црногорско народно позориште Подгорица, р. Вељко Мићуновић, *Докле појед сеже*, ауторски пројект, Краљевско позориште Зетски дом Цетиње, р. Арпад Шилинг) и по једну из Босне и Херцеговине (*Моја фабрика*, Селведин Авдић, Босанско народно позориште Зеница, р. Селма Спахић) и Хрватске (*Приче из Бечке шуме*, Еден фон Хорват, Казалиште “Гавела” Загреб,

2) Бојан Муњин, *Секс, лажи и два хица*, [www.portalnovosti.com](http://www.portalnovosti.com), 4. 12. 2017.

р. Игор Вук Торбица). “Позориште данашњег не баш веселог времена често се одлучује или да са необавезним комедијама побегне од тог времена или да у тзв. театру грубости наслика то време у још страшнијим тоновима. Рекли бисмо: никакве вајде ни од бега ни од црнила, јер човек још од најстаријих времена у позоришту заправо жели да нађе прочишћење од зла које сам у себи носи и од мука које му наносе други. Зато смо ове године желели, без сувишне претенциозности, да 22. југославенски позоришни фестивал “Без превода” посветимо тој исконској људској жељи да својој непрестано оптерећеној души омогући у театру мало топлине, која би фестивалу помогла да се обнови и крене даље. Стога смо као радни наслов фестивала одабрали слоган *За ово мало душе*, користећи ту тако лепу песму Васка Попе “Браним” и у таквом духу изабране су представе које ћемо понудити публици и свим пријатељима позоришног фестивала у Ужицу”<sup>3)</sup> – објашњава селектор. Жири (Дејан Мијач, позоришни редитељ, Радивоје Динуловић, архитекта-сценограф, Жељка Турчиновић, драматуршкиња, Зоран Љутков, глумац, Наташа Нелевић, позоришна критичарка) за најбољу представу прогласио је *Иванова*, која је проглашена најбољом и по оценама публике. Награду за режију добио је Арпад Шилинг, награде за најбоље женске улоге додељене су равноправно Наташи Јањић за улогу Маријане у представи *Приче из Бечке шуме* и Хани Селимовић, за улогу Саше у представи *Иванов*, а за улогу Шабелског у истој представи, Предраг Ејдус је проглашен најбољим глумцем фестивала. Награде за сценографију и костимографију добили су Бранко Хојник и Марита Ђопо за представу *Приче из Бечке шуме*, а Срђан Граховац награђен је за епизодну улогу у представи *Докле њојлед сеже*. Још једна чланица ансамбла – Јелена Симић – добила је награду за најбољег младог глумца и награду “Авдо Мујчиновић” коју додељује *Полишика*. Специјална награда додељена је Бо-

санском народном позоришту Зеница за посвећеност проблемима сопствене заједнице.

Сводећи горе написано, уз констатацију да се у извођачким средствима полако одустаје од микрофона и мизансценских решења “глуме из врсте” (представе Кокана Младеновића могу се тумачити као реликт блиске прошлости који уме да пробуди носталгију, те колаборација са свечарским академијама у представама Селме Спахић, једне од најпровокативнијих редитељки Босне и Херцеговине, ретки су покушаји да се оваква театарска форма сачува од заборавља) и колажно-монтажерског распоређивања документарне грађе и дневно-политичких догађаја испрличаних кроз форму исповести (до сада свакако најуспешнија остварења сестара Богавац), јасно је да се пажња представа усмерава не или не само на сукоб редитеља са друштвом, већ на сукоб који се пред публиком, било да је активно укључена или не, одиграва на сцени као последица онога што субјект жели. У противном, били бисмо принуђени да уложимо ванредан напор да се не понављамо о препознатом стању дезоријентације колектива, а самим тим и појединца. Укључујући и фестивале, и њихове представе и актере, који су одржани у Крушевцу и Зајечару.

Позориште ће свакако преживети, као што је преживело и претходних две или седам хиљада година. Или, тачније – од 235. године постања неба и земље, ако се прихвате говорења различитих теозофа, филозофа и науке о позоришту, која је утврдила да је прво позориште настало из верских обреда или ритуала, односно да се прво позориште играло у славу Вечности, Апсолута, као детерминанти свега општег. И ако се верује *Библији*: “И Ситу се роди син, којему надједе име Енос. Тада се поче призивати име Господње.” (1 Мој. 4,2.); “И поживје Адам сто и тридесет година, и роди сина по обличју својему, као што је он, и надједе му име Сит.” (1 Мој. 5,3.); “А Сит поживје сто и пет година, и роди Еноса.” (1 Мој. 5,6.). Но, питање је каква је вајда од преживљавања.

Видећемо куда ће ово отићи.

3) Бојан Муњин, *За ово мало душе (Васко Поја) – Извештај селектора фестивала*, <http://bgedtculture.blogspot.rs/2017/11/xxii-jugoslovenski-pozorisni-festival.html>, 4. 12. 2017.

Пише > Александар Милосављевић

## Бијенале црногорског театра

Од 12. до 18. октобра 2017. на националном фестивалу црногорског позоришта приказано је шест представа које, у избору редитеља Слободана Милатовића, репрезентују најбоља достигнућа тамошњег театарског живота настала између два Бијенала

П од теретом глобалне економске кризе евидентно су се у једном часу заљуљали и темељи пре више од две деценије озбиљно успостављеног театарског црногорског система; највероватније зато лане није одржано Бијенале, национални фестивал позоришта Црне Горе. Свесни да се у одлагању чак и најзначајнијег државног фестивала крије опасност његовог гашења, организатори – Црногорско народно позориште Подгорица – ове године уложили су велики напор да

манifestација буде одржана. Као и претходних година, потрудили су се да превазиђу у основи неприродну ситуацију која предвиђа да један од учесника и најмаркантинији кандидат за награде организује фестивал. Због једногодишње паузе, селектору Слободану Милатовићу, редитељу, сада је понуђено седамдесетак представа институционалних театара, фестивалских продукција и копродукција те представа независних трупa. Милатовић се фокусирао на представе које су одолеле искушењу времена и за три године се успоставиле као редовни репертоар у релативно скученом црногорском позоришном простору с малобројном публиком, па је одабрао седам изведби. Нажалост, повреда Бранимира Поповића, кључног актера Шекспирове *Буре*, у режији Дејана Пројковског, “скинула” је с фестивалског програма представу ЦНП-а, спектакл који је с разлогом очекивао неколико награда. Ипак, национални театар репрезентовали су Ердманов *Самоубица* у режији Вељка Мићуновића и *Шћери моја* Маје Тодоровић у поставци Ане Вукотић; изведене су три продук-

Лептир, фото: Душко Миљанић



ције Краљевског позоришта Зетски дом – *Докле њојлед сеже*, ауторски пројекат Арпада Шилинга, *Лептир изнад кукавичјеј тнезда* Кена Кејсија у режији Дијега де Брее и *Лептир* Александра Радуновића у режији Андраша Урбана, те ауторски пројекат Бориса Лијешевића *Чувари швој њошшења* подгоричког Градског позоришта.

\* \* \*

Након дуже паузе Шилинг се вратио режији, понајпре вођењем радионица – резултат једне од њих је *Докле њојлед сеже*. Извесни елементи представе указују на њено радионичарско порекло: ликови носе имена глумаца, драматуршка структура коначног сценског резултата је радионичарска, а представа је настала на тематским импровизацијама које је редитељ за-

давао глумцима. Од тих импровизација постепено су формиране драмске ситуације, дефинисани ликови, а онда су, уз помоћ Бенца Бироа, драматурга, настале сцене. Овакви поступци понајпре зависе од преданости и спремности глумаца да се пуним капацитетима препусте раду с редитељем, адекватно одговоре на његове захтеве и способности да редитељу понуде разна решења. Радионичарски принцип захтева изузетну посвећеност и стрпљење глумаца, те вољу да се активно укључе у процес са неизвесним резултатима. Црногорски глумци били су заинтересовани и поседују неопходне способности – што је представа и показала.

Креативни допринос глумаца подразумевао је да тематски оквир приче пуне властитим искуствима, па се отуда као тема радионице наметнула друштвена ст-



Докле поглед сеже

варност Црне Горе тј. проблеми транзиције, пре свега драматична социјална превирања. Но, представа се не бави крупном политиком, светском економском кризом и судбином несрећних балканских држава; текст настаје од фрагмената свакодневице обичног човека, од парчића стварности које су актери преузели из властитог живота или су их покупили из новина и градских прича. Основна нит која сјајно драматуршки повезује епизоде приче, одређена је хаосом транзиције, непрестаном несигурношћу с којом је суочен појединац, без обзира на своје индивидуалне капацитете, образовање и друштвени положај. Свакодневно искуство показује да се решење проблема социјалне и економске сигурности наводи у “сивој зони” транзиционог друштва и у криминалу, па сваки појединац мора да се запита да ли је спреман да искорачи ван граница закона и морала.

Питање је наизглед академског карактера и прави смисао добија кад се свако од нас непосредно суочи с неправдом неолибералног капиталистичког концепта, још интензивније заоштреног револурашким околностима балканске транзиције.

У немоћи да сачувају радна места у приватној фирми, тројица пријатеља одлучују да опљачкају банку, а њихов план је толико смешан и наиван да је гледаоцу

одмах јасно да нема шансе да успе. Наивност замисли тројице актера је у корелацији с њиховим очајем, а све што следи је речита илустрација добро знане приче о томе како транзиција (актуелна форма првобитне акумулације капитала), деструира морал, уништава породицу и друштвено устројство, при том генеришући све могуће деформитете. Шилинг не прави класичан сценски моралитет но духовиту, шармантну и питку представу, финих обрта; он ефектно повезује ситуације, ликове и нити приче, стварајући мозаик слике не једино црногорске свакодневице. Резултат је поступак којим о изузетно озбиљној теми позоришним речником проговара привидно лако, једноставним сценским средствима. Лакоћом игре, сјајно одабраним поступцима, Варја Ђукић, Дејан Ђоновић, Александар Гавранић, Срђан Граховац, Душан Ковачевић, Јелена Симић, Зоран Вујовић и Неда Вукчевић привидно једноставно креирају ликове губитника. Сведеним средствима, само начас кокетујући са персифлажом, они постижу максималне ефекте.

У уиграној глумачкој екипи се стаменошћу, сигурношћу и сценском харизмом посебно издвајају Варја Ђукић и Срђан Граховац. Она, способна да маестрално лавира на ивици патоса, тек наговештавајући трагичку димензију лика који тумачи, а он вешт у прецизном успостављању границе између комичког и драмског те да и кроз пласирање комике исказе сву трагичну дубину пораза тзв. малог човека.

\* \* \*

Веома је храбра одлука управе која на репертоар ставља *Самоубицу* Николаја Ердмана, не зато што је ова драма лоша, нити због разлога који су били на делу у доба првих покушаја њене инсценације. Тада је, након вишемесечних Мејерхољдових проба, *Самоубица* скинут с репертоара Вахтанговљевог театра, интервенцијом самог Стаљина. Времена су се променила, али остао је проблем како и у ком редитељском и глумачком кључу на сцену поставити овај комад специфичне литерарне и драматуршке форме.



*Самоубица* је писан као жестока драмска сатира, по структури је налик фуриозном водвиљу. Сатирична оштрина Ердманове драме не тиче се само совјетске стварности позних двадесетих година прошлог столећа, јер аутор је написао универзалну причу о вечитој људској себичности и грамзивости, о бескрупулозности друштва које поништи индивидуалност и подреди је својим најприземнијим интересима; писао је црнуморну комедију о неспоразуму базираном на личној муци Семјона Семјоновича Подсекаљникова, која ће у његовој непосредној околини провоцирати реакцију неслућених, гротескних размера. Невоља је у томе што се у оно доба лицу није допало огледало – у овом случају драмско-позоришно зрцало.

Јунак драме Семјон Семјонович током ноћи огладни, а његово наивно питање уснулој супрузи да ли

је од ручка претекло мало кобасица, постаће повод за брачну свађу и претвара се у махниту друштвену акцију инструментализације његовог наводног предстојећег самоубиства. Као и у новели *Смрт јосифодина Голуже* Бранимира Шћепановића, у Ердмановој комедији ова акција прерашће у хистеричне покушаје људи из Подсекаљниковог окружења да га убеди да своје самоубиство – које он, узгред, не намерава да почини – најави као жртву у име онога што свако од њих репрезентује. Тако ће од главног јунака у исти мах бити затражено да се убије у име борбе за радничка права, зарад романтичне неузвраћене љубави, у знак протеста несхваћених уметника или маргинализације интелектуалаца, чак и у славу цркве. Свако од тражилаца своју рачуницу засниваће на опипљивим материјалним интересима.



Као што у Гогољевом *Ревизору* крем варошког грађанства руске губернијске бестрагије дефилије пред Хљестаковом с понудама којима овај тешко да може одолети, тако и представници друштвене елите Ердманове епохе Подсекаљникову нуде све и свашта у замену за опоруку којом ће им, као самосвесни самоубица, завештати властиту смрт. Тако Ердман гради слику апсурдне стварности овог света, слику која нам је одвећ добро позната не само из драма Бекета или Јонеска но и из властитих свакодневица. Управо ова димензија *јасне и недвосмислене прејознатљивости*, која се тиче модерног света, те чињеница да код Ердмана нема сложених метафора него је све што је имао да каже најдиректније и написао, представљају отежавајућу околност за својевремену инсценацију произведбе овог дела. Истовремено, ова димензија је проблем и за савременог редитеља, а код позоришних управа

провоцира опрез. Речју, благодарећи нашој ишчашеној стварности, као и безбројним инсценацијама драма апсурда, овај Ердманов комад је исувише бременит “минским пољима” која прете да представу сведу на богат инвентар театарских општих места.

Редитељ Мићуновић смело се суочава с овим изазовом. Преузимајући на себе и улогу сценографа, он је стварност главног јунака и дословно оголио тако што је декор представе свео на монументална врата. Њихов је смисао овде вишезначан. Она ће означити границу која раздваја свет интима и приватности главног јунака, с једне, од узавреле свакодневице сулудог света, с друге стране, биће и симболични пролаз између два света – једног у којем влада нормалан систем вредности, и другог у којем је вредносни систем поремећен, а у једном часу врата ће постати и гротескни кафански сто и/или гробна плоча на којој је организована дача за још живог Семјона Семјоновича. Мићуновић ову сценографију не користити једнозначно, вешто се и маштовито њоме поиграва, а асоцијације које провоцирају врата зависе од конкретног сценског збивања, да би на крају постала сложена метафора овог света као простора лудила којем краја нема.

На трагу стварања ове метафоре, редитељ, који је заједно са Жанином Мирчевском и Слободаном Обрадовићем аутор адаптације комада, враћа Ердманову драму друштвеним околностима у којима је и настала, те од опште приче о баналној ситуацији која прераста у гротескни апсурд он реafirмише *Самоубицу* као политички комад и сценску игру много већу од водвиља, у причу о функционисању механизма који меље појединце и укида могућност опстанка индивидуалности и здравог разума. При том, ауторски тим избегава опасности баналног политиканства.

Апсурд у подгоричкој представи добија застрашујуће обресе који не поништавају ердмановски хумор, но баш у њима се препознаје снага актера да се (горко) насмеју у лице стању духа живог света у којем све има конкретну тржишну цену и где је све, па и смрт,



на продају. Тако и Семјон Семјонович, пре но што умре, мора да провери цену свог живота, и установи да је му је живот безвредан. Тачније, његова смрт, лишена смисла и сведена на празне речи и паролe, одредиће вредност онога што није ни постојало. Тек смрт упакована у парољу дана и ефектну маркетиншку поруку осмишљава нешто што треба да је био живот.

*Самоубица* ЦНП-а је и снажна глумачка представа. Мишо Обрадовић се храбро и успешно носио с компликованим задатком да непрестано балансира између карикатуралног и трагичког, да на лицу непрестано носи маске које су симбол театра, трпи радњу али и буде њен носилац. Ана Вучковић, Ана Вујошевић, Дејан Иванић, Вања Јовићевић, Зоран Вујовић и Душан Ковачевић су своје улоге градили на промишљеним карикатурама, док је Срђан Граховац још једном потврдио да је у стању да и на малом простору начини чудо.

Костими Јелене Стокуће су децентни, сведени су на дискретну назнаку функције сваког лика и, пре свега, комуницирају уз помоћ боја; тачније, одсуством наглашеног колорита, јер и одећа драмских ликова јасно кореспондира с овом црно-белом стварношћу, лишеном нијанси и валера.

\* \* \*

У фестивалском програму Бијенала се снагом сценског израза, специфичним позоришним речником и несвакидашњим глумачким интерпретацијама издвојила представа Андраша Урбана *Лейшир*, настала по тексту Александра Радуновића. И овом приликом Урбан је успоставио основне елементе свог редитељског координатног система како то увек чини. Скучени простор за глумачку игру у који једва стаје сценографија сведена на микрофоне, фронтално постављене на ивици просценијума, наспрам којих су, у дубини позорнице, смештене столице, елементима структуре указује да се редитељски поступак у *Лейширу* неће разликовати од оног који Урбан најчешће примењује. Чак ни чињеница да су за ову прилику изабрани типични црногорски трonoшци с изрезбареним орловима из

националног грба неје изненађење, јер нас је редитељ навикао на оштре и провокативне сценске обрачуне са националним митовима и легендама на којима се деценијама и столећима базира свест овдашњих народа. Из те редитељске поетике настале су Урбанове представе у Србији, Словенији, Хрватској, Босни и Херцеговини, а недавно и у Приштини.

Задати сценски оквир редитељ користи на занимљив начин и инсценирају Радуновићевог комада ефектно разиграва помоћу микрофона и трonoжаца. Драма сведочи о распаду подгоричке породице, откривајући опскурна наличја привидног социјалног и сваког другог благостања у којем њени чланови живе. Или, тачније, у којем су неки од њих живели, јер је син двоје главних јунака умро. Смрт није била неочекивана – младић дрогирао, због чега га је отац, упоркос противљењима супруге, избацио из дома. Сада, након наркоманове смрти, блиски рођак ожалостених, мада с њима не и у крвном сродству, долази да изрази саучешће. На крају куртоазног разговора рођак ће напoкон открити прави разлог доласка: покојник је, због свог порока, од њега позајмљивао огромне своте новца, а рођак сада од младићевих родитеља тражи да намире дуг. Кроз њихов разговор писац постепено разоткрива и друге породичне тајне, да би се на крају испоставило да је супруга варала мужа са рођаком – зеленашем, те да је проблем синовљеве наркоманије само део дебелих наслага нетрпељивости које су разједале привидну фамилијарну идилу, а благостање у којем је породица живела тек је једна од лажи на које су сви пристајали.

У овом комаду написаном бескомпромисним драмским рукописом редитељ детектује подземне и, у први мах, неприметне токове: причу о социјалној раслојености црногорског друштва, о декадентности једног његовог дела, и то баш оног који се у условима транзиције брзо богатио, али и причу о погубном утицају фолклорне традиције која дугорочно трује нацију. Отуда представа постаје и анализа заумних утицаја



Лет изнад кукавичјег гнезда

који штите упорно одржавање привида. Традиционални црногорски троновци су само симбол дубоко укоревених светоназора који се претапају у предра суде, фрустрације и неспособност изласка из зачараног круга. Испод манифестног скривају се драматичне трауме, дубока незадовољства, нерешени односи и, понајпре, потреба патријархалног универзума да у сваком часу свакодневице добије потврду властите неуништивности. Оно што би многе редитеље у сценској интерпретацији оваквог ибзеновског комада одвело у реализам и психологизирање, Урбану служи за узбудљива театарска разигравања.

Оштро а промишљено он указује на унутрашње силе којима актери не могу да одоле, на латентну хомосексуалност мужа који мрзи рођака, али му се и диви, на супругу која у себи не може да угуши потребу за побуном, на лицемерје друштвеног и породичног амбијента који не прикрива похлепу. Фолклорна и патријархална традиција која пулсира испод живота у модерном свету, у једном часу експлодира, а интимна драма породице постаје прича о патологији друштва.

Глумци откривају драму породице која се на наше очи распада, а представа постепено нараста као што

то предвиђа и Радуловићева драма. Сценска прича започиње као радио-драма у којој актери сценским покретима илуструју гласове ликова које чујемо из *off-a*. Но, ово убрзо добија смисао ироничног коментара који указује на раскорак између онога што личности говоре и онога што заиста мисле, да би на крају микрофони послужили као кључни елемент узбудљивог позоришног концерта у којем напоскон падају све маске. Тада се указује и сав ужас пресног и суровог живота у којем ова прича добија обриси наше свакодневице.

Урбан описује пун круг, па у финишу представе, након што је драмска прича одиграна, глумцима у руке ставља гусле, а они, свирајући, изговарају најпогрдније и најстрашније црногорске псовке враћајући нас конкретном простору и времену о којем представа сведочи, али и још једном указују на традиционалне корене који у свакодневици настављају да пулсирају отровним ритмом. *Лейшир* је динамична представа која плени драматичним обртима и узбудљива у мери која произлази из радње драмског комада. Својим интервенцијама редитељ не само што није поништио литерарни предлогак него га је сценски, уз подршку глумаца, надграђивао позоришним средствима по мери савременог друштвеног тренутка Црне Горе, али и сваке транзиционе државе.

\* \* \*

На другој страни *Лет изнад кукавичјег гнезда* словеначког редитеља Дијега де Брее, само је покушај интерпретације моћне Кејсијеве метафоре о душевној болници као примеру функционисања репресивног друштва које не толерише индивидуалност. Напротив, у орвеловском маниру, такво друштво ће перфидно и насилно укалупљивати и униформисати неподобне чланове заједнице, претварајући их у послушне поданике. Ову метафору Де Бреа поједностављује. Већ је и сам превод Кејсијевог дела овде проблематичан, јер задржава америчке колоквијалне фразе, жаргон, па и структуру реченице епохе свог настанка. Зато је и на језичком нивоу цетињска представа површно и једно-

димензионално комуницирала с публиком. Још већи проблем препознајемо у начину на који редитељ третира простор сценске игре, а то чини форсирајући и позорницу као метафору, инсистирајући на детаљима који душевну болницу третирају као затвор. Највећи проблем садржан је у начину на који редитељ поставља ликове. На једној страни су пацијенти махом дефинисани физичким манифестацијама, што би требало да укаже на њихове душевне проблеме. Ово се не односи на лик Билија Бибита чија је генеза проблема, из драматуршких разлога, једина у потпуности елаборирана. На другој страни је особље болнице, ликови који су остали недефинисани и недоречени, што се нарочито односи на кључну фигуру медицинске сестре Речид.

На трећој страни је лик Мека Мареа, главног јунака, овде мање бунтовника а више насилника, чије су реакције одређене неурозом и фрустрацијама. Отуда је Мек измештен из сфере која одређује његову праву драматуршку функцију. Истовремено, глумац Срђан Граховац био је суочен с тешким задатком да конкретним поступцима оправда Мекову акцију. Једна од последица наведених проблема је и немогућност гледаоца да главног јунака препозна као једину уистину конструктивну покретачку силу у накарадно постављеном систему душевне болнице. Напротив, Мека региструјемо као патолошког типа, а високо постављена тензија успостављена његовим првим појављивањем на позорници онемогућила је и врсном глумцу какав је Граховац да драмски развија овај лик.

\* \* \*

Представу *Шћери моја* насталау по тексту Маје Тодоровић, инсценацију комада награђеног на конкурс Црногорског народног позоришта за савремени драмски текст, можда понајбоље одређује следећа сцена. На цетињском смо двору књаза Николе. Његови највиђенији поданици, војводе и сердари, позвани су на саветовање. Проблем због којег је владар сазвао скуп важан је и тиче се наследника црногорског престола, а самим тим и будућности малене балканске др-



Шћери моја

жаве, вазда разапете између великих сила, али и епоха – традиције с једне, и нужности коју намеће сâмо време, с друге стране. (Овде – видећемо – под појмом “време” ауторка мисли и на историјско време, у смислу карактеристика конкретног повесног тренутка, али и на време као ширу категорију одређену нужношћу глобалних друштвених и политичких, а заправо цивилизацијских околности.)

На позорници видимо Црногорце који седе и диване. Чине то готово ритуално, онако како се то у овим крајевима вековима чинило. Ма колико говорили као особе које се дуго познају, тон њиховог говора је свечан, како и приличи протоколу двора и значају ситуације. Но, актери су се изули, са ногама у лаворима. Карактер ритуалног прања ногу у патријархалном контексту још је снажније потврђен присуством Николине супруге, књегиње Милене. Она је физички присутна, али подразумева се да није примерено да узима учешће у мушком разговору, а њен статус дефинисан је и пешкиром који држи преко руке, спремна да мушкарцима, понајпре мужу и господару, опере ноге. Ипак, Милена ће у једном часу проговорити, а пешкир неће употребити. Патријархални код је разбијен;

евидентна је напуклина у до тада постојећем поретку, у ритуалу и погледу на свет на којем је столећима био утемељен прецизно утврђени породични и друштвени модел. Времена су дефинитивно промењена, али мушкарци одбијају то да коментаришу – не зато што нису приметили “искакање” из система, или што им ова аномалија не смета, но што су свесни интензитета енергије промене и – што је много значајније – јер они заправо немају шта да кажу на књегињине аргументе. Отуда се они не усуђују да се побуне против ситуације након које са саветовања одлазе мокрих ногу. Комичност сцене у исти мах је бременита вишезначностима које отварају просторе за тумачења која увелико надилазе комедијске оквире.

Парадигматичност описане ситуације је у томе што указује на баланс који списатељица – у томе је прати и редитељка – успоставља између карикатуралности и трагичке димензије приче у чијем је првом плану судбина књегињице Зорке Љубице Петровић – Његош, доцније супруге Петра I Карађорђевића, која би била српска краљица да није умрла као двадесетпетогодишњакиња.

Прворођено дете књаза Николе, Зорка, не само што је била очева миљеница него је својим интелектом, зрелошћу и образовањем природно, али мимо неписаних патријархалних закона, суштински полагала право на наследство владарске титуле. Живот јој је, међутим, одредио другачију судбину. Своје амбиције она ће касније артикулисати као жена Петра Карађорђевића, што ће у драми бити сугерисано дискретним назнакама о њеном ангажману везаном за мајски преврат 1903. године, који није доживела. Ипак, Зорка Маје Тодоровић није леди Магбет. У драми је Зорка приказана као осујећена особа, жена суочена с неправдом и чињеницом да јој је статус, премда је у стању да озбиљно промишља свет и његову политичку димензију, унапред дефинисан полом.

Главни актери драме осуђени су на располућеност, што је уједно било и највећи изазов за глумце.

Понајпре за младу глумицу Вању Јовићевић у улози Зорке. Она је бираним средствима показала генезу Зоркиног проблема, зачетог још у детињству, као и доцнији развој лика. Играјући девојчицу није прибегла глумачким претеривањима, а успела је да одреди меру и у потоњим фазама Зоркиног развоја.

Књаз Никола Мирка Влаховића успоставио је баланс између комичних елемената и свести оца који неизмерно воли ћерку и свести о дужности утемељеној на неписаним законима од којих зависи његова улога државника.

Варја Ђукић је као Милена Петровић на сцену донела и стаменост Црногорке свикле на испуњавање дужности црногорске књегиње, али и назнаке сложеног унутрашњег бунта у којем су подједнаким интензитетом треперили и мајчинска брига и стрепња супруге владара, али и незадовољство жене у патријархалном свету, уједно свесне да управо од ње, као мајке и супруге, зависи и одржање породице и судбина државе.

Свесна деликатности теме, Ана Вукотић, редитељка и адаптаторка, сценски је водила причу од комедије, преко драме, до трагедије, а од помоћи су јој били сценографија Александра Вукотића, која је својом сведеношћу глумцима ослобађала простор игре, те костими Леа Кулаша, који су у назнакама указивали на црногорски амбијент, указујући и на универзалност драме.

\* \* \*

Представа *Чувари њива и пошћења* настала је кроз радионичарски процес у којем су глумци, редитељ Борис Лијешевић и драматуршкиња Стела Мишковић обликовали садржај текста бавећи се једноставном причом: у подгоричкој средњој школи ђаци се спремају на екскурзију, а пошто један од њих, син школског домара, живи у скромним материјалним условима, другари прикупљају новац за његово путовање. На делу је солидарност, манифестација једне од врлина искрене младалачке спремности да помогну пријатељу у невољи, али то је уједно и друштвено пожељна особина

Синови смо твог поштења, фото: Ана Кашћелан



која кореспондира са елементарним циљевима образовног система сваке социјално одговорне државе.

Све би било добро да у једном часу, када је сума неопходна за помоћ невољнику већ прикупљена, неко из одељења овај новац не украде. У први мах чини се да је посреди неумесна шала, несташлук уобичајен за децу тог узраста. Убрзо ће се показати да је крађа озбиљна и да по значају надилази нестали новчани износ. Невоља је још већа кад се открије дубоко прикривена позадина правих односа у одељењу. На површину испливавају истинска осећања деце према домаревом

сину, а последично и нехомогене друштвене заједнице. Ђаци презиру свог друга, првенствено због његовог социјалног статуса. Домарев син заудара јер се не купа редовно, а живи недалеко од школе у страћари у којој не постоји енглески клозет. Оно што он доживљава као пријатељску солидарност, другари тумече као његово гребање за ужину; смерност коју исказује према друговима они разумеју као његову нелагодност због очевог алкохолизма... Уосталом, веле они, домарев син нема новца зато што се његов отац непрестано опија. Уважавајући друштвене конвенције, све то што

мисле о школском другу Ђаци му никад не кажу у лице. На делу је врхунска хипокризија. Напротив, пред њим вазда манифестују социјално пожељно понашање и срдачност. На концу ће изрећи колективни закључак: волели би да њихов друг умре.

Увидевши димензије ове ситуације, нова разредна старешина сматра да је неопходно проблем поделити с родитељима деце из одељења те, заједно с директором, сазива родитељски састанак, стицајем околности на дан обележавања годишњица осамостајења Црне Горе. На школској приредби Ђаци ће отпевати химну *Ој, свијетла мајска зоро* у којој су и стихови: “Мајко наша Црна Горо, / Синови смо твог стијења / И чувари твог поштења”. Но, уместо да састанак допринесе решењу ситуације, долазак родитеља у школу отвара нову серију проблема, јер постаје очигледно да посреди није неспоразум, или невини дечји несташлук, него сурова истина да деца репродукују родитељске светоназоре. Тада на видело испливавају страхоте свакодневице транзиционог друштва у којем је школа изгубила све шансе да се бави васпитањем омладине.

Лијешевић, инспирисан истинитим догађајем, представу темељи на успешно опробаном документаристичком проседеу, што код гледалаца ствара осећај непосредног учешћа у сценским збивањима. Но, за разлику од ранијих продукција, он одустаје од низања монолошких исповести драмских јунака и на темељу прецизно дефинисаних карактера формира сложенију драмску структуру. Лукавство којим се редитељ послужио логично произлази из суштине приче, па улоге деце и родитеља играју исти глумци. Тако бива наглашена узрочно-последична веза између различитих генерација. Сваки школарец је слика и прилика свог родитеља, одраз његових погледа на свет и последица родитељских друштвених позиција. И на ширем плану догађаји су повезани, па је тако породица домара

настањена у кући коју ће тајкун, отац једног од ђака, срушити да би изградио станове за подгоричку елиту. У условима транзиције подразумева се да су сви елементи овог пословног подухвата резултати корупције. Подразумева се и да ће ову праксу родитеља усвојити њихова деца. Круг се затвара, а вештим расплетом редитељ показује да су вредносни критеријуми и друштвени односи у транзиционом друштву до те мере поремећени да ту нема спаса. Горка је ово сценска прича, и не тиче се само Црногораца.

У глумачком ансамблу нарочито се издваја Дубравка Дракић у улози Наставнице.

\* \* \*

Жири Бијенала (Дино Мустафић, редитељ, Стеван Копривица, драмски писац, Александар Милосављевић, позоришни критичар), доделио је Срђану Граховцу једну од три награде за глумачке интерпретације у *Лейширу*. Лауреати глумачких признања су и Граховчеви партнери из ове представе, Ана Вујошевић и Дејан Иванић. Награду за најбољу представу добио је *Лейшир*, а Урбан је лауреат признања за најбољег редитеља, док је аутор ове драме Александар Радуновић добио признање за текст. Овај писац, иначе и композитор музике за *Лейшира*, лауреат је Награде за аутора сарадника. Дубравка Дракић је улогом Наставнице у *Чуварима* освојила признање за најбољу епизоду, а Специјалну награду су равноправно поделиле представе *Докле иојлед сеже* и *Чувари твојој иошћења*, као примери радионичарског рада и колективног уметничког ангажмана.

Без обзира на тријумф *Лейшира*, Бијенале је показало висок степен бриге о квалитету театарске продукције, указало на борбу актера црногорског позоришног живота за очување високих продукцијских стандарда и, посебно, на младе глумачке снаге од којих се у будућности с правом много очекује.





OBRAZOVANJE

Cena

Пише > Мила Машовић Николић

# Литераризација сцене за децу и младе

**А**нализом репертоара позоришта за децу и младе, како у институционалним тако и у независним продукцијама, може се приметити тенденција ка “насловима из литературе”. Шта заправо подразумева литераризација сцене за децу и младе? Сам термин “литераризација” изведен је из термина “литерарност”, који свој корен има у руском формализму. Литерарност је, како 1921. пише Роман Јакобсон, оно што дато уметничко дело чини књижевним производом. Литерарност подразумева скуп поступака којима се животни материјал претвара у уметнички исказ, односно поприма одређену форму којом се онеобичава аутоматизам наше свакодневице. Литераризација позоришта, с друге стране, најчешће се схвата као негативан естетски суд тј. пежоративна квалификација, где се под литераризацијом подразумева рушење законитости позоришта као медија и његово подређивање драмском тексту на штрб осталих изражајних могућности сцене. У нешто блажој форми, литераризација позоришта може се разумети као “сигуран пут”, где

се, кроз одабир драматизација и адаптација домаће и светске класичне књижевности за децу и младе, осигурава тржишни успех представа. Треба разликовати примарну обраду грађе тј. литерарност у самом књижевном делу и секундарну обраду тј. литерарност у драмском тексту/представи. Секундарна обрада грађе подразумева драматизацију и адаптацију књижевног предлошка, те по својој форми и садржају може да буде сродна извору, антипод извора или да свој књижевни извор користи само као мотив за причање нове приче. У том смислу могу се разликовати одређени жанровски правци за децу и младе који подразумевају драматизацију и адаптацију драмске и прозне класике, бајки, али и савремене књижевности за децу и младе.

У овом тексту покушаћу да са драматуршког становишта анализирам репертоарску политику Малог позоришта “Душко Радовић”, која је у протеклом периоду дефинисана управо кроз тежњу ка литерарним насловима, како на сцени за децу тако и на сцени за младе, с циљем да нам ово послужи као парадигма за



позитивне и негативне аспекте овако конципиране репертоарске политике. Сцена за децу и младе по својој природи окренута је публици различитих година, где су сазнајни потенцијали гледаоца различитог узраста другачији. У том смислу потребно је запитати се шта су уопште “пригодна” литерарна дела? Постоји ли нека граница коју је могуће јасно подвући, те онда изоставити или апострофирати одређени корпус тема за одређену старосну групу, односно да ли је само питање начина обраде грађе оно што одређује циљну групу? Који су критеријуми примерености одређене теме и садржаја? Наша је пракса показала да не постоје теме које су непожељене у позоришту за децу и младе – пресудни су начин обраде који подразумева сложени ауторски рад, односно јединство естетског концепта и садржаја. На тај начин се неке представе наменски усмеравају као погодне за одређени узраст.

### “КЛАСИКА” НА СЦЕНИ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

Поступак драматизације или адаптације књижевних дела подразумева један нови приступ теми, што практично значи да је могуће гледаоцима различитог узраста приближити различите књижевне садржаје. Ова “растегљивост” рецепције књижевног дела омогућава слободну игру откривања новог смисла и може бити вид почетне инспирације за драмског писца или редитеља. Том креативном лутању, који за резултат има неки нови сценски приказ, увек прети опасност да ће, можда, с једне стране, бити квалификован као вид дезинтеграције литерарне сржи оригинала, али с друге може бити позитивно вреднован, где се кроз сценско извођење могу откривати нови хоризонти значења. Сама поставка литерарне класике априори се сматра позитивном у културолошком и педагошком смислу. Но, као што знамо, све то не мора да буде гарант да је нека представа успела. Уосталом, да ли појам “класике” у савременој култури данас уопште искључује савремену уметност? Може ли се из корпуса “класике” изузети популарна књижевност? Не спада ли у “кла-

сику” већ и стрип, као и филм? Опсег тема у ономе што називамо класиком бескрајно је велики, протеже се од мелодрамског, историјског, до савременог, фантастичног, научно-фантастичног и многих других видова наратива који су погодни за позоришну драматизацију и адаптацију.

С обзиром на присуство класичних наслова, могли бисмо помислити да је критеријум оригиналности као естетске вредности у позориштима за децу и младе потиснут. Међутим, чак и када се предност даје познатим наративима, они се покушавају осавременили како би се, парадоксално, добио оригинални продукт. Један такав пример је представа *Каштан Џон Пилл Фокс у новом миленијуму*. Текст Душка Радовића адаптирао је редитељ представе Милорад Милинковић, покушавајући да “гусарску бајку” укрсти са причом о дечаку који одраста уз снажан утицај нових технологија и видео игара. Ове две паралелне приче преплићу се у један нови хибридни наратив, где је прича о борби капетана Пиплфокса са морским чудовиштем премештена у свет компјутерске игрице како би била актуелнија. Уобичајено је афирмативно оцењено свако превођење значајних књижевних и уметничких дела на позоришни језик. Ова догма своје утемељење има у културним предрасудама о томе како одређени корпус наслова чини једно бескрајно поље које обично одређујемо фразом “општа култура”. Заиста, “општа култура” постала је свеукупна срж образовања и едукације деце и младих, те се у том смислу благонаклоно гледа на свако сценско сусретање гледаоца са значајним литерарним темама и писцима. И ту је присутан тренд обраде класичних дела тако да буду погодна за најмлађу публику. Једна од успешних адаптација Шекспирове *Буре* може се видети у Малом позоришту “Душко Радовић” на сцени за децу. Представу је режирао и текст адаптирао Никита Миливојевић, а намењена је публици узраста од седам година. Шекспирова *Бур*а модификована је тако да се у првом плану истичу међуљудски односи који су општепознати и разумљиви најмлађим гледаоцима,

док се секундарна метафорична значења изостављају. Представа се обраћа најмлађима и у визуелном смислу. Ликове замењују предмети и статуе који се анимирају, а гледалац добија утисак да се пред њем одвија не драма, већ бајка.

Када говоримо о класици на сцени за младе – тинејџ сцени – пре свега је потребно запитати се да ли је гледаоцима тог узраста заиста потребно понудити могућност да се упознају с неким књижевним делом у сценској односно инстант форми? Зар за позоришну представу није потребан већи повод од едукативне благодети? Нису ли гледаоци овог узраста довољно зрели да самостално, и без икаквог посредовања, упознају било које дело светске књижевности кроз непосредно читање? Ипак, актуелни репертоари на вечерњим сценама већине позоришта за децу и младе темеље се на комедијама или на драматизацијама литерарних дела, иако би управо овде требало дати највише простора младим драмским писцима који су генерацијски блиски тинејџ публици, те су њихове сфере интересовања и тема у одређеном смислу заједничке. Дobar пример је представа на Вечерњој сцени “Радовића” редитељке Елизабете Земљић *Тинејџ клуб*, по тексту Николе Завишића. Овај текст написан је на основу циклуса радионица у којима су ученици Основне школе “Филип Вишњић” са Карабурме говорили о својим проблемима и дилемама у животу, што је преточено у драмску форму.

## ЗАТВОРЕНИ КРУГ

Проблем репертоара за децу и младе који своју тематску стратегију базира претежно на класичним насловима пре свега је у томе што врло брзо упада у затворени круг уског корпуса писаца и дела. Овај вид тежње ка литераризацији у позоришној продукцији може се сагледати као потреба да се широк корпус књижевне класике ревитализује у савременој конзументској култури као “стари добри производ” у “новом паковању”. Када говоримо о сцени за децу, честа је појава цикличне обнове представа после, на пример, петогодишње паузе, која се оправдава тиме што се публика обновила. Намеће се питање колико је та нова публика заиста слична оној од пре неколико година, с обзиром на све промене које доживљава једно друштво. Стога би задатак позоришних стваралаца требало да буде управо откривање новог лица детињства, које се из часа у час непрекидно мења. Слично је и са сценом за младе, где свака генерација има свој корпус тема, проблема, изазова одрастања, а управо су млади драмски писци најкомпетентнији у комуникацији са тинејџ публиком. Позориште које није у стању да препозна значај савремених тема и савремених аутора у опасности је да постане културна реликвија, уместо културног мотора у својој заједници.

Пише &gt; Милан Маћарев

# Шкозориште – повратак у будућност

**Ш**козориште, дечји и омладински драмски студио који је основала Љубица Бељански Ристић с групом деце, крајем октобра 2017. прославило је свој 40. рођендан. Школирица, студио стваралачког васпитања деце предшколског узраста, коју је Љубица Бељански Ристић основала 1981, у новембру је прославила 36. рођендан. Градско финансирање Школирице престало је 2003, а Шкозоришта 2006. године. Међутим, захваљујући истраживању “Културна партиципација и културно наслеђе” Завода за проучавање културног развоја, интересовање за пројекте Шкозоришта и Школирице поново је оживело. У наставку 18. Битеф Полифоније организовани су различити програми и пројекти са децом, за децу и младе. Међу њима издвајам Школабораторију, чије име и начин рада подсећа на Шкозориште, а води је тим пројекта “Шкоград” у Основној школи “Влада Обрадовић Камени” у насељу Ледине, као пројекат школе за будућност, о чему ће бити више речи у овом тексту.

Од настанка до данас није било лако одговорити на питање шта је Шкозориште. Покушај дефини-

ције гласио би да је то београдска варијанта креативне драме у којој се користе елементи комедије дел арте, хепенинга, позоришта анимације, дечјег позоришта, експерименталног студија, позоришта партиципације и уличног позоришта. Међутим, за ширу контекстуализацију Шкозоришта може нам послужити књига Дарка Лукића<sup>1)</sup> у којој он образлаже шта је примењено позориште. Термин примењено позориште (енгл. *applied theatre*) предложио је кенијски представник Алберт Вандаго на конференцији о драмском образовању у Бергену, 2001. Међутим, када се каже примењено позориште, многи теоретичари и практичари мисле на његове разнородне појавне облике: позориште за образовање (енгл. *theatre in education*), форумтеатар, позориште за развој или развојно позориште, креативна драма, вербатим театар, позориште у затвору, музејско позориште, позориште успомена/сећања за припаднике трећег доба, позориште заједнице, психодрама

1) Види: Дарко Лукић, *Увод у примењено казалиште/Чије је казалиште*. LEYKAM International d.o.o. Загреб, 2016, 27.



Шкњиготека

и драмска терапија, *playback* театар и импротеатар. Патрис Павис у свом речнику наводи да стварање у групи инспирише стварање текста у примењеном позоришту које се код других аутора претворило у групно измишљање односно групно осмишљавање (енгл. *devising*). На овом трагу можда је најадекватнији термин *групно осмишљено позориште* Вишње Рогошић, о чему она пише у својој докторској дисертацији.

*Шкозористије* је почело да ради 29. октобра 1977. у Центру за културу “Стари град”, када је Љубица Бељански Ристић одржала први сусрет са децом основношколског узраста. Од почетка су била поштована правила – игра као принцип и деца као аутори и извођачи својих текстова и (ликовних) радова. Осим тога, све *шкозористичке* игре (акције) увежбаване су тако да се током сваког извођења тежило успостављању интеракције са публиком. *Шкозористије* је подстицало развијање слободе личности и поштовање различитости, са креативним процесом као модусом за решење одређеног проблема својих чланова. Уметност је, према томе, стање духа које настаје у току психичког процеса балансирања потенцијала једне личности. Из затворених радионица

*Шкозористија* и отворених *шкозористичких* игара које су имале функцију да истраже комуникацију са публиком, настале су *Кажичкозористије*, *Ја из Бејшиша*, *Ми, ви, сви*, *Шкећула*, *Шкезионица*, али и дечја радио емисија *Причаоница*. Љубица Бељански Ристић је са представницима друге генерације *шкозористијанаца* направила *Двориштије*, *шума*, *џунџла*, и као посебно поглавље *Дечју Хамлеј радионицу за ограсле* на XXVI Брамсу. *Шкозористијанци* су се бавили пројектом школе будућности у *шкозористичкој* игри (акцији) *Кажичкозористије*, тако што су понудили своје верзије часова које су повезивали *шкезодмори*. У *моношкезу Ја из Бејшиша*, Зоран Станојевић играо је фолиранта из града у потрази за другарима. Овај *моношкез* је 1979. био учесник 7. фестивала монодраме и пантомиме у Земуну као део програмске целине коју је селектор Феликс Пашић дефинисао као позориште једног глумца за дечју публику.

Захваљујући разноврсним и квалитетним пројектима, *Шкозористије* је путовало на фестивале где је изводило и амбијенталне представе, а било је и медијска атракција свог времена. Љубица Бељански Ристић ишла је на међународне конгресе који се баве драмском педагогијом у свету и промовисала рад *Шкозористија* и *Школирице*. Била је један од оснивача Центра за драму у едукацији и уметности ЦЕДЕУМ (1999), из кога је настао Национални центар Међународне асоцијације за драму/позориште и образовање ИДЕА. Од 2000. до 2014. и 2017. креирала је концепт Битеф Полифоније, који је нека врста оф Битефа. (Не)посредно је утицала на читав низ радионичара, писаца, глумаца, драматурга и редитеља, тако да се скоро целокупна алтернативна сцена у Србији формирала под њеним утицајем.

Велика видеотека, аудиотека, текстуална и ликовна грађа *Школирице* и *Шкозористија* привукли су пажњу за ново истраживање са темом “Културна партиципација и културно наслеђе” Завода за проучавање културног развика и УК “Пароброд” (некад Центар за културу “Стари град”), који су развили програмску иницијативу *Игре стваралачких пројекција* – *Нове*

*Школи трице и Шкозоришћа*. С једне стране ово истраживање је на фону културе сећања, али и инспирација за будуће пројекте који из њих могу настати не само у Београду већ и у Србији. Ако *Шкозоришће* и *Школи трицу* посматрамо у контексту рецепције примењеног позоришта, онда је јасно зашто не постоји примерени критички дискурс. Зато је важно да се протагонисти примењеног позоришта заинтересују да уредно воде своју документацију, са свешћу да ће је у будућности сами користити или ће то бити драгоцену грађу за истраживаче њиховог рада. До тада треба анимирати нове истраживаче да се укључе у праћење и писање о пројектима примењеног позоришта, који неретко нестaju после прве или друге презентације.

На трагу незаборавног *Шкозоришћа* недавно се појавила *Школабораторија* као део пројекта “Шкоград” који воде два удружења: Шкоглед и Школа урбаних пракси (Градска Герилa) у Основној школи “Влада Обрадовић Камени” у приградском насељу Ледине. Полазак *шкаутобуса* са Зеленог венца у недељу, 5. новембра, у преподневним часовима, подсетио ме је на време када сам са супругом и кћерком ишао да посетим свог брата. Снимање камером и диктафоном познатих и непознатих путника могло се схватити као рутинско бележење једног догађања, а можда и догађања које ће једног дана бити део културе сећања. На последњој аутобуској станици на Лединама формирала се колона деце, њихових драмских педагога и путника – поштовалаца рада *Шкозоришћа* на путу ка ОШ “Влада Обрадовић Камени”. У школи су гости могли да искусе три часа ове школске лабораторије и часове: *Шкњиошека*, *Шкосмос* и *Шкодом*. У *Шкњиошеци* деца су усмеравала мале и велике учеснике часа на формирање приче од реченица из различитих књига, у *Шкосмосу* су се хороскопски знаци деце учесника преплитали са ствар-



ношћу становника Ледина, док је присна атмосфера *Шкодома*, уз конзумирање колача и ђускање деце, била својеврсна релаксација за учеснике. Пројекат који води неуморан, харизматичан и маштовити архитекта и урбани истраживач Предраг Милић са својим сарадницима, успео је да анимира основну школу, локалну заједницу и стручњаке у домену образовања (проф. др Иван Ивић, проф. др. Ана Пешикан и др.). Раздрагана стваралачка атмосфера у којој су и одрасли, бар на трен, постали деца, најављује разбоковање пројекта *Школабораторије* у будућности и то не само у ОШ “Влада Обрадовић Камени”. Можда се појави још нека креативна група на трагу *Шкозоришћа* или са сопственим приступом *Новој школи* какву су стварали учитељи какви су били Мато Ловрак и Петар Савић.

Пише > Ива Груић

# Поучавање или поглед одозго

П ревлдава идеја да је од почетка двадесетог века позориште за младу публику прошло трансформацију од позоришта ‘које је првенствено дидактичко позориште интегрирајуће пропаганде према ономе које постаје дијалектичко позориште идеја’<sup>1)</sup> (Lorenz, 2002:96). И премда је ово охрабрујућа мисао, за коју бих волела да је истинита, не могу се с њом сложити. Тврдим да се основни дискурс још није променио.

Тако пише Шифра Шонман (Shifra Schonmann) (2006: 3) у уводном делу вероватно најважније књиге написане о позоришту за децу у последње време. Намера да се поучава, уверава нас Шонманова, блокира развој. Није тешко сложити се с њеним становиштем. Међутим, поучност у позоришту има пуно лица тако

.....  
1) Керол Лоренц (Carol Lorenz) од Џорџа Санта (George Szanto) преузела је разликовање три типа реторике у позоришту, као три начина преношења смисла: позориште интегришуће пропаганде, позориште агитујуће пропаганде и дијалектичко позориште идеја. Лоренцова тврди да традиционално позориште за децу припада позоришту ‘сагласја’ (*agreement*), што га типолошки одређује као позориште интегришуће пропаганде.

да је сасвим могуће овакву тврдњу схватити на различите начине. Теза коју намеравам да образложим у овом тексту јесте да су сви проблематични аспекти и лоше последице повезани с намером да се поучава у основи резултат ‘гледања одозго’ нас одраслих на њих, децу. И тај поглед одозго подједнако може да буде присутан у понашању и размишљању свих одраслих који су укључени у активности у позоришту за децу и око њега. Што се гледа с веће висине, то се мањим (мање важним) чини дечји поглед и дечје становиште.

Почнимо од почетка: позориштем за децу баве се одрасли. Они праве представе за децу и бирају представе које деца треба да гледају. Они играју за децу и доводе децу у позориште. Премда су деца такозвана циљана публика, не долазе у позориште својевољно, нити могу изаћи из њега кад пожелe. У позоришту за децу одрасли као да ‘разговарају’ изнад глава деце. Теорија говори о његовој функцији и циљевима; расправља о педагошкој, психолошкој и естетској вредности, односу између школе и позоришта, уметности и поучавања, друштва и позоришта, идеолошким задатостима оно-

га што нудимо деци и слично. Истовремено, изузетно мало има истраживања која уопште покушавају да поставе питање како дете гледа представу.

У том разговору одраслих с одраслима, на једној страни су школе, на другој позоришта (већина позоришта данас добрим делом зависе од извођења за школе). Школе и позоришта између себе имају дугу историју која, како то описује Мозес Голдберг (Moses Goldberg) (1974), наликује такорећи љубавној вези: на почетку школе су биле незаинтересоване, позориште се трудило да се покаже у најбољем светлу, тврдећи како је уметност важна у васпитању и образовању. Позориште заправо нема праве доказе којима би поткрепило своје тврдње, али школе ипак пристају и почињу да сарађују. Но, ускоро позориште постаје незадовољно – школе га, тако му се чини, ограничавају, па сад оно, природно, све чешће почиње да тражи слободу од школа. И ту смо данас, у фази дисфункционалне комуникације.

Сви смо више него једном чули приче из позоришног света о томе како су неке занимљиве представе имале проблем с учитељицама, школама или јавношћу због тема или приступа, или их је напросто било немогуће продати. Позоришта зато мисле да школе мисле да би позоришта требало да праве поучне, шарене и веселе представе. Теорија последњих деценија на сличан начин критикује систем, тврдећи да је инсистирање на прикладности ограничавајуће (Вотер (Water), 2008: 143), да би позориште требало да се бави формама које *пошћују децу и интелигенцију и проишћују важне теме* (Гатенхоф и Радван (Gattenhof i Radvan), 2009: 211), али да доминантне друштвене снаге то не допуштају јер се детињство замишља *као срећно доба*. Препрека таквом развоју позоришта није недостатак уметничке свести, него *уметници једноставно одговарају на жеље њублике* (Фалкони (Falconi), 2008: 133). (Појам *њублика* у овом цитату не односи се, дакако, на децу, него на одрасле који децу доводе у позориште.)

Тешко је рећи колико је став школа заиста различит од става позоришта. Свака уопштена процена била

би паушална и у том смислу неозбиљна. Али да ствари нису тако једноставне како се често приказују, показују искуства из земаља у којима је комуникација између школа и позоришта битно боље постављена (види: Вотер, 2012). Овде бих као аргумент дала један пример из личног искуства. Покушавајући да испитам шта школе заиста мисле, пре пет година спровела сам истраживање о размишљањима и ставовима учитељица о позоришту за децу у Загребу. Резултати су понудили другачију слику од оне која се типично презентује: испитанице нису исказале отпор према тежим и озбиљнијим темама, штавише, процениле су их готово једнако важнима као и забавни аспект представе. Поучност им је била јако важна, али не строга поучност нормe, већ поучност схваћена као емоционално заштићујући и подстицајан садржај. Из тога није било тешко закључити да би добар део учитељица поздравео озбиљније и теже теме у позоришту за децу, под условом да се публика заштити од потенцијално узнемирујућих исхода (Груић, 2012).

Зато не верујем да школе системски ограничавају слободу позоришта. Склонија сам веровању да заступање тог става произлази из комфора бројних позоришта која знају да, ако направе представу с једноставном, свима прихватљивом поуком, шарену и барем мало забавну, ретки ће се упитати колико је она естетски вредна и колико је деци занимљива и важна. И тако могу мирно да праве представе с мало труда и инспирације. Јер озбиљније теме траже одговорније промишљање, а свако истраживање форме представља својеврсни ризик. Уосталом, ако поједина позоришта заиста занима шта мисли школа и педагошка заједница, зашто не покушају да успоставе непосредну и трајну, равноправну и озбиљну комуникацију с учитељицама или школом, комуникацију која се бави питањима као што су, на пример, шта деца желе да гледају, шта школа жели од позоришта, како сарађивати? Не, ово није утопијска сањарија, постоје документовани описи такве праксе у којима се управо ангажовањем учитеља као равноправних чланова тима у целокупном проце-

су настанка представе остварује једно другачије позориште (види: Бал (Ball), 2005).

Пустимо сад по страни школу, целокупну педагошку, родитељску и друштвену јавност, и позабавимо се самим позориштем. У позоришту за децу одрасли конструишу замишљени свет који би требао да кореспондира и комуницира с децјим светом и то по правилу без икаквих саветовања с децом. При том најчешће заузимају једну од две типичне позиције: *доцирајућу* (ми смо одрасли и знамо више од вас, па то морамо и да вам кажемо, суптилно, по могућности, а при том вас и штитимо од негативних емоција и могућих неугодних спознаја о свету) или *ларпурлартистичку* (ми смо уметници – или, ако хоћете, Уметници – и имамо право на свој уметнички интегритет). Премда је утицај ових двеју позиција на развој позоришта за децу сасвим различит, обе су проблематичне на сличан начин: обе гледају на децу ‘одозго’, не доводе у питање одраслу перспективу и зато непосредно могу да угрозе како смисао тако и комуникацијски потенцијал представе.

Доцирајућа позиција ствара представе с (више или мање) прикривеном поуком (јер отворена дидактичност више није у моди), које могу и не морају да буду естетски амбициозне. Карактеристично је избегавање тежих тема и ублажавање проблема. Ако се отварају озбиљније теме, тада су одмах понуђени недвосмислени начини решавања проблема. Из доцирајуће позиције не може се направити ‘дијалектичко позориште идеја’ које пропитује теме или проблеме. Не смемо заборавити да се доцирајућа позиција не мора односити само на садржаје, теме и приче које се приповедају деци. Она се може протегнути и на естетски приступ, односно, због ње на позориште за децу може да се гледа као на форму која мора да буде једноставна и лагана – јер дечја публика је недорасла за било шта сложеније од тога. Није зато необично да пуно оваквих представа радо користи елементе кича.

За разлику од доцирајуће позиције која обично ‘конзервира’ постојеће стање, ларпурлартистичка позиција води у експериментисање са формом и садр-

жајем. Представе желе да изађу из оквира класичног позоришта, желе код своје публике да изазову аутентичан уметнички доживљај служећи се при том најразличитијим сценским средствима. Поучност се програматски одбија. Овакво је размишљање донело пуно доброг позоришту за децу и младе, међутим, и оно се ради из перспективе одраслих, која занемарује дечји поглед на свет и посебан начин на који деца гледају представу. Позивајући се на своје право на самоизражавање и уметнички интегритет, позоришници лако могу да занемаре комуникацију с публиком.

Премда одбијају поучност у старинском смислу речи (учење морала, понашања, чињеница о свету), заступници оваквог приступа позоришту за децу и младе понекад тврде да је сам контакт детета с уметношћу по својој природи на неки начин поучан. Образложења те поучности иду у два смера, први се бави емоционалним утицајем: Џонотан Леви (Jonathan Levy) као изразити противник поучавања у позоришту (*Како се уметношћу користи да би се поучавало, настаје идеја или поучавање или уметношћу* (1987: 8), у другом тексту говори о ‘просветљивању’ емоција кроз позориште: *чак и драме с идејом њима нису пре свега не због идеја самих него због драме, сценске енергије њих идеја – или зашто нису су покренуле наше осећаје, или зашто нису су нас навеле да размишљамо о томе шта осећамо. Најдалекосежније поучавање у позоришту долази се кад задржавамо оно што смо осећали – кроз оно што остаје живо, али успавано у нама након што се представа завршила* (2005: 25).

Друга линија аргументације поучности позоришта које је оријентисано примарно на естетску функцију говори о томе да, док гледају такве представе, деца уче да ‘читају’ позориште, да комуницирају с уметношћу. Вотер (2012) оцењује овакво размишљање као идеолошки обојено, јер оно претпоставља да деца не могу да искусе уметност ако не стекну довољно знања о њој (властити културни капитал), и као нетачно, јер ауторка сматра да дечја публика гледа представе на другачији начин од одрасле публике. Истраживања дечје публике сугеришу да би њен став о томе могао бити исправан.



Поучност у позоришту уистину је растегљив појам. Постављање уметничке или естетске вредности као супротности поучности (што је у некој фази било популарно у размишљању о позоришту) не помаже битно у промишљању. Позориште за децу мора се помирити с тим да има посебну одговорност према својој правој публици – деци. Позориште за децу од позоришта за одрасле разликује потреба да се контролише садржај, пише Шонманова. *Будући да млади ледооци имају мало живојној искуства, неопходно им је њонудији решења за њроблема њриказане на сцени или сујесџију о њома како се носиии с њроблемом који њредсџава њриказује* (2006: 26–7). Хоћемо ли то назвати поучношћу?

Оно што би могло дати најбољи подстицај за развој позоришта за децу и младе су – деца и млади. Кад би се позориште према својој правој публици поставило не поучаватељски 'одозго', покушавајући да створи ви-

ше или мање поједностављено позориште за одрасле, него равноправније, кроз комуникацију и заједничко истраживање (шта је то што децу уистину занима и како деца могу и желе да комуницирају с позоришним медијем), кад би се, како сугише Наташа Говедић, у позориштима покренуо низ радионица које би спајале педагошка, психолошка и уметничка искуства ослобађања дечје креативности те уопште уважавања специфичних дечјих потреба с обзиром на уметничке садржаје (2008: 28), кад би се на тај начин деца и активно укључила у осмишљавање позоришта, тад би позориште за децу могло да се ослободи поучности и измакне из сенке 'великог брата' – позоришта за одрасле, да развије властите облике сценског изражавања. И не, ни ово није утопијска сањарија, праксе укључивања деце у разне фазе рада на пројектима доносе по правилу занимљиве резултате (види: Петерс (Peters), 2013).

## ЛИТЕРАТУРА

- Ball, S. (2005). 'Regional Theatre – Building New Audiences of Young People', u Bennett, S. (ur.) *Theatre for Children and Young People – 50 years of professional theatre in the UK*, Aurora Metro Press., Twickenham.
- Falconi, M. I. (2008) 'Childhood as "Cliché"', *Youth Theatre Journal*, Vol. 22, No. 1, pp. 132–133.
- Gattenhof, S. i Radvan, M. (2009) 'In the Mouth of the Imagination: Positioning Children as Co-Researchers and Co-Artists to Create a Professional Children's Theatre Production', *Research in Drama Education*, Vol. 14., No. 2, pp. 211–224.
- Goldberg, M. (1974) *Children's Theatre – A Philosophy and a Method*, New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- Govedić, N. (2008) 'Odgovornost kazališta za djecu i odgovornost uključivanja djece u kazališne procese', u: Kolak-Fabijan, Z. (ur.) *Zbornik stručnog skupa: Društvena odgovornost kazališta za djecu i lutkarskog kazališta*, Rijeka: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, str. 21–30.
- Gruić, I. (2012) 'Educational Value in the Theatre for Young Audiences and Its Relation to the Attitudes of the Educational Community', van de Water, Manon (ur.) *TYA, Culture, Society: International Essays on Theatre for Young Audiences*. Frankfurt: Peter Lang, str. 137–151.
- Levy, J. (1987) *A Theatre of the Imagination*, Charlottesville: New Plays Inc.
- Levy, J. (2005) 'Reflections on How the Theatre Teaches', *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 39, No. 4, Winter 2005, str. 20–30.
- Lorenz, C. (2002). The Rhetoric of Theatre for Young Audiences and Its Construction of the Idea of the Child. *Youth Theatre Journal*, 16, 96–111.
- Peters, S. (2013) 'Participatory Children's Theatre and the Art of Research: The Theatre of Research / Das Forschungstheater 2003-2013', *Youth Theatre Journal*, Vol. 27, Issue 1., str. 100–112.
- Schonmann, S. (2006). *Theatre as a Medium for Children and Young People*. Dordrecht: Springer.
- Water, M. van de (2008) 'The Right of the Child', *Youth Theatre Journal*, Vol. 22, No. 1, pp. 142–143.
- Water, M. van de (2012) *Theatre, Youth and Culture – A Critical and Historical Exploration*, New York: Palgrave Macmillan.

---

# WVW

**Суена**

ИСТОРИЈСКА

---

Пише > Исидора Поповић

# Грађа за будућност позоришне прошлости

**Н**аша дуготрајна позоришна историја, мада дисконтинуирана и разломљена, често је, услед различитих околности, прилично “мутна” и неухватљива”. И до данас има сегмената који нису сасвим или готово уопште нису расветљени. С обзиром на то да се ова констатација пре свега односи на старије периоде српске позоришне традиције, лако је објашњива. Оскудност писаних извора за ране фазе наше театарске прошлости произлази из дуго уврежених званичних негативних ставова према овој врсти уметности, с једне стране, и објективних историјских околности, с друге. У литератури о српском позоришту тај проблем расветљавањем је у више наврата и овом приликом нека остане по страни. Тим пре што ни у неким другим сегментима нашег “удаљенијег” историјског трајања писани извори нису сачувани онолико колико у народима којима је историјски ток био наклоњенији.

Намера је да овај текст буде само увод, подстицај за широку и комплексну тему којом *Историјска сцена* намерава да се позабави у наредном периоду. То су сложени, а понекад, чини се, и горући проблеми сакупљања и чувања документације о нашој позоришној

прошлости. Ова тема зачучаста је из више разлога, њена природа је разнолика и с њом се није лако изборити. У нади да се ипак некако може разјаснити, најпре, чини се, треба указати на неколико елемената. Сложеност проблема о коме је реч условљена је најпре сложеност самог позоришта, схваћеног у свом најширем смислу. Због тога се могу поставити многа питања која се односе и на чување и сакупљање документације о делатности наших театара у садашњости. Позориште је, по својој природи, једина уметност која комплетно и стварно постоји само у садашњости. Стога је чување докумената посао коме би се морало приступати с нарочитом пажњом и свешћу о томе да је савесно и организовано чување свих врста извора једини начин да се ублажи и донекле превазиђе “судбинска пролазност” позоришта. У том смислу и те како су повезана питања која се односе на чување писаних и других трагова наше позоришне прошлости и онога што представља позоришну садашњост. С друге стране, комплексна природа позоришне уметности коју, најшире посматрано, чини симбиоза више уметности и дисциплина, условљава и различита врста грађе која сведо-

чи о њеном постојању и трајању. Позоришна баштина је разноврсна и равноправно мора да буде предмет бављења све три дисциплине које сакупљају, обрађују, штите и презентују баштину – архивистике, музеологије и библиотекарства.

Прикупљањем, чувањем и заштитом различитих врста позоришне баштине код нас се баве више установа. Две су специфичне – Позоришни музеј Србије и Позоришни музеј Војводине, а друге, према начину дефинисања надлежности, уз осталу грађу, поседују и грађу о позоришту. Додамо ли томе да сва позоришта у Србији, као и друге институције, имају обавезу да чувају оно што чини њихову регистратуру, у случају позоришта то је материјал који ужива претходну заштиту и већином прераста у архивску грађу, ситуација је готово несагледива. С једне стране, имамо две установе основане ради системског решавања проблема чувања специфичне грађе, али и бројне установе које чувају такву грађу. Овде се проблем не завршава. Када би питање ко чува и шта чува било јасније и прецизније дефинисано, проблема не би било, гдегод се грађа физички налазила. Међутим, није увек тако. Архиви, на пример, имају своју јасно дефинисану, територијалну надлежност. Уколико се оријентишемо само на питања чувања архивске грађе о позоришту, у пуно случајева имамо замршену ситуацију која у великој мери негативно утиче на доступност, па тиме и на коришћење грађе. Да би тврдња била јаснија – навешћу један пример. Он се односи на проблеме са којима се суочава данашњи истраживач који намерава да ради на архивској грађи о раној историји Српског народног позоришта. Наиме, највећи део грађе Друштва за Српско народно позориште испрва се налазио у Матици српској. У инвентарима данашњег Рукописног одељења Матице српске не стоје детаљнији подаци о томе како је грађа доспела у Матицу. У напоменама о њеном пореклу стоји само “из позоришног архива”. Део ове грађе из Матице српске, преузела је 1929. године Државна ар-

хива у Новом Саду, данашњи Архив Војводине<sup>1)</sup> и та грађа данас чини некомплетан фонд Друштва за Српско народно позориште – Нови Сад (1861–1941)<sup>2)</sup>, који се чува у овој установи. Недуго након оснивања Музеја Војводине, 1947. године, основан је и Позоришни одсек при овој установи (1951), те је тамо пребачен још један део грађе Друштва за Српско народно позориште из Матице српске. Притом, не могу се јасно разумети критеријуми на основу којих је вршено премештање односно подела грађе. Она, међутим, није завршена оснивањем Позоришног одсека Музеја Војводине. Када је 1981. основан Позоришни музеј Војводине, ова установа преузима сву позоришну грађу Музеја Војводине. За све то време, упоредо се развија и допуњује и Архив Српског народног позоришта, тако да, када је реч о грађи узетој за пример, истраживач може да се нађе у крајње компликованој и често нејасној ситуацији. С једне стране, грађа је смештена најмање на четири локације. Поједина документа, пак, која данас припадају Позоришном музеју Војводине, уврштена су у сталну поставку Музеја Војводине, па је то практично пета локација на којој се ова грађа чува. Али, највећи проблем заправо је чињеница да очигледно није постојао чврст критеријум за начин њене поделе, те се данас, упркос коректним научно-информативним средствима, рецимо, Рукописног одељења Матице српске или Архива Војводине, истраживач суочава са видљивим и озбиљним празнинама у континуитету грађе. Сазнање да грађа негде постоји, уколико се она не може тачно лоцирати, у принципу не значи много.

Наведени пример конфузије која влада када је у питању грађа Друштва за Српско народно позориште није усамљен. Он осликава недовољно осмишљено системско решење, а лоша системска решења, нажалост, тешко је надоместити личном посвећеношћу и профе-

1) Видети: Записник о примопредаји Архиве Друштва за Српско народно позориште, Нови Сад, 1929, РОМС, М. 8.680.

2) Ненад Предојевић, Друштво за Српско народно позориште – Нови Сад (1861–1941): аналитички инвентар, ХХ/1, Нови Сад, 2006.

сионизмом појединаца који су се бавили чувањем и заштитом ове грађе. Свако ко се, у било којој од три дисциплине, бави чувањем и заштитом баштине, зна да је једна од најопаснијих ситуација у овој врсти послова губљење места одређеног документа, предмета или публикације. Често се дешава да документ коме је једном “нарушено” место, бива и изгубљен. То је свакако једна од опасности код честог измештања и сељења грађе, као што је случај у описаном примеру. Ако се то и не догоди, проблем нејасне или недовољно јасне надлежности, на неки начин делује исто као и нарушавање места грађе и у великој мери је може учинити недоступном или тешко доступном за истраживање.

\* \* \*

Питање изразите разумењости свих врста грађе, нарочито архивске, која сведочи о постојању и трајању наше позоришне културе, свакако је једно од кључних које треба сагледавати при бављењу овом проблематиком. Више је разлога, међутим, из којих је нереално очекивати да оно икад буде решено дефинитивно и до краја. Разумењост о којој је реч не подразумева, наиме, само ону грађу која се чува у великом броју државних установа заштите и установа којима заштита и чување грађе није примарна делатност. Она се, у случају позоришта, можда и више него било где друго, односи и на грађу приватних колекција, а услед специфичних широк историјских прилика у којима је наша позоришна култура стварана, значајан део грађе ове врсте данас се налази и у разним иностраним институцијама. Реткост истраживања коју овдашња позоришна историографија испољава када је реч о раду на грађи која је похрањена у иностраним институцијама, понајбоље сведочи о томе колико је ова врста посла приметна и неизвесна.

Питања која, у границама својих могућности, *Сцена* намерава да покрене и отвори, ни у ком случају нису нова. Проблем сакупљања и чувања документације о нашој позоришној култури – прошлој, али и оној која ће једном бити део прошлости, покретана су у више наврата. Литературе о овоме, истина, нема много,



али наведимо један пример. У органу Савеза друштава архивиста Југославије 1962. године објављен је текст Рашка Јовановића у коме је указано на поједине проблеме који у овој области неупитно постоје. Дати су и неки предлози за конкретна решења: “Због тога се”, истакнуто је поред осталог у овом тексту, “намеће питање евидентирања целокупне грађе о позоришту у прошлости прикупљене у свим тим установама, као и оног материјала који се чува у појединим најстаријим нашим позоришним кућама. (...) у том смислу од велике користи је иницијатива Државног архива НРС за евидентирање архивске грађе у свим установама. Тек по завршеном попису архивске грађе о нашој позоришној прошлости могло би се прићи темељном проучавању свег материјала, а затим и организованом раду на писању историје нашег позоришта (...)”<sup>3)</sup> Уз техничке и остале могућности доступне половином прошлог века, оваква иницијатива била је далеко теже остварива него

3) Рашко Јовановић, О сакупљању и чувању документације о нашој позоришној прошлости, у: Архивист. Орган Савеза друштава архивиста Југославије, год. XII, св. 1, Београд, 1962, 57.



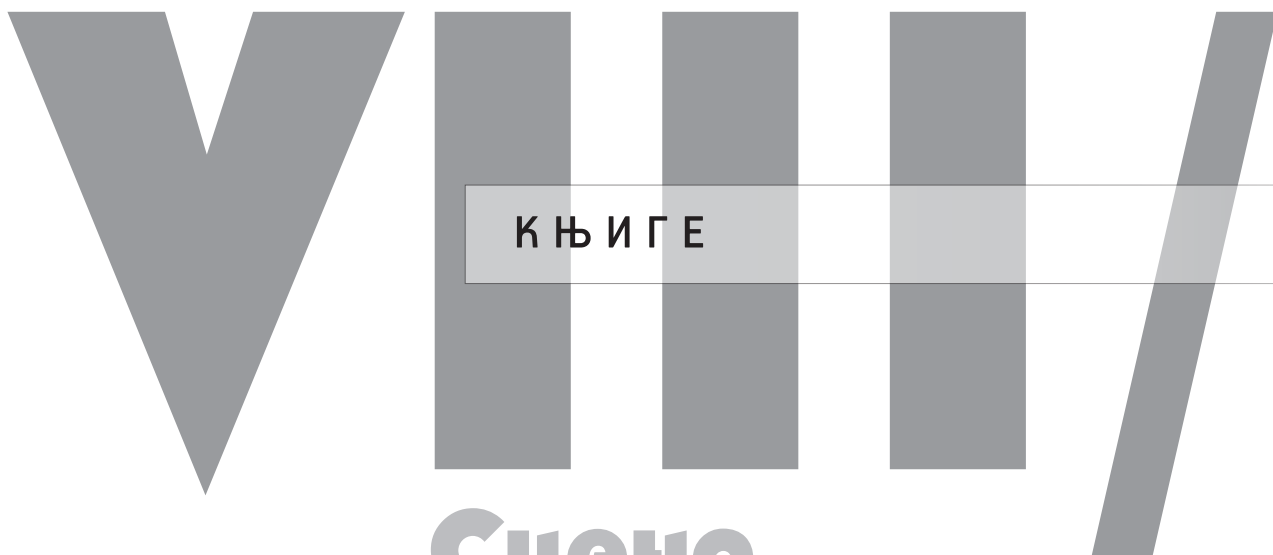
данас. Не може се оспорити хвале вредна чињеница да је нешто од грађе у међувремену ипак пописано, мада су такви послови предузимани на нивоу појединачних установа.<sup>4)</sup> Посао лоцирања и пописивања позоришне

4) Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914*, Архив Србије, Београд, 1971; Олга Радуловић, *Народно позориште I–II: 1868–1933, 1912–1933*, Архив Србије, Београд, 1985; Милован Ђ. Глишић, *Рейсџоар и приходи Народне позоришта у Београду: 1868–1894*, Архив Србије, Београд, 2008; Ненад Предојевић, *Аналистички инвентар фонда Друштва за Српско народно позориште (1861–1914)*, Архив Војводине, Нови Сад, 2016. Наведени примери обухватају део архивистичке литературе, иначе изразито оскудне када је у питању грађа о позоришту. Подаци о локацији грађе, свакако се могу наћи и у појединим студијама из историје позоришта, али овде је реч о конкретним темама или периодима, а не о целини или ономе што би било близу ње. Овде је место да се укаже на још један немали проблем: услед повремених сељења и размене грађе међу институцијама, описаног у овом тексту на само једном примеру који никако не представља преседан, дошло се до ситуације да у нашој позоришној историографији постоје врло релеванте студије засноване готово сасвим на архивској грађи и у чињеничном смислу непомерене већ више деценија, али се грађа на коју се позивају и прецизно бележе њеној локацију, не налази више тамо где је била похрањена у време њиховог настанка. То нова истраживања не спутава потпуно, али их у великој мери отежава и успорава.

грађе, барем оне која се налази на територији Србије и у склопу институција, иако мукотрпан и дуготрајан, чини се остваривији данас него пре пола века. Ако ништа друго, технолошке могућности данас умногоме могу да учине такав крупан подухват изводљивим, с обзиром на то да пружају могућност складиштења велике количине података, без заузимања физичког простора. Овако нешто свакако би морало да буде осмишљено као дуготрајнији пројекат који би изискивао и подршку државе, и ангажовање већег броја стручњака различитих профила. Пре упуштања у такву врсту посла, чак и када би за њу постојала свака врста подршке, сва грађа морала би да буде прописно обрађена. То је основни предуслов за било какво унапређивање њеног чувања и презентације.

Многе наше установе које прикупљају, штите и чувају све врсте грађе о позоришту суочавају се са проблемима који те послове умногоме онемогућавају. Један од њих свакако је недостатак простора или његова неадекватност, што може негативно да утиче и на саму доступност грађе, чак и када је она обрађена по свим принципима струке.

Добар корак ка томе да једног дана сачинимо комплетнији попис архивске грађе о позоришту која је расута по десетинама институција, био би и тај да се ова тема што боље и из што више углова сагледа у неким наредним текстовима. Ако ништа друго, то би барем помогло да се шире сагледају проблеми са којима се суочавају они који грађу о позоришту професионално чувају, али и они који је користе. Свакако да је јаснији увид у проблем први корак ка његовом решавању. У нади да ће ова иницијатива часописа *Сцена* имати одзива међу онима који је сматрају важном, позивамо колеге да укрсте своја искуства, проблеме и дилеме у вези са чувањем, прикупљањем, заштитом и коришћењем грађе која чини нашу позоришну баштину.

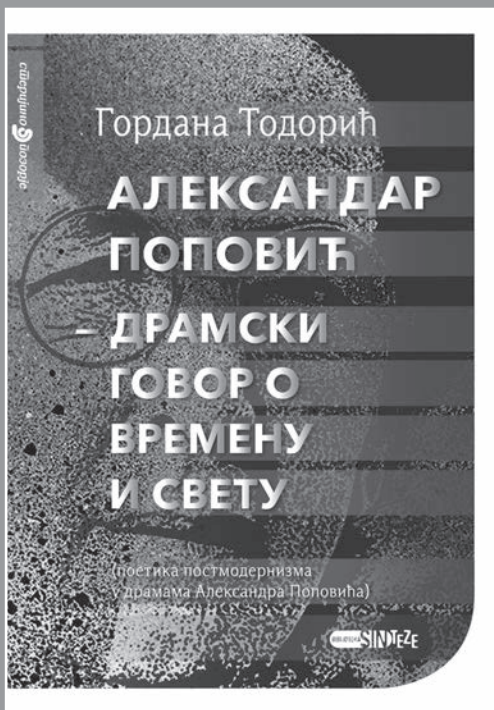


Сцена

Пише > Милена Кулић

Време и свет

Александра Поповића



Гордана Тодорић  
**Александар Поповић**  
– драмски говор о времену и свету  
Стеријино позорје, Нови Сад, 2017.

Нова књига у издању Стеријиног позорја *Александар Поповић – драмски говор о времену и свету* (поетика постмодернизма у драмама Александра Поповића) почива на анализи његових драмских дела насталих од 1964. (када је први пут играна фарса *Љубинко и Десанка*) до 1996. (када је у позоришту премијерно одиграна његова последња драма *Баи-Бунар*). Гордана Тодорић је таквим истраживачким подухватом успела да препозна готово све доминантне књижевне и театролошке карактеристике унутар дефинисаних парадигми српске драмске књижевности, с јасном намером да истакне и одреди постмодернистичке тенденције унутар драмског опуса Александра Поповића. Реч је о значајном и специфичном драмском писцу, међутим, чињеница је да, поред многих озбиљних анализа и запажања књижевних критичара и театролога, Поповићева драматуршка техника није до краја и довољно проучена. “Писац о којем слови да је нечитког, херметичног рукописа, парадоксално – нашао је своје место у читанкама за ниже разреде основне школе, али не и у свим прегледима савремене српске драме.” Ауторкин исказ на самом почетку показује специфичан положај овог писца, а таква ситуација била је довољан разлог за процес изучавања његових драма на овај начин. О Александру Поповићу спорадично је писано претходних година, објављено је неколико значајних текстова и студија о његовом драмском рукопису, али ова темељна књига – одбрањена докторска дисертација на Филозофском факултету у Новом Саду – представља значајан допринос “постојећој литератури о Поповићевом драмском делу и зачецима постмодернизма не само у српској драмској књижевности већ у књижевности уопште”, како истиче Љиљана Пешикан-Љуштановић.

Иако је реч о писцу који је био “слављен и кућен, гледан и забрањиван”, који има своје место у модерној српској драми и који је постао предмет истраживања многих театролога, његове драме нису досегле познати нушићевски сјај. Стога, постаје разумљиво питање Его-



на Савина, зачуђеног над том чињеницом, “Како нам се и зашто догодило да изгубимо траг најплоднијем српском драмском писцу?” Публиковање књиге Гордане Тодорић можемо, у исвесном смислу, посматрати као светло уперено у до сада неосветљен простор, као поновно проналажење Александра Поповића и ново читање традиције, које усмерава проучавалачку пажњу на теоријска начела и теорију постмодернизма унутар његових драмских текстова. Књигу отвара текст “Приступ или зашто повезивати Александра Поповића са постмодернизмом?”, где ауторка показује да одлука о “преиспитивању Поповићевог опуса у кључу постмодерних стратегија није провизоријум, него поетичка нужност”.

Док је у првој монографији Гордане Тодорић *Лугус и логосизис Александра Поповића* (2012) пажња усмерена на ране драме, које су жанровски одређене као фарсе, ова књига је својеврсно преиспитивање постмодернизма (који је још увек актуелан и провокативан) у делу Александра Поповића. Постмодернизам, дакле, није само стилска формација, истиче ауторка, већ је на првом месту тумачен као *стање духа*. Другачије речено, постмодернизам је “дијагноза која трага за цивилизацијским леком или бар за методом лечења”. С обзиром на то да се време настанка *прошлойостимодернизма*, по дефиницији Але Татаренко, подудара са појавом Александра Поповића, а да се његов опус завршава управо 1996. године (време када се јавља *високи њостимодернизам*), Гордана Тодорић приступа овој литератури са свешћу о комплексности тих подударности и неизбежних утицаја постмодернистичких тенденција на сценски рукопис Александра Поповића.

Издвајајући и постепено рашчлањујући бројне херменеутичке проблеме, ауторка је вешто усмерила правац истраживања наметнувши следећа питања: човеково место у свету и *мали људи* у Поповићевом драмском делу, аутопоетички монолози, генеза жанра фарсе и њене теоријске одлике, интертекстуална “преклапања текстуалних површина”, дело Јована

Стерије Поповића као претеча Поповићевог драмског рукописа, статус неколико битних мотива (сабље и српства), реинтерпретација историје у Поповићевим драмама, топос периферије (Чубура), проблем феномена језика (илустрован на примеру драме *Развојни пут Боре Шнајдера*), национални и родни идентитети у Поповићевим драмама, еротски елементи, песма и певање у његовом делу. Кључна питања језика, времена и жанра кореспондирају са темама постмодернизма, са ресемантизацијом историје, са проблемом мимезиса, интертекстуалности и дисеминације. Ауторка потом усмерава своју интерпретативну пажњу на драму *Афера Љиљак*, посматрајући је као образац фарсичног деловања Александра Поповића, тј. као суму “пишчевих тенденција и књижевних стратегија”.

Основна методолошка апаратура проистекла је из специфичног и комплексног предмета истраживања. Зато се ауторка ослања на оне теоријске дисциплине за које је сматрала да ће допринети поузданом и смисленом изучавању постмодернистичких тенденција, користећи релевантну литературу, пре свега ауторе попут Л. Хачион, М. Епштејна, Ж. Лиотара, А. Татаренко, С. Дамјанова. Питању Поповићевог места у развоју савремене српске драме приступало се поласком од тумачења Мирјане Миочиновић, Предрага Палавестре, Љиљане Пешикан-Љуштановић, Петра Марјановића и других, уз детаљан попис преко двеста коришћених референци, што отвара пут свим будућим изучавањима дела Александра Поповића. Систематично предочавајући тако исцрпну и темељну теоријску основу истражене тематике, Гордана Тодорић анализира преображаје српске драмске књижевности на примеру овог писца. Опредељење за ту тему проишља из намере да се укаже на чињеницу да је његово дело повезано за књижевно наслеђе које баштини у националној књижевности, а да је Александар Поповић неизоставан за разумевање млађих писаца.

Нова књига Гордане Тодорић има изузетну вредност зато што доноси систематизовану и добро про-

мишљену грађу о Александру Поповићу, која ће сигурно послужити за неке будуће научне и истраживачке радове о овом писцу. Спајајући аналитичко-интерпретативни и театролошки дар, Гордана Тодорић, још једном, показује неопходност критичког издања овако значајног српског драмског писца јер, како и сама наводи, “опште [је] позната чињеница да његови

рукописи нису прочитани у целости”. Објављивање ове студије има велики значај не само због апострофираног контекста новог читања Александра Поповића у духу постмодернистичких струјања, већ као изразито важан изазов за нове и продубљеније сценске реализације његовог дела.

Пише > Александар Милосављевић

## Ноћни дневник

**Х**ватајући се (каткад очајнички) у коштац са позоришним делом, али и са целокупним уметничким ангажманом Јана Фабра, критичари се присете и податка (који је, уосталом, сам Фабр презентовао јаности) да овај уметник пати од несанице. Та чињеница послужи им као аргумент за објашњење Фаброве потребе да креира “дуготрајуће” представе (*durational performances*), а онда, из овог става, тумаче његов однос према глумцима/извођачима које овај редитељ ангажује у својим театарским пројектима. (О овом “феномену”, али и репутацији коју је стекао – нарочито међу глумцима – Фабр ће у својим дневничким белешкама записати: “На крају аудиције селектовао [сам] два млада глумца. / Један од тих младих глумца је рекао да никад не би радио са Јаном Фабром. / Питао сам га зашто. / Рекао је ‘Јан Фабр је крвник. Он туче и гризе своје глумце’. / Тад сам му рекао ко сам и зинуо је од чуда...”).

Фабр – нагађају критичари – не може да спава, па ту физиолошку потребу укида и својим глумцима, али и публици. У овом контексту његову двадесетчетворочасовну представу *Олимј: у славу кулџа шрагедије*

могли бисмо доживети (и) као својеврсни тријумф Фаброве настрајности узроковане инсомнијом.

Да овај стваралац уистину има невоље са сном директно и индиректно доказују и његови записи објављени у књизи *Ноћни дневник (1985–1991)*, у исти мах откривајући да овај проблем славни редитељ не решава (само) својим позоришним ангажманом, па ни бавећи се ликовним уметностима, него и – писањем. Али не било каквим литерарним стваралаштвом, но писањем које је – баш као што су и његове представе, цртежи или скулптуре – провокативно, поетско, необично, лудично, каткад и екстравагантно, али увек уметнички потентно и узбудљиво.

Фаброве записе могуће је читати на разне начине и из различитих углова: као кратке редовне рекапитулације дана након којег га је сачекала ноћ са несаницом или као неку врсту хаику подсетника који ће код аутора једног дана евоцирати сећање на оно што му се некоћ догодило и пробудити давно проживљене емоције. У *Ноћном дневнику*, међутим, можете уживати и “белетристички” – као у збирци поезије или зборнику афоризама, прози која на чудесан (несумњиво уметнички) начин успоставља релације између фактографије коју Фабру нуди дан и његовог уметничког сензибилитета којим он, ноћу, проширује просторе властите имагинације. А све то, наравно, за дугих бесаних сати. “Не могу да спавам. Живци ме раздиру. Тело ме издаје. / Мозак ми шаље погрешне надражаје телу. / Мозак ми шаље превише импулса. / Десет идеја

Jan Fabr  
**Noćni dnevnik**  
 (1985-1991)

*Edicija: Sam(a) svoj pokret*

Јан Фабр

**Ноћни дневник (1985–1991)**

Културни центар Београда и Вулкан издаваштво,  
 Београд 2017.

за нову скулптуру, / двадесет идеја за нове цртеже, / тридесет концепата за изложбе, / четрдесет концепата за нове представе, / а све то за минут времена...”, вели он у дневнику.

Фабр пише о најширем спектру који чини његову свакодневицу: пре свега о представама и начину на који их припрема, о свом односу према ликовним уметностима, но и о уметности уопште, али и сексу

и властитом доживљају “вођења љубави”, а често ће кроз кратку афористичку цртицу – по правилу у графичкој форми која сугерише стихове – исказати неке од најличнијих закључака (или питања упућених себи самом) о уметности, уметнику, па и његовим релацијама са светом. Неке од ових бележака делују загонетно, као што је, рецимо, запис из 7. јуна 1987: “Од милиметра до милиметра морају да се крећу. / Од сантиметра до сантиметра, догађај. / Од позе до позе, обожавање простора.” Загонетку (делимично) одгонета повезивање наведене белешке са текстом који је исписивао претходних дана: “Узвишеност безличног у покрету, / романтични идеал одсутности. / А онда реалност протеста индивидуалног карактера. / То је драма / у мојој плесној представи (5. јун 1985). Наредне ноћи Фабр бележи: “Желим да са својим плесачима / настаним имагинарни двор. / Они су свечани и неумољиви. / И еротични су / услед одбијања еротике. / (Седим у средини и њихов сам краљ који не сме да се креће)”.

Јан Фабр, каткад, без страха да би се то неком могло учинити патетично, бира исповедни тон и не устеже се да открије интиму: “Треба ми твоја љубав / још више него што ми треба уметност. / Зависник сам од тебе / још више него што ми треба цигарета. / Недостајеш ми / чак и кад си поред мене”. Исто тако не зазира ни од општих места: “Чак и обична цигла / чека да постане нешто друго / (љубав према архитектури)”, да би на самом крају књиге, попут упозорења, но и опомене самом себи, зазвучала његова констатација “Аура славе. / Рођење кича.” (28. децембар 1991).

Посебну димензију увида у Фаброву личност и његово стваралаштво отварају ауторови коментари о процесу настанка нове представе, али још и више о властитој “евалуацији” појединих репризних извођења. И ове белешке су концизне, но зато изразито садржајне и, посебно, сведоче не само о редитељевим (високим) уметничким критеријумима и одговорности које осећа према свом уметничком позвању него су потврда онога што слутимо гледајући његове представе – Фабровог

суптилног односа према сложености театра и разлозима због којих је код сарадника и, нарочито, актера његових продукција, стекао статус безосећајног тирањина. Фабр не даје експлицитне одговоре на многа питања која покрећу његово стваралаштво, но странице ове исповести и те како провоцирају размишљања о генези његовог театарског погледа на свет као синтези искустава са перформансом, с једне, те ликовним уметностима, с друге стране, и уводе нас у лавиринт из ког аутор евидентно није изашао, а по свој прилици то и не жели. Уосталом, *Ноћни дневник* је лектира која би, индиректно, могла да послужи и као својеврсни (накнадни) коментар *Олимпија* којег смо с одушевљењем гледали на 51. Битефу.

Књигу *Ноћни дневник* ће, на концу, са задовољством читати они који су имали прилику да виде његов театар, но у његовим записима ништа мање неће уживати и они којима је ова књига први сусрет с Јаном Фабром.

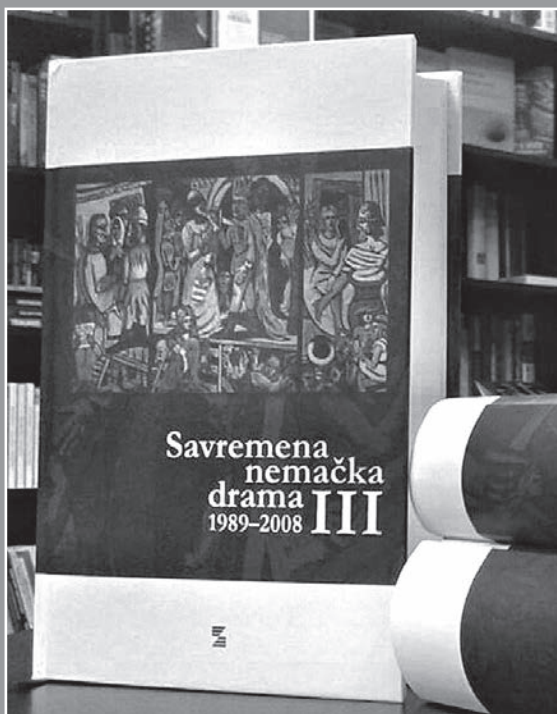
Дневничке белешке обухватају шест година, како је већ назначено у наслову књиге, а театарски хроничари и сви који време одмеравају позоришним аршином, Фаброве забелешке могу сместити у “епоху” омеђену представама *Моћ позоришних лудости* (прва проба ове представе је, бележи редитељ, одржана 12. јануара 1985) и премијером *Sweet Temptations* (изведена 25. октобра 1991). За оне који стварност временски дефинишу другачијим одредницама, дневник је писан у периоду који је окончан дефинитивним распадом Совјетског Савеза. За наше читаоце и овдашње познаваоце Фабровог уметничког опуса свакако ће бити сигнификантан претпоследњи дневнички запис (30. децембар 1991): “Мислим на своје уметничке знаце и позоришне пријатеље у региону / крви и меда, Балкану. / Желим им снагу и много инстинкта за преживљавање. / (Стравична лепота рата не познаје емпатију према уметности?)”.

Пише > Марина Миливојевић Мађарев

## Заокружени поглед на савремену немачку драму

Ове јесени, у време Сајма књига, изашао је трећи том антологије *Савремена немачка драма* којим је заокружен амбициозни подухват представљања значајних дела савремене драмске књижевности немачког говорног подручја (Немачка, Швајцарска и Аустрија). Приређивачице сва три тома су преводиоци Бојана Денић, Дринка Гојковић и Јелена Костић Томовић. Предговор за сва три дела писао је Иван Меденица. Издавач овог изузетно значајног и обимног издања је Zepter Book World. Први том је изашао 2015. и обухватио је драме написане од краја Другог светског рата до 1968. На други том смо чекали скоро две године, појавио се средином ове године – обухвата драме од 1968. до пада Берлинског зида (1989). Најновији, трећи том бави се драмама написаним од пада Берлинског зида до 2008. тј. до почетка велике економске кризе. Начин на који су формиран томови указује да су и издавач и приређивачице имали амбицију да одабране драме ставе у друштвени и културни контекст, како бисмо боље разумели улогу коју су поједини аутори одиграли у формирању епохе, начин на који драме говоре о друштву у коме су настале и како друштвене околности повратно утичу на поетику писца. У ту сврху посебна пажња посвећена је трећем тому, којим се цео пројекат не само завршава него га и заокружује.

Трећи том почиње текстом “Потреси, преврати, превирања: Савремена немачка драма (1989–2008)” који заједнички потписују три приређивачице. У овом тексту објашњено је зашто је за почетак овог тома узета баш 1989. година и зашто се овај том завршава 2008. годином, које су основне карактеристике тог до-



Савремена немачка драма III  
Zepher Book World, Београд 2017.

ба, како се оне читавају у драмским делима, у којим правцима се крећу поетике одабраних писаца и како одабрана дела говоре о менама у немачком друштву и култури. Предговор Ивана Меденице “Капитализам једе своју децу или: ослобођени језик” логично се надовезује на претходни текст. Аутор почиње од кризе капитализма и запажа да се, кроз драмска дела појединих аутора, она могла наслутити далеко пре него што је постала реалност на плану светске економије. С тим у вези, Меденица, за разлику од предговора у

претходним томовима, одлучује да овај пут не пише о свим драмама (има их 13), већ да се концентрише на оно што сматра најизразитијом новином овог периода. Тематска новина је бављење судбином топ менаџера у ситуацији када дотични остаје без посла, а тиме и свог дотадашњег идентитета. Стилска новина тиче се односа писца према језику у драми: однос фикционог и документарног у говору ликова, излагање текста из драмске форме тј. дијалога и дидаскалија и свођење драмског на чињеницу да је текст написан да буде изговорен. Посебну пажњу Меденица поклања комаду којим почиње антологија – *Председнице* Вернера Шваба, који из перспективе три рубна лика капиталистичког друштва (пензионерке скромног образовања и имовинског стања) посматра “говњиве” домете друштва. Предговор закључује анализом комада *Камен* Маријуса фон Мајенбурга, којим се закључује антологија. У овом комаду, кроз фрагментарну драмску структуру писац даје портрет немачког друштва од почетка прогона Јевреја тридесетих година 20. века, до спајања две Немачке на крају века, а све кроз причу о једној кући и једном камену баченом у башту.

На крају књиге налазе се кратке биографије и попис свих аутора заступљених у антологији те њихових изведених и/или штампаних дела у Србији. То је врло корисна информација која се провлачи кроз сва три тома и омогућава да стекнемо увид у присутност објављених аутора у нашем малом културном кругу. Новина у овом, трећем тому, јесу поговори којима се заокружује антологија. Први текст “Тенденције у савременој немачкој драми (1945–2008)” написала је Николина Зобеница. Она пише збирно о свим ауторима у антологији приступајући им хронолошки и групишући их по стилској блискости те проналази заједничке нити које се провлаче кроз сва три тома. Други текст Ангеле Обст једноставног назива “Поговор” разматра значај ове антологије из контекста немачке културе и позоришта и наводи дела која јесу значајна, али нису ушла у антологију. Занимљиво је да се Обстова, пишући о

најновијим тенденцијама у немачком позоришту, надовезује на текст Ивана Меденице који се завршава идејом о повратку “великом наративу”. Потребу за поновним успостављањем “класичне” драмске структуре са ликовима, дијалогом, сукобом, Обстова примећује и у немачком театру. Она закључује да драмски текст са сукобом и фабулом, или без њих, потврђује себе управо кроз овакве антологије, које су кључни сведоци о сопственом театру. Другим речима, важност драмског текста остала је неупитна, без обзира на све мене кроз које је европско позориште пролазило.

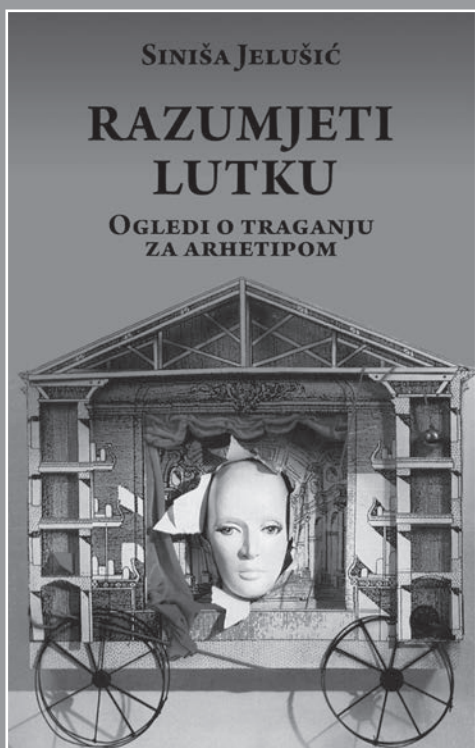
Ова антологија успешно репрезентује различите приступе драмском писању у савременом театру и ту заиста свако може пронаћи дело које одговара његовом поимању театра и драмског. Вашој пажњи нарочито препоручујемо комаде *Top dogs* Урса Видмера и *Камен* Маријуса фон Мајенбурга – оба говоре о илузији идентитета савременог човека. Први је узбудљиво сведочанство о томе шта се догоди када без посла остане човек који читав свој идентитет заснива на успону у каријери. У данашње време тема отказа добија место које је имала тема банкрота у грађанској драми 19. века – потпуни слом свега. *Камен* је пак тужно, тачно и моћно сведочанство о самозаваравању савременог европског човека који о себи и својим ближњима воли да мисли лепо: да су пристожни, хумани и озбирни, да су његови дедови били антифашисти који су помагали Јеврејима и борили се против нацизма, да је друштво уређено и стабилно и да, с тим у вези, њему природно припадају одређене духовне и материјалне вредности. Око тих фантазама сви ликови граде своју истину у овом комаду, међутим, покаже се да је све супротно, о чему сведоче само једна кућа и један камен бачен у башту. Надамо се да ће се ове драме ускоро наћи на репертоару неког српског позоришта. На крају, уместо закључка, додајмо само да је Zepher Book World на овогодишњем Сајму књига за *Савремену немачку драму* у три тома добио награду за издавачки подухват године. Сасвим оправдано и свака част!

Пише > Мирослав Радоњић

## Философеме о бивству лутке

Ивесно је да је у добро мишљеном и конципованом издавачком плану Библиотеке *Естетика театра за децу*, којим нас тако штедро награђују из године у годину суботички Међународни фестивал позоришта за децу и новосадски Позоришни музеј Војводине, књига проф. др Синише Јелушића *Разумјетни лутку: Огледи о игрању за архетипом* не само добродошла него и дуго чекана. Јер, ваљало се, најпре, упознати са оним фундаменталним (овде, пре свега, мислим на капитална дела проф. др Хенрика Јурковског, Сергеја Обрасцова али и Вјеслава Хејноа) да би се, по много чему, откривачки, приступило објављивању теоријских али и историјско-научноистраживачких разматрања и других зналаца естетике, развоја и разрастања појава, премиса и судова који су утицали на зачетке, а потом и на уобличавање, конциповање и формирање науке о лутки и луткарству, успостављање и утемељење философема, колико субјективних толико и трајнополазишних за даље изучавање и проучавање бивства лутке.

*Зборник*, тачније *збирник* философскотеоријских текстова, огледа и расправа проф. др Синише Јелушића први је овакве врсте у нас који супериорно, али све некако истиха, мудро, разложно и аналитички поступно врхуни како би ненаметљиво, као у пролазу или однекуд из прикрајка, омогућио читаоцу да се, суочен снагом аргумента, сагласи или, опет, не и да покуша да проникне, да схвати и разложи његову намисао и, методолошки тачно, досегне суштину, саму бит и унутрашње богатство лутке, њен праузор, а по Јунгу – без икакве сумње Јелушићевом најомиљенијем психоаналитичару и путовођи – и колективно несвесни мотив заједнички свим људима. Стога аутор, већ на самим почетцима,



Синиша Јелушић  
 Разумјети лутку – Огледи о трагању за архетипом  
 Позоришни музеј Војводине (etc.), Нови Сад 2017.

истиче да позориште лутака, попут бајколиког текста, почива на вери, тачније на извесности постојања неког вида објективне односно апсолутне истине, која се обликује путем архетипских симбола, као што се, опет, луткарство, а тиме и феномен лутке, схваћен као метафизички проблем, може тумачити кроз неколико значењских целина, чиме се скоро у потпуном сагласју приближава и корективним ставовима Хенрика

Јурковског, односно његовој некадашњој дефиницији позоришта лутака, формулисаној с почетка осамдесетих година минулог века, као и оним, који омогућују комплетан и комплексан историјски увод у исказе Платона, Плотина, па Бруна Шульца, Бидермана, Лотмана, Виготског (“Лутка је чвршће него било који други облик стваралаштва непосредно везана с игром [...] и зато садржи у себи елементе најразличитијих облика стваралаштва”), до сасвим ненаданог и скоро сагубљеног Павела Флоренског који је заговарао особену аксиологију лутке и луткарства засновану, а како другачије, до на метафизици.

Једно од најактуелнијих питања театра за децу данас, сматра наш аутор, питање је постмодерног приступа (о којем се годинама пише и расправља и о коме ће се, уверен сам, писати још толико), при чему се не сме губити из вида да она драмска дела, која неспорно садрже уметничке квалитете и вредности, остају и постају универзалним темељећи се управо на метафизичкој димензији текста. Или како проф. Јелушић духовито али упитно наглашава и одгонета два кључна поглавља ове расправе: *Постмодерна – Одсућности метафизике*, односно *Умјетнички текстови за дјецу – Присућности метафизике*, што нормално доводи до нужне контроверзе тумачења и саме примене читања.

Руски религиозни филозоф, велики платоновац и већ помињани свештеномученик Павел Флоренски привукао је, с разлогом – својим давнашњим списом (из 1925), односно тек краћим предговором књиге о Петрушки, упитаност и покушај одговарања на питање шта је то позориште лутака – дакако увек будну пажњу нашег аутора заговарајући, с једне стране, могућу метафизичку димензију тога театра, а с друге, опет, заједницу преображеног појединца, који се враћа својој религијској суштини, која, у тој констелацији учествује попут симболичког архетипа. Стога “Неће бити претјерано закључити да се луткарско позориште, у визури Павела Флоренског, тиме поставља за темељну пара-

дигму не само позоришне умјетности, него парадигму умјетности уопште”, констатује Јелушић.

Његовом недреманом оку неће (и не може) промаћи ни једна болна тема телевизијског приказиваштва, на пример – тачније трагичност егзистенције детета у телевизијском стваралаштву Драгана Радуловића, тог великог трагичара о страдању детета без сопствене кривице, да би, баш кроз овај вид, у којем, нажалост, “логика аудиторинума намеће опадајући ниво квалитета програма и несумњиву деградацију у циљу задржавања публице”, било указано и показано да се мишљеном репертоарском политиком и високим квалитетом презентности, може и мора остварити основни уметничко-образовни циљ телевизијске продукције, која остварењима реализованим на високим захватима живота самог може, иако дубокотрагична, да буде лековита, подстицајна и благосна као одраз људскости и највишег степена хуманости, поготову када је реч о страдању детета које бива унесређено и трпи без сопствене кривице.

Маска, чија битна одредница, не само у театру, упућује и проф. Јелушића најпре на функцију скривања, развија се овде, у књизи, у ону од теорема која, пре свега, истиче употребу кринке, коју Јунг повезује са идентификацијом као чином постајања другог; Иванов, опет, са преобраћањем онога под маском у другу личност, а д’Амико са ишчезнућем властите глумачке личности, у стилизованој физиономији лика, па тиме и непомичној сталној гримаси, да би се наш аутор, очекивано, приклонио Бахтину који, с многих разлога, истиче да је “у маски оличен играчки принцип живота, у чијој основи лежи сасвим посебан узајамни однос стварности и слике карактеристичне за најстарије обредно-представљачке форме”, а употпуњено, уз то, Елијадеовим ставом да “она не само одаје присуство светога већ обелодањује и космичке симболе и метафизичке путеве”.

Лутка као ритуал и архетип упутиће, очекивано, неутаживу знатижељу др Јелушића ка семантици ми-

та и упоредне религије, с обзиром на то да се симболи текста у овим облицима појављују у свом најпотпунијем значењу, док ће се, опет, посвећење стваралаштву Хенрика Јурковског преобратити, а како друго, до у Енциклопедију Јурковски, са великим Е, дабогме, и жељом да се његов рад и дело, његова трагања, неверице, далековидост и поставке прикажу и покажу у непосредном иманентном дијалогу са ауторима (а тиме и појавама), који се баве фундаменталним питањима позоришта лутака. И онда она дирљива Јелушићева исповест на крају, као знак дубоке оданости, људскости и привржености, као опроштај заувек: “Енергија животне радости проф. Хенрика Јурковског имала је толику снагу да сам био уверен да не долази од овога света, већ од онога у коме, доспевши до највишег смисла самоостварене егзистенције, сада у благодатном миру пребива.”

И даље: Нимало не чуди што наш аутор и о књизи која је пред нама није одолео одуховљености двеју тема које су оретко заокупљале истраживачку знатижељу теоретичара, аналитичара и проучавалаца дубинских, психолошких слојева, нарочито двају уметничких дела, непролазних вредности, тачније њихових главних јунака – Колодијевог Пинокија и Егзиперијевог Малог принца. Пажљивом анализом, чини се без иједног превида, аутор показује да се битно значење приповедних дела не може дешифровати без интертекстуалног тумачења које свагда подразумева семантику симболичког, а тиме и архетипски утемељеног текста. Уз помоћ Јунга (дакако), он ће појаснити и тиме нам открити једну од чињеница битних за разумевање, за поимање уметничког творења, а то је да се на врхунцу душевне кризе или неуротичног обољења самоделатности душе буде и архетипови преузимајући вођење душевне личности посредством аниме, из чега, по Јелушићу, логично, следи да је патња јунака пут који га (Пинокија) води до спознаје и омогућује му да сагледа вечну важност божанског устројства.



Нихилизам и смисао претходиће, подсећа Јелушић, објашњењу педагошког значаја *Малој ѝринца* у оквирима истраживања аналитичке психологије и посебно теолошке метафизике, из чијих ће појмова бити потребно покушати дешифровати глобалне симболе Егзиперијевог дела. Не преборављајући ни једног јединог тренутка гласовиту и одавна већ наизустну реченицу: *Суштина се не да очима сагледаши*, Јелушић трага са истраживачком страшћу за свим доступним тумачењима Егзиперијевог литерарног творбе и жустро, полемички често са многим самозванцима, одбацује и оправдано занемарује расправе и целомудрене заносе (на граници неукуса) попут оних канадског теолога Жана Бомбуржета. Истичући у први план уверење да дете уистину *живи ѿверењем*, које га испуњава радост и вишим смислом, Егзипери, сматра проф. Јелушић посредством *Малој ѝринца*, објављује *истину* коју смо не само потиснули него и заборавили, а која, упркос томе, неоспорно и постојано, попут непромењеног суштества, почива у свима нама.

Контроверзе појма позоришта лутака за децу одувек су биле, и остале теме, којима су се са више или мање успеха и на разне и различите начине бавили теоретичари луткарства да би углавном прихватили шаблонизовану и не баш чврсто доказиву теорему како луткари никада нису успевали, ни приближно, да стекну популарност глумаца драмског позоришта. Решен да докраја, а тиме и заувек побије ове заблуде, Јелушић у поглављу о онтологији игре у први план истиче методолошке неопходности релевантне за постављање овога проблема, односно појмове који захтевају темељно промишљање и које именује: а) појмом игре; б) психолошким значењем комуникацијске функције игре; ц) игром и уметношћу, као елементима повезивања и д) позориштем лутака и развојем личности.

Танкоћуто и с много обзира артикулишући све наведене појмове, појаве и премисе он долази до формирања, а тиме и решења општег естетичког става, оног који игру поима и разуме, строго узев, као продукт са-

ме радости играња. С друге стране, повезивање игре и уметности, могуће је допунити ставом, веома блиским оном Финковом, да се оба поменуто феномена заснивају на два заједнички међупрожимајућа предиката, аутономији и иманентности, при чему и те како ваља водити рачуна да је игра управо она дечја активност у којој код њих настају системи симбола, о чему је опширно и веома документовано, својевремено, писао Каменов, као што је, опет, Голубајева, прецизно и тачно закључила да психологију игре са лутком – односа са лутком саздају велике могућности раног ослобађања креативних сила код детета омогућујући му развитак фантазије, “слободне игре ума и осећања”.

Свестан да је феномен позоришта лутака неопходно промишљати у оквирима специфичног језика уметности, Јелушић у потпуности, и с правом, подржава битну дефиницију коју је предложио Богатирјев, а за коју је Хенрик Јурковски наглашавао да одговара стању савременог позоришта лутака: “Позориште лутака је позоришна уметност, при чему је основна и начелна црта која га разликује од позоришта живих глумаца то што говорећи и делајући субјект (лутка) користи само позајмљене атрикулацијске и моторичке енергије које се налазе ван њега. Односи између тог субјекта (лутка) и извора енергије се мењају а њихове варијације поседују суштинско семиолошко и естетичко значење.”

У једној од завршних расправа, којом Јелушићева књига и те како добија, напомене су уз тумачење народне игре *ѿонци*, са надсловом: *језик, обред, симбол* којом обогаћује сва три појма надасве важним судом, блиским дефиницији. Наиме “уколико прихватимо дефиницију етнолингвистике као правца у науци о језику који истраживача упућује на разматрање међусобног односа и повезаности језика и духовне културе, језика и народног менталитета, језика и народног стваралаштва, њихове међузависности и различитих облика њихове кореспонденције, онда нас резултати тумачења поријекла једне планинске игре, упућују, прије свега на психоллингвистици као односу језика и људске психе.

Показује се да је једино у оквирима ове релације могућно дешифровање неких од базичних симбола карактеристичних за објекат којим се интерпретација бави.”

Овим и оваквим ставовима јасно је да се омогућује критичка расправа без које научног мишења, као превасходно критичког дијалога, у правом смислу и не може бити, закључује тачно и чини се једино прихватљиво наш аутор.

Наслов или ти назив овог јединственог теоријског дела, каљеног на примењеној философској равни најширег спектра, не би био потпун, зна то и проф. Јелушић, да није завршне студије о “каменим луткама” Мија Мијушковића, који им је даровао парче срца и парче душе, и у њима открио симбол божанске моћи и лепоте. Стога из Мијушковићевог стваралачки префињеног ока, које је у стању да намах уочи исконске промене које се срећу у структури, боји и саставу стена које чине кањон, настају “бројне скулптуре суптилног колорита са пуно тананих валера, што силно подсећа на пјесму у молу”, саопшиће нам за памћење Мијушковић сам. Јер, не заборавимо да његов поетски кредо припада искључиво усмерености на природни материјал, који се издваја из мноштва истоветних облика, потом се скулптурално обрађује и допуњује, ослобађајући се нежељеног вишка и формирајући се тако у дело највишег естетског и, како Јелушић констатује, природног суштаства.

Анализујући, проучавајући и трагајући за архетипом лутке од њене тзв. класичне форме до савремених облика, који подразумевају највећу могућу разнородност изражајних средстава, проф. Јелушић намах уочава, проучава и дефинише релевантне судове управо кроз свет идеја које су проузроковале промене саме лутке, а које данас у свој својој васколикости и другости прате, у ствари, то позориште, које још увек упорно називамо позориштем лутака.

С друге, наиме, стране студиозно читање и проучавање ауторовог разумевања лутке захтева пуну концентрацију посвећеног слушаоца/читаоца несклоног

импровизовању. Дакле, оног коме је нестрпљење туђе. Јер књига је густа, склапана део по део, да би на крају блеснула лепотом мозаика, поткрепљеног антрополошко-социолошким анализама и тачном ситуираношћу у време. Стога радује његова теза да су нове перцепције стварности имале, скоро увек, изворе у философском субјективизму и бивству лутке. Зато се и чини, разумљивим, што средства изражавања идеја далеко више заокупљају метод који аутор примењује од теоријски заморних поставки појединих теоретичара. Метафора, тако, постаје кључни, незаобилазни процесни пунктум, који доприноси и настанку субјективне естетике, која се често преображава у нормативну поетику, по узору на Аристотела. При свему томе, мора се имати на уму да је истинска, аутономна креативност управо она која успева да открије тајну стваралачког процеса у коме вербално, по правилу, бива замењено поетским. Тако и тзв. “визуелно позориште” и није ништа друго до оно које је спремно и способно да се ослободи диктата драмске литературе, како би дошли до изражаја елементи сценске композиције.

Уз све ово, ваља додати и чињеницу да нема те личности, иоле значајније, да нема те дефинисаности и уобличености стваралачког чина у вековима, који су за нама, да их проф. др Синиша Јелушић није уобличио и пионирски, храбро коментарисао кроз категорије естетског. Морам признати да одавна не знам за књигу приближно сличних квалитета. У области филозофије луткарства – свакако!

С друге стране, евидентна је његова тежња да проникне у бит лутке али и неспорно професорово инсистирање да присуство лутке у савременом позоришту није ништа друго до савремена реализација тестамен-та модерне авангарде, дакако све више и постмодерне и трансдокументарног, који желе и, донекле, успевају да удахну нови живот свеукупном стваралаштву, позивајући се и те како на жанрове с маргина званичне уметности. Избор лутке показао се, тако, вишеструко корисним, како у погледу њеног поетског потенцијала

(оживљавањем метафоре), тако и неспорном потврдом њене ликовне вредности. У томе се, сва је прилика, управо крије тајна, али и успех лутке, која је, не баш лагодно, превладала и савладала већину тенденција испољаваних у театру минулих столећа – од пучког и драмског, преко наративног и поетског, при чему је прелазак са метафоричког на метонимијско подразумевање позоришта лутака, по много чему, био крајње иновативан.

Уосталом, о теми одбачених/превазиђених уметничких вредности у једном времену, и њиховом прихватању у другом, препознаје се сасвим јасно, и одређено, вечити и вечни уметнички и историјски проблем сукоба традиционалног и модерног, на шта и те како

упућује и она, не тако често рабљена мисао из Гетеовог *Фаустиа*, која говори о томе да је оно што светлуца рођено тек за тренутак, а да је само истинска, права појава, баш као и биће, сачувана за свет после нас.

Најзад, уместо напомене, ваља рећи да је књига *Разумјети лућку: Ојледи о шрајању за археишом* проф. др Синише Јелушића писана густо, а компонована мудро и методично и да захтева виšekратно прочитавање, а не читање, баш стога што је свака од теза или премиса документована бројним примерима приказиваштва али и естетским судовима преузетим из поетика врхунских филозофа или размишљања савремених теоретичара театра.

Пише > Синиша И. Ковачевић

## Анималистика у опусу дубровачког комедиографа

У издању Филозофског факултета у Осиеку објављена је студија проф. др Злате Шундалић *Живошница и Вигра – о живошњском свијету у гјелу Марина Држића Вигре* (2016). У оквиру свеобухватних истраживања опуса дубровачког комедиографа, ауторка се определила за темељније проучавање овог сегмента његових дела. Чињеница да је у дванаест сачуваних Држићевих књига заступљен значајан број животиња и зоолексема, била је добро полазиште за писање веће књижевне студије. Други подстицај била су запажања књижевног историчара Милана Решетара о делу Марина Држића, посебно његова подела дум Маринових литерарних радова.

Решетар је на темељу присуства књижевних и народних језичких елемената разврстао Држићев опус у

три групе. Прву чине “чисто озбиљна дела” са доминантним књижевним језиком (*Пјесни љувене, Хекуба*), у другу су сврстане “делом озбиљне а делом шаљиве пасторале” у којима се смењују елементи књижевног и народног језика (*Тирена, Венера и Агон...*), док у трећу спадају “чисто шаљиве драме” са највише народних елемената (*Дунго Мароје, Скуй...*). С обзиром на то да је овде анализа усмерена само на граматичке особине пишчевог језика, Злата Шундалић своје истраживање ограничава на фаунистичке називе, њихове функције и значења.

Резултате истраживања ауторка наводи у посебним таблицама, али и у укупном попису животиња у односу на три поменуте групе Држићевих дела. Статистички подаци показују да је животињски свет најзаступљенији у пишчевим комедијама (92 различита зоолексема), затим, у “делом озбиљним а делом шаљивим пасторалама” (67), док их у “чисто озбиљним делима” има 17. У првој групи Држићевих дела животиња се не појављује као самостална тема, већ се уз њу везују различита симболичко-алегоријска значења. У другој групи као најфреквентнији зоолексеми јављају се



Злата Шундалић  
Животиња и Видра – о животињском свијету  
у дјелу Марина Држића Видре  
Филозофски факултет, Осиек 2016.

појавни облици животињског света (звер, стадо и вук), а као првопозиционирана и једна фантастична (сатир).

У трећој групи дела (*Новела од Сџанца*, *Дундо Мароје*, *Скуй...*), као најчешћи зоолексем појављује се бештија (бестија, бјестија), затим следи пас, осле (по-

ред овог, употребљавају се и називи осао, товар, магарница) и капун (кастрирани петао). Ауторка наводи да се у овим комедијама животиња најчешће појављује тако што се актуелизује неко периферно (допунско) значење из њеног семантичког поља. На тај начин прецизније се приказују односи међу ликовима односно стање у друштву, али и гурманске навике одређених простора и људи.

Пренесеним значењем врло често се актуелизује оно хедонистичко и аксиолошко, којима се вреднују ликови и њихов свет. При том је, не тако често, потврђен поступак антропоморфизације (животињама се приписују људске особине) и то у односу на способност говора (у комедијама чапље и жабе говоре како би се јасније описали људи “нахвао”). Као наличје антропоморфизма јавља се зооморфизам, који је у Држићевим комедијама знатно чешћи и потврђује се на неколико начина – апострофом, метафором, поређењем (компарацијом).

Истраживање професорке Шундалић показало је да животињски свет у ренесансној пасторално-идиличној драми и комедији доприноси њиховој профилацији. Када је у питању прва група текстова, реалистичност животиње губи се у додиру са пасторалним простором и његовим ликовима. С друге стране, у комедијама она се ретко појављује у својој живој физичкој реалности – чешће је њено пренесено значење. Животиња се често јавља као саставни део исхране. Тако пасторални деминутиви (голупчићи, зечићи) овде не дочаравају љупки крајолик, већ хедонистички уређену трпезу.

Знао је дубровачки комедиограф да говори о “људима нахвао” (власт), није без опасности за сопствену егзистенцију. Отуда он трага за различитим начинима писања који га неће угрожавати и ограничавати говор о реалном стању у друштву. Држићев свет лакомих, шкртих, строгих старца, раскалашне младости, распојасаних служавки и лукавих слугу, становника града и горштака из његовог залеђа, вила и сатира, добија на позорницама ренесансног Дубровни-

ка своју другу реалност. Дум Марину званом Видра, у том послу помажу и животиње са својим основним и преносним значењима.

Будући да је имала највише сценских представљања, посебно је интересантна анализа *Дунга Мароја*. Осим тога, ова Држићева комедија сматра се његовим најбољим делом. У средишту радње налази се антитеза “људи назбиљ” (мудри, разумни, добри) и “људи нахвао” (завидни, зли). Карактерне особине ликова Држић приближава читаоцу не само њиховим поступцима него и уз помоћ животиња, којих је у овој комедији већи број (чак 55). Поред карактеризације лика, фаунистички лексеми појављују се на различите начине – као саставни део пословице, преувеличавања, али и у оквиру метафоре и псовке.

Професорка Шундалић наводи да се у свету “људи назбиљ” животиња појављује у свом примарном значењу, док међу “људима нахвао” владају “духовне наказе” које Држић сликовито описује животињама. Издвојени зоолексеми у контексту ликова “људи нахвао” и њихових прича, наглашавају негативне семанте, односно карактерне особине (нељудскост, похлепу, нетолерантност према другим језицима и културама). Ауторка додаје да су зоолексеми незаобилазни део и Држићевих кулинарских специјалитета.

У културно-анималистичком смислу Дундо Мароје је важан и због гастрономских рефлексива, које кулминирају у Пометовим епикурејским монолозима о храни, у којима је очигледан “пантагруелизам”. Екстазу трпезаријских ужитака писац дочарава деминутивним облицима (јаребичице, зечићи, птичице), који када се нађу у аморозној ситуацији, делују хуморно (Петруњели се Помет обраћа са “Петруњелице, моја јаребичице”). Пометов опис трпезе, која се може сматрати најобилнијом у дубровачкој књижевности, одлика је ренесансних кухиња, али и добре кулинарске лектире тог времена.

## ПИШЧЕВ ЗООПСЕУДОНИМ

У генеалогии породице Држић, пишчев нећак Јероним Држић бележи да је Маринов надимак био Видра. Није познато зашто су Држића прозвали Видра. Милан Решетар надимак доводи у везу са Ријеком Дубровачком: “Надимак му је био Видра, по имену животиње која се још дан-данас каткада види у Ријеци Дубровачкој. Можебит да је Држић и живео у Ријеци (где су му стриц и братучеди имали свој посед)...”. Лео Кошута сматра да “Видра има двоструко значење – животиње, која живи у Ријеци Дубровачкој и општи с музама, и лукаве зверке која спрема заверу дубровачким госпарима”. Треба нагласити да није реч о надимку већ о псеудониму, који је Држић можда узео као члан неке позоришне дружине. Тако га у стиховима насталим поводом дум Маринове смрти именују Мавро Ветрановић и Антун Сасин. Будући да из њихових рима избија истинска туга која превазилази конвенционалну жалост, назив Видра не сугерише само присан однос, него може да значи да није реч о надимку с ироничним призвуком, већ да је Држић овај зоопсеудоним добио у кругу пријатеља.

Ауторка наглашава да, када је реч о гастрономији, Држић није био заокупљен проблемом убијања животиња ради исхране, што је био незаобилазан део навика човека епохе ренесансе. Осим што даје велики допринос држићологији, занимљива студија проф. др Злате Шундалић богати број тема које се истражују у оквиру историје књижевности, језика, дубровачке културе и театрологије.

Пише &gt; Александар Милосављевић

## Љубомир Убавкић – Пендула

(Оточац, 13. јануар 1931 – Крагујевац, 20. октобар 2017)

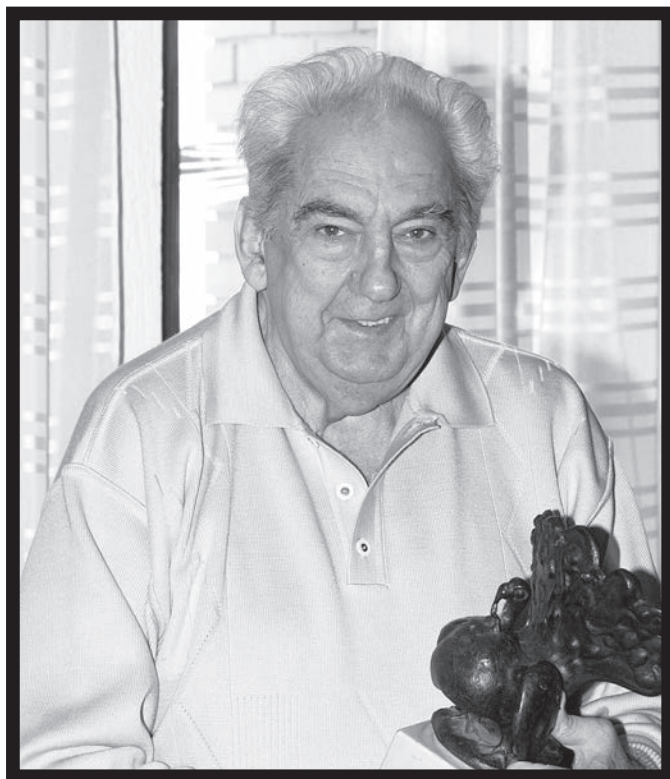
Рођен у Лици, где му је отац службовао као официр у војсци предратне Југославије, Љубомир Убавкић, доцније много познатији као Пендула, с породицом ће се убрзо преселити у Крагујевац. Позориште открива као ђак Друге мушке гимназије – у тамошњој Драмској секцији, одакле га познати крагујевачки глумац Стеван Мишић – Цеца одводи управнику позоришта у Крагујевцу Љубиши Ружићу. Цео Пандулин живот од тада ће бити везан за глуму.

У свом позоришно-телевизијско-филмском веку Убавкић је реализовао на стотине најразличитијих улога. Само у театру одиграо је више од 300 рола. Остаће упамћен као глумац необичног сензибилитета, способан да својом игром, у којој учествује комплетно његово биће и цело тело, засмеје публику. Телевизијски гледаоци памтиће га по ведрини којом је пленио са малих екрана у најславнијим домаћим серијама (*Јован и Јованка, Др, Глумац је љумац, Ојшисани, Повратак ојшисаних, Више од игре, Време белој коњи, Леваци, Наше њиредбе, Врућ ветар, Будилник...*), а као таквог ће га, без сумње, упознати и нове генерације гледалаца телевизијских реприза. Увек изнова откриваће Љубомирову моћ да и најкомичнијим улогама одшкри-

не врата душе ликова које је тумачио, те да ролу коју тумачи осенчи и наличјем смешног. Кроз та врата је, међутим, вазда умео да својим драматис персонама дарује макар и мали дах сете, трунку несреће и туге, без којих би оно што је на појавном нивоу смешно деловало одвећ банално и једноставно.

Јер Пендула је врло добро знао да живот није нимало једноставан. А био је свестан и да се глума заснива на истинитости, да је огледало истинског, правог, пресног живота. Нема сумње да ће за телевизијску публику он занавек остати један од краљева наше комедије.

Обожавао је Нушића, као што су и редитељи њега обожавали у Бен Акибином репертоару. Отуда не чуди што ће критика забележити да је Пендула са Нушићем био на “ти”. О оваквом Пандулином и Нушићевом односу сведоче и роле Практиканта и Саве Савића у *Пројекцији*, Ивковића и Секулића у *Народном послинику*, учитеља музике у *Свети*, Мите телефонисте, Светислава, Ристе, министра и Јованче Мицића у *Пути око свећа*, Томе кафеције и Томе писара у *Ојшисаном дејетију*, три улоге у *Малим комадима*, Пере Каленића у *Госпођи министарки*, Милорада и Животе Цвијовића у *Др-у*,



Жана у *Мисџер долару*, Спасоја у *Покојнику*, Агатона у *Ожалошћеној породици*, Јеротија у *Сумњивом лицу*...

Ових дана је тужним поводом о Пендули забележено и мишљење Радивоја Лоле Ђукића: “Смешан као Чкаља, студиозан као Мија, а глуми целим телом као Марсел Марсо. Да живи у Београду, не би силазио с малог екрана. Да живи у Холивуду, Цери Луис би му давао шлагворте на великом екрану. Можда је, ипак, срећан што живи у Крагујевцу, јер ту не силази са живе сцене, на њој није само слика своје слике као на малом екрану, са ње види осмех својих гледалаца, надхват руке су њихове руке које пљескају. Да ли је уопште потребна већа слава?”

Но, ја ћу бити и један од оних који га се сећају и по врхунски одиграним драмским ролама у којима

је зрачио са театарске позорнице. За мене ће он бити један од заштитних знакова крагујевачког позоришта, града којем су, опет, одвајкада заштитни знак – глумци. Ни ове своје глумачке задатке Пендула није реализовао једнострано и једнодимензионално, него им је знао даривати прецизно дозирању меру властитог физикуса; у младости ће то бити његов донкихотовски издужени лик, крупна глава и још крупније очи, па и његова привидна незграпност. У таквим улогама Убавкић је озбиљност драмске радње блажио фином хуморношћу, као да је покушавао да за трагику живота обезбеди изванредан алиби и неку врсту противтеже.

Сасвим другачији био је у животу. Тачније у стварности (ако “стварност” уопште постоји за глумце) Пендула је био комбинација свега што је као глумац. Памтим разговоре с њим о позоришним представама, нарочито онима које смо заједно имали прилику да гледамо, а сретали смо се својевремено у Крагујевцу, на премијерама и фестивалима, али и на фестивалу Дани комедије у Јагодини, где је све донедавно био редован гост. О театру би увек говорио као о нечему што му природно припада и чији је део одувек био. И за једно и за друго се, уосталом, он одавно изборио.

Знао је да буде тужан када представа коју смо гледали не успе, и да се радује кад прође добро. А радовао се као дете. Тада би му очи заиграле и цело његово лице развлачило се у огроман, очаравајући осмех. И у позним годинама сачувао је тај осмех, такав однос према позоришту и такво дете у себи.

Ванредно одиграним улогама заслужио је (и освојио) многе награде, понајпре их је добијао за роле у представама изведеним на “Јоакиму Вујићу”, фестивалу професионалних позоришта Србије, фестивалу који му је доделио и признање за животно дело. Добитник је и “Нушићеве награде” за животно дело, која на фестивалу “Нушићеве дани” у Смедереву припада глумцу комичару.

Збогом, драги пријатељу.

НОВА ДРАМА

ИХ/

Сцена

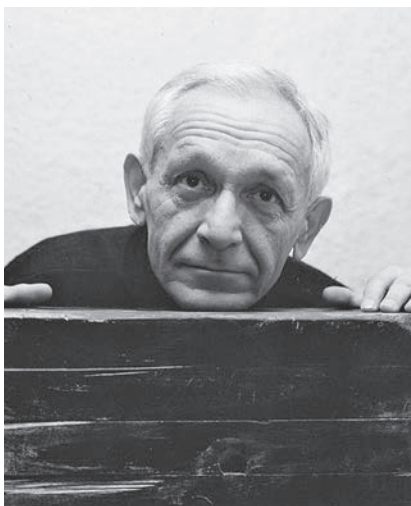
МИЛОШ  
НИКОЛИЋ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

СЦЕНА



## МИЛОШ НИКОЛИЋ



**М**илош Николић (1939), завршио Гимназију у Панчеву, Академију за позориште, филм, радио и телевизију, одсек Драматургије, 1966. у Београду. Од пролећа 1968. радио као драматург и уредник у Играном програму Телевизије Београд, до пензионисања 2000. године.

Написао, између осталог, комедије *Уш'о ђаво у Панчевце*, *Свешислав и Милева* (играна у Српском народном позоришту 374 пута, била на репертоару двадесет година, захваљујући пре свега редитељу Воји Солдатовићу и глумцима), *Ковачи*, *Ашенишаш*, *Две леве и две десне ноге* (мале комедије). *Ковачи* су најигранији. Премијерно изведени на Камерној сцени СНП-а 1992, играју се у Народном позоришту у Београду већ петнаест сезона. Извођени су у Грчкој (пет позоришта), на Кипру, у Румунији (пет позоришта на румунском и једно на немачком језику), у Словачкој... Следећа премијера је јануара 2018. у позоришту Комедија у Букурешту – Teatrul de Comedie.

МИЛОШ НИКОЛИЋ

---

# Осамнаест мачака и лимар Херман Брум

---

Лаки комад о смешном и гнусном

ЛИЦА:

**ХЕРМАН БРУМ** (Hermann Brumm), лимар (око 70 година).

**ГЕРХАРД КЕСЕЛ** (Gerhard Kessel), филмски сниматељ (око 70 година).

**ЕВА ШУЛЦ** (Eva Schultz), сестра Јозефа Шулца (Josef Schultz),  
такође филмског сниматеља (око 60 година).

---

## НАПОМЕНА АУТОРА

---

Чинити гнусно јесте гнусно али је и снимање, фотографисање или посматрање чињења гнусног само нешто мало мање гнусно. О томе говори овај намерно камерни комад који се, такође намерно, полако развија, да би гнусно могло лакше да се поднесе.

---

**МЕСТО И ВРЕМЕ РАДЊЕ:**

Немачка, крај прошлог века.

**СЦЕНА:**

Двориште Хермана Брума. Нема зеленила, само голи зидови од цигала. Као део какве тврђаве. На средини сцене груб сто и три столице. У позадини, уз задњи зид, нешто као велика играчка, као изгладнели Тројански коњ – на четири усправне фосне дужине до два метра причвршћена је попречна греда, дужине преко три метра. Са ње на канапу виси лимени петао за оцаке. Са стране, понеки комад лима, лимени олуци, табла лима, очигледно накнадно ту постављени. Повремено се чују мачке.

\* \* \*

*Шкрија љоздене кайије. Зачује се улични жамор.*

*С леве стране улази Кесел, са сталком и филмском камером у фушироли. Уздржан, ошмен џосиодин, који ипак не може да се обузда да не покаже да је задовољан, скоро фасциниран амбијентом.*

**КЕСЕЛ:** Овако нешто воли камера, господине Браун! Као замак је. Као тврђава, скоро усред града.

**БРУМ (оф):** Рекао сам вам!

*Гвоздена кайија се с шреском зашвара. Жамор улице се више не чује. Кесел се благо ширесе. Сјуштиа камеру на сто, сталак на столицу.*

**КЕСЕЛ:** Уједно, ово је и као какав затвор, господине Браун!

*Појављује се Брум.*

**БРУМ:** Могло би се и тако рећи.

**КЕСЕЛ:** Никакав звук не допире овамо с улице?

**БРУМ:** О, не!

**КЕСЕЛ:** Али ни одавде до улице...?

**БРУМ:** Ма не!

**КЕСЕЛ:** Овде може да живи само неки усамљеник...

**БРУМ:** Или особењак? Али и онај који прави буку, господине Кесел! Па, ја сам лимар.

**КЕСЕЛ:** Видим.

**БРУМ:** Правим олуке. И петлове који не лете. Лимене, за димњаке.

**КЕСЕЛ:** Као овај?

**БРУМ:** Да. Тај је за вас.

**КЕСЕЛ:** Ја сам на спрату. И бојим се да немамо димњак.

**БРУМ:** Свеједно. Можете га држати и на тераси.

**КЕСЕЛ:** Добро урађен...

**БРУМ:** Моја мама је говорила: Мој Херман има златне руке... *(Показује ошворене шаке Кеселу, као пошврду.)* Има их и горе... На димњацима. Окрећу се како ветар дува. Не чујете?

**КЕСЕЛ:** Не. Само мачке... Колико их то имате?

**БРУМ:** Осамнаест.

**КЕСЕЛ:** Осамнаест мачака? Много... Превише...

**БРУМ:** О, не! Баш колико треба.

**КЕСЕЛ:** Колико треба?

**БРУМ:** Да.

*Кесел сумњичаво погледа Брума.*

**КЕСЕЛ:** Мама вас је звала Херман...?

**БРУМ:** Ваљда због урока! Знате какве су маме. Неки пут ми је тепала: Боби! Ваша вама: Герди?

**КЕСЕЛ:** Не знам...

*Шкрија љоздене кайије. Шум улице. Зашиш шресак. Шум улице се више не чује.*

*Кесел се ошеш ширесе. Појављује се женска особа коју Брум зове Ева Шулиц. Вуче ицајачну шорбу с шочкићима. Није одвећ круша, али се не осврће ни лево ни десно. Као да види и чује само Хермана Брума. Тешко хода.*

*Кесел је само овлаш погледа.*

**БРУМ:** Све сте купили?

**ЕВА:** Све.

**БРУМ:** И виршле?

**ЕВА:** Да.

**БРУМ:** Оне које воли господин Герхард Кесел?

**КЕСЕЛ** (*Трџне се.*): Молим?!

**ЕВА:** Да. Нашла сам их.

**БРУМ:** Каква жена. Ако треба, скокнуће до Северног пола да нађе оно што сам јој рекао да нађе.

**КЕСЕЛ** (*Еви.*): Како ви, забога, знате које виршле ја волим?

*Ева не реаџује.*

**КЕСЕЛ** (*Гласније.*): Како, забога?

*Ева не реаџује.*

**БРУМ:** И пиво сте купили?

**ЕВА:** Да, господине.

**БРУМ:** Пиво које пије господин Герхард Кесел?

**ЕВА:** Да, господине. Баш то.

**КЕСЕЛ** (*Еви, гласније.*): Како, забога, знате и које пиво пијем?

*Ева не реаџује.*

**БРУМ:** Донесите нам по једно. И оне кригле, госпођо Шулц.

**КЕСЕЛ** (*Гласније*): Како знате које пиво?

*Ева одлази десно.*

**БРУМ:** Не вреди да вичете, господине Кесел. Она је Ева Шулц. Сестра Јозефа Шулца... Нисте чули за њега?

**КЕСЕЛ:** Не.

**БРУМ:** Штета... Па, није ни чудо што је таква...

**КЕСЕЛ:** Али како?

**БРУМ:** Једноставно је, господине Кесел. Има неки фелер... Она вас не чује. Не само вас, него никог. Она може да чује само мој глас и шкрипу мојих петлова. Прво је чула само петлове. Случајно сам то за-

пазио. После је почела и да распознаје, региструје, мој глас. Доста времена ми је требало...

**КЕСЕЛ:** Али како, забога, господине Браун, такво једно хендикепирано створење, може да зна какве виршле волим и које пиво пијем?

**БРУМ:** Просто је, кажем вам, господине Кесел. Она то и не зна, нити може да зна. Али ја знам.

**КЕСЕЛ:** Ви, господине Браун?

**БРУМ:** Ја.

*Кесел погледа погрозиво Брума, погледа ка каиџи.*

**КЕСЕЛ:** Све ово је мало... уврнуто!

**БРУМ:** Не баш мало...

**КЕСЕЛ:** Претпостављам да се ни кроз ону капију не може лако проћи напоље?

**БРУМ:** Лако не.

**КЕСЕЛ:** Тешко је ући, а теже изаћи?

**БРУМ:** Управо тако, господине Кесел.

**КЕСЕЛ:** Господине Браун... Чекајте! Јозеф Браун?! Тако сте рекли да се зовете.

**БРУМ:** Тако сам рекао, господине Кесел.

**КЕСЕЛ:** Али, то вам, мислим, није ни право име ни право презиме?

**БРУМ:** У праву сте. Није.

**КЕСЕЛ:** Ни она тамо лажна лимарска радионица није баш права лимарска радионица?

**БРУМ:** Није. Нападно невешто је постављена.

**КЕСЕЛ:** Ни оне мачке, што се чују, нису стварне?

**БРУМ:** Грешите, господине Кесел. Мачке су стварне.

**КЕСЕЛ:** И има их осамнаест?

**БРУМ:** Осамнаест. Хоћете да их пребројите?

**КЕСЕЛ:** Боже ме сачувај... Не! Па онда...?

**БРУМ:** Да?

**КЕСЕЛ:** Онда ни ваше присуство у парку где сам снимио птице, није било случајно?

**БРУМ:** Никако!

**КЕСЕЛ:** Ни ваше интересовање за то моје снимање, за моју камеру, и ваше инсистирање да ме ангажујете и платите да бих нешто и за вас снимао, није било случајно?

**БРУМ:** Ни најмање!

**КЕСЕЛ:** Господине Нејозефе Небрауне! Хоћете ли да ми кажете нешто бар колико-толико искрено?

**БРУМ:** Удовољићу вам, господине Кесел.

**КЕСЕЛ:** Онда ми реците... Шта ви хоћете од мене... господине...?

**БРУМ:** Херман... Тако се зovem. Моја мама је била у праву. Херман Брум. То ми је име.

**КЕСЕЛ:** Не занима ме ваше име, господине... Односно, занима ме. Али ме нешто занима много више. Зашто сте ме довели овамо?

*Ева на ђослужавнику доноси две криле и две флаше пива. Схвати на оба краја столице по крилу и чашу и оглази ћушке с ђослужавником.*

**БРУМ:** Зашто? Рећи ћу вам. Наравно да ћу вам рећи. Али, прво ћемо попити пиво, господине Кесел.

**КЕСЕЛ:** Нећу да пијем пиво. Хоћу да ми одмах кажете шта хоћете од мене!

**БРУМ** (*Хладно, одмерено.*): Пићете пиво, и те како ћете пити!

**КЕСЕЛ:** Нећу!

**БРУМ:** Хоћете, господине Кесел. А онда ћу да вам кажем шта хоћу од вас. Разумете ли?

**КЕСЕЛ:** Вероватно и немам избора до да разумем.

**БРУМ:** Тако је. Немате. (*Одмерава Кесела.*) Реците... Јесам ли ја вас добро платио, господине Кесел?

*Намерно наилашава по господине Кесел.*

**КЕСЕЛ:** Молим?

**БРУМ:** Питам, јесам ли ја вас добро платио, господине Кесел, или нисам?

**КЕСЕЛ:** Јесте, господине Браун... Сасвим добро.

**БРУМ:** Одсад сам само Брум. Херман Брум, лимар који има златне руке.

*Показује руке.*

**КЕСЕЛ:** У реду, господине Брум.

**БРУМ:** Никакав господин Браун!

**КЕСЕЛ:** У реду, у реду, господине Брум.

**БРУМ:** Платио сам да радите за мене! Ангазовао сам вас да радите за мене с вашом камером, вашом опремом, два сата! Два сата! Добро сам вас платио! Преплатио сам вас да снимате оно што вам будем рекао да снимате. Јесам ли вас преплатио?

**КЕСЕЛ:** Ако ви тако кажете...

**БРУМ:** Јесам. Али, тако смо се и договорили?

**КЕСЕЛ:** Тако, господине Брум.

**БРУМ:** Платио сам, господине Кесел, и да прво попијемо пиво па да онда разговарамо о ономе што ћете снимати. Што ћете снимати по својој вољи.

**КЕСЕЛ:** Другачије и не снимам.

**БРУМ:** То и кажем. Снимаћете само оно што је по вашој вољи и што вам дозвољава ваша савест! Као и до сада.

**КЕСЕЛ:** Тако сам увек снимао, господине Брум.

**БРУМ:** Увек?

**КЕСЕЛ:** Увек.

**БРУМ:** Зато сам вас и одабрао, господине Кесел! За мање паре могао сам да добијем неког другог. Не мислите?

**КЕСЕЛ:** Верујем.

**БРУМ:** Верујте. Добио бих. Али био ми је потребан неко баш као ви! Зато седите, да попијемо то пиво! Уосталом, ви сте га одабрали!

*Кесел невољно погледа пиво.*

*Брум склони столицу са столице, понуди Кесела да седне. Узме и камеру, качи столицу и камеру поред лименог пива. Кесел ипак седне.*

*Брум се враћа, узме флашу пива.*

**БРУМ:** С пеном или без пене, господине Кесел?

**КЕСЕЛ:** Свеједно ми је.

**БРУМ:** Није свеједно. Али, нек вам буде. Сипаћу с пеном.

*Сипа њиво Кеселу. Остави флашу поред криле, седне на грућу столицу, сипа и себи њиво, љеда Кесела.*

**БРУМ:** У ваше здравље, господине Кесел. И за оно што ћемо овде снимити!

**КЕСЕЛ:** И у ваше здравље, господине Брум.

*Пију.*

**БРУМ:** Не пијете као да је то пиво које волите.

**КЕСЕЛ:** Пијем.

**БРУМ:** Не уживате у њему као обично.

**КЕСЕЛ:** Откуд ви можете да знате како ја уживам у њему, обично? Пардон. Знате!

**БРУМ:** Знам. Као што знам да то пиво обично не пијете ако немате и оне виршле које волите. Па... Сад ће стићи и виршле.

**КЕСЕЛ:** Не сумњам.

**БРУМ:** Стићи ће. Баш оне које волите. И у праву сте. Пиво много боље иде уз виршле.

*Ева на њослужавнику доноси чинију с њомилом виршли које се њуше, с њањирима и есајом, сенфом, хлебом. Пославља све на што без речи.*

**БРУМ:** Оставили сте за вас?

**ЕВА:** Да. И једно пиво. Не смета вам?

**БРУМ:** Напротив, госпођо Шулц, радујем се... Зваћу вас кад затреба.

*Ева оглази.*

**БРУМ:** Неки пут ме нервира што је као аутомат. Али би ме чешће нервирала да само прича, кука, цмиздри... Не пијете?

**КЕСЕЛ:** Не иде ми...

**БРУМ:** Па пробајте с виршлама. То су баш оне ваше. Једва их је наша.

*Кесел њроба виршле. Гледа њомилу на чинију.*

**КЕСЕЛ:** Те су... Чуди ме да их је наша.

**БРУМ:** Она све нађе.

**КЕСЕЛ:** Зашто толико? Не мислите да их је превише?

**БРУМ:** Виршли?

**КЕСЕЛ:** Да. Ту је цела гомила! Превише је.

**БРУМ:** Није... И виршле ће доћи на своје место... Али, вама је нелагодно.

**КЕСЕЛ:** Није.

**БРУМ:** Требало би да вам буде.

**КЕСЕЛ:** Требало...?

**БРУМ:** Стегнути сте, напрегнути. Не онако комотни као кад сте ушли. Попијте још мало. Биће вам боље. Има пива доста.

**КЕСЕЛ:** Верујем.

**БРУМ:** Кад год будете спремни, можемо почети.

**КЕСЕЛ:** Спреман сам.

**БРУМ:** Нисте. Још вам је нелагодно.

**КЕСЕЛ:** Чујте, господине, Брум, или како се већ зовете! Кажите шта имате, па да завршимо с тим! И није ми нелагодно!

**БРУМ:** Јесте.

**КЕСЕЛ:** Није.

**БРУМ:** Како хоћете!

*Узме виршлу, умочи је у сенф. Поједе с ужићком. Поијје њиво с ужићком. Подриће. С ужићком, намерним. Устане. Показује задњи зид њозорнице.*

**БРУМ:** Ово ће, господине Кесел, бити позорница наше радње. Ви ћете снимати оно што ја, ево овде, будем говорио и радио. Делује лако и једноставно. Бар за професионалца какав сте ви.

**КЕСЕЛ:** Кад знате какве виршле једем и које пиво пијем, онда знате и какав сам професионалац.

**БРУМ:** Знам.

**КЕСЕЛ:** Онда можемо да почнемо.

**БРУМ:** Нисмо попили пиво.

**КЕСЕЛ:** Нећу више.

**БРУМ:** Добро. Хоћете да почнемо?

**КЕСЕЛ:** Да.

**БРУМ:** Одлично. То ме весели!

*Брум узме празну флашу, куцне неколико поша њом о крилу.*

*Долази Ева Шулиц.*

**БРУМ:** Однећете ове виршле мачкама.

**ЕВА:** У реду, господине.

*Ева узима чинију с виршлама. Кесел реагује инстинктивно.*

**КЕСЕЛ:** Те виршле мачкама?

**БРУМ:** Да.

**КЕСЕЛ:** Зар такве виршле мачкама?

**БРУМ:** Да, господине Кесел. Тако сам рекао. Ако желите да госпођа Шулиц остави неку за вас...?

**КЕСЕЛ:** Не, никако!

**БРУМ:** Онда ћете све однети мачкама, госпођо Шулиц.

**ЕВА:** Да, господине.

**БРУМ:** Кад се наједу, донећете једну мачку овамо.

**ЕВА:** У реду, господине...

**БРУМ:** Пре тога ћете нам донети још по једно пиво.

**ЕВА:** Да, господине.

*Ева одлази с чинијом.*

**БРУМ:** Дакле, хоћете да почнемо?

**КЕСЕЛ:** Да, господине...

**БРУМ:** Немојте тако, господине Кесел! То је малициозно! Само вас питам да ли сте спремни да почнемо?

**КЕСЕЛ:** Јесам.

**БРУМ:** Сигурни сте?

**КЕСЕЛ:** Дођавола, господине Брум! Ако хоћете да почнемо, почнемо! Ако нећете, нећемо!

*Ева се враћа с послужавником и две флаше пива. Сипавља поше на сто, узима празне, одлази.*

*Брум гледа Кесела. Сипа себи полако пиво. Пије полако.*

**БРУМ:** Онда почињемо. Тако сте рекли?

**КЕСЕЛ:** Тако.

**БРУМ:** И неће бити оног, ја то нећу, ја то не могу, не желим, нисам у стању, ја оно, ја ово...?

**КЕСЕЛ:** Неће! Ја сам професионалац.

**БРУМ:** Онда у реду. Ако сте већ професионалац.

*Пошије пошељај-два пива. Гледа ка позадини сцене.*

**БРУМ:** Ја ћу бити тамо. Ви ћете бити овде, или мало назад. Сто ћемо померити, да не уђе у кадар...

**КЕСЕЛ:** Скратите, препустите ипак професионални део мени!

**БРУМ:** Да, у праву сте. Тако ћемо. Ја аматерски, ви професионално.

*Узима полако крилу, полако пије.*

*Кесел је већ нервознији.*

**КЕСЕЛ:** Шта сад чекамо?

**БРУМ:** Мачке.

**КЕСЕЛ:** Мачке?

**БРУМ:** Да, мачке, господине Кесел. Да поједу виршле. Да знате, и мачке воле те ваше омиљене виршле више него неке друге. И њима су омиљене. Што је сасвим у реду, зар не? Не смета вам?

**КЕСЕЛ:** Не.

**БРУМ:** Онда ће Ева Шулиц донети овамо једну мачку. Мачку, мачора, свеједно. Сиву, црну, шарену, свеједно. Да ли вам је свеједно?

**КЕСЕЛ:** Мени? Шта ме брига какву ће мачку, или мачора, донети та Ева Шулиц, ако се и она тако зове. Све ми је сасвим свеједно!

**БРУМ:** То вам је добро. То за Еву Шулц. Можда се заиста тако не зове. Шта онда?

**КЕСЕЛ:** Ништа. Шта би било?

**БРУМ:** Све ми се више допадате, господине Кесел. Све више! Морам то да признам.

**КЕСЕЛ:** Ја, напротив, морам да признам да ми се све мање допада што сам овде.

**БРУМ:** Да, амбијент је депресиван.

**КЕСЕЛ:** Не само амбијент.

**БРУМ:** Ни ја вам се, дакле, не допадам?

**КЕСЕЛ:** Не превише, да и ја то признам...

**БРУМ:** Не допада вам се ни Ева Шулц?

**КЕСЕЛ:** Не занима ме.

**БРУМ:** Требало би да вас занима.

**КЕСЕЛ:** Не видим ни један разлог.

**БРУМ:** Онда је боље да пожуримо, да можете што пре да напустите овакво окружење, које на вас делује депресивно.

**КЕСЕЛ:** Било би лепо од вас, господине Брум.

**БРУМ:** Које на вас, на неки начин, делује застрашујуће...

**КЕСЕЛ:** Удаљавате се превише, господине Брум. Пређите већ једном на ствар.

**БРУМ:** Па, у праву сте, господине Кесел. Прелазим. Дакле, госпођа Ева Шулц, која вам се нарочито не допада, прецизније речено, која вас уште и не занима, донеће, ево овде, прецизније и то – ево тамо, једну мачку, сивозелену или црну, свеједно коју... Тако сте рекли?

**КЕСЕЛ:** Молим вас, господине Брум!

**БРУМ:** У реду. Госпођа Ева Шулц ће, дакле, донети једну мачку, свеједно коју. Ви ћете пре тога узети вашу камеру, ставити је на статив и укључити. Пардон, пре тога ћете, као сваки професионалац (*показује сивојеним љалчевима и исцрпљеним размакнућим глановима*) одредити кадар и фиксирати камеру...

**КЕСЕЛ:** Молим вас...

**БРУМ:** Добро... Али, мислим да је боље за вас да је не држите у рукама. Да не снимате из руке...

**КЕСЕЛ:** Рекао сам да то... препустите мени!

**БРУМ:** Опростите, господине Кесел! Ама тер остаје ама тер! Дакле, кад госпођа Ева Шулц, сестра Јозефа Шулца, кога ви не познајете, донесе мачку, ви ћете из руке, с рамена, из зглоба, како год хоћете, снимати мене, како, поред оног мог лименог петла, који је сад већ ваш, вешам ту тек донету мачку, свеједно које је боје...

*Кесел не верује шта је чуо.*

**КЕСЕЛ:** Шта ћете да радите?

*Брум ја погледа невино. Огјовара најнормалније.*

**БРУМ:** Како шта, господине Кесел? Па да вешам ту мачку! Сиву или црну. Рекли сте да вам је свеједно.

**КЕСЕЛ:** Шта сте то рекли да ћете да радите?

**БРУМ:** Да обесим мачку.

**КЕСЕЛ:** Шта?

**БРУМ:** Ја ћу, господине Кесел, поред оног мог, сад вашег лименог петла, обесити једну своју, црну или сиву мачку, а ви ћете то да снимате!

**КЕСЕЛ:** Шта ћу ја то да радим?

**БРУМ:** Да снимате једно обично вешање једне обичне мачке.

**КЕСЕЛ:** Ви то озбиљно?

**БРУМ:** Најозбиљније.

**КЕСЕЛ:** Јесте ли нормални?

**БРУМ:** Најнормалнији.

**КЕСЕЛ:** Обесићете мачку?

**БРУМ:** Да, обесићу ту мачку, сиву, црну, свеједно. А ви ћете снимати.

**КЕСЕЛ:** Ја?

**БРУМ:** Ко други?



**КЕСЕЛ:** Никад!

**БРУМ:** Хоћете...

**КЕСЕЛ:** Нећу!

**БРУМ:** Видећете да хоћете.

**КЕСЕЛ:** Видећете да нећу! Нећу и нећу!

*Брум џуиџа Кесела да се извиче. Гледа га као геџе које се јојуни, насшавља мирно да говори.*

**БРУМ:** А онда ће госпођа Ева Шулц, сестра поменутог Јозефа, донети другу мачку, опет свеједно, црну или сиву, а ја ћу, уз помоћ узице која је иста као и она за прву мачку, обесити и ту другу поред лименог петла и поред поменуто прве обешене мачке!

**КЕСЕЛ:** Шта ћете то да радите?

**БРУМ:** Па да обесим другу мачку поред оне прве.

**КЕСЕЛ:** Нећете ваљда, побогу?

**БРУМ:** Хоћу, побогу!

**КЕСЕЛ:** То је нехумано! Монструозно!

**БРУМ:** Претерујете, господине Кесел!

**КЕСЕЛ:** То је ненормално, ужасавајуће!

**БРУМ:** Заиста претерујете, господине Кесел!

**КЕСЕЛ:** Не верујем у то што чујем, господине! То није могуће!

**БРУМ:** Јесте, верујте, господине Кесел. То јесте могуће и тако ће се све одвијати. А онда, кад престане да се копрца та друга мачка, сива или црна, на конопцу...

**КЕСЕЛ:** Престаните!

**БРУМ:** Онда ће, господине Кесел, госпођа Шулц донети трећу мачку...

**КЕСЕЛ:** Преста-ни-те!!!

**БРУМ:** Па ће госпођа Ева Шулц донети четврту, жуту, сивозелену, црну, свеједно, па пету, шесту, укупно ће Ева Шулц донети осамнаест мачака, свих оних осамнаест мачака које сам вам помињао, донеће их једну за другом, које ћу све обесити на ону оја-

чану летву, поред некад мог лименог петла, који је сад ваш.

**КЕСЕЛ:** Нељудски! Грозоморно!

**БРУМ:** Ни најмање.

**КЕСЕЛ:** Ужасно!

**БРУМ:** Тако заиста мислите?

**КЕСЕЛ:** То је више него болесно!

**БРУМ:** Али то су само мачке, господине Кесел! Само осамнаест најобичнијих кућних, бескућних мачака!

**КЕСЕЛ:** Гадно! Нечувено! Изопачено!

**БРУМ:** Најобичније мачке! Само осамнаест!

**КЕСЕЛ:** Ужасно! Умоболно! Патологија!

**БРУМ:** Обичне мачке, господине Кесел!

**КЕСЕЛ:** Ви нисте људско биће!

**БРУМ:** Побогу, само осамнаест мачака!

**КЕСЕЛ:** Не! Не! Ја то нећу да снимам! Убијте ме на лицу места, али ЈА то нећу да снимам! Неко други мож- да и хоће, али ја не! Никад и нипошто! Ни по коју цену, ни под каквом присилом!

**БРУМ:** Осамнаест мачака?

**КЕСЕЛ:** Не! И не!

**БРУМ:** Макар једну?

**КЕСЕЛ:** Чујете ли шта вам кажем? Ни по коју цену!

**БРУМ:** Једну малу, макар шугаву!

**КЕСЕЛ:** Никакву! Ни једну, ни пола!

**БРУМ:** Пих, једна мачка...

**КЕСЕЛ:** Ни једна!

**БРУМ:** Сивозелена...?

**КЕСЕЛ:** Не!

**БРУМ:** Црна...?

**КЕСЕЛ:** Никаква! Не!

*Кесел је видно узбуђен.*

*Избезумљен гледа Еву Шулц која полако долази, вуче ноге.*

**ЕВА:** Да ли да донесем сивозелену мачку, господине Брум, или црну? Донећу ипак сивозелену. Чини ми се да би у овом случају била прикладнија.

**КЕСЕЛ:** Не!

**БРУМ:** Немојте, госпођо Шулц, засад да доносите ни једну. Господин Кесел је сад превише узбуђен. Не би могао да држи камеру. Дрхте му руке. Деконцентрисан је. Изгубили бисмо једну мачку узалуд, јер господин Кесел, мада професионалац, како признаје, није сад у стању да снима професионално, пропао би снимак, и остали бисмо само са седамнаест мачака, а то не би било добро, госпођо Шулц.

**ЕВА:** Не би.

**КЕСЕЛ:** Ви сте монструми!

**БРУМ:** Господин Кесел је изгледа мало узнемирен, госпођо Шулц?

**ЕВА:** И мени се чини.

**КЕСЕЛ:** Ви сте више него монструми!

**БРУМ:** Господин Кесел је изгледа много узнемирен, госпођо Шулц.

**ЕВА:** И мени се тако чини.

**БРУМ:** Онда морамо мало да умиримо господина Кесела, зар не госпођо Шулц? Он је драгоцен сарадник. Незаменљив. Мора да седне, удахне дубоко, смири се. Попије пиво. Пиво умирује, зар не?

**ЕВА:** Умирује, господине Брум.

**БРУМ:** Надам се да има још пива, госпођо Шулц?

**ЕВА:** Како да не, господине Брум.

**БРУМ:** Донећете онда пиво за господина Кесела, госпођо Шулц.

**КЕСЕЛ:** Нећу да пијем пиво! Нећу ништа да пијем, ви наказе!

**БРУМ:** Треба да поједе и неку виршлу. Надам се да је остала још нека виршла, госпођо Шулц, за господина Кесела?

**ЕВА:** Јесте, господине Брум.

**КЕСЕЛ:** Јесте ли ви при себи? Нећу да пијем пиво, нећу да једем виршле!

**БРУМ:** Господин Кесел је ван себе. Избезумљен. Мора да му је и притисак скочио. Морамо да му помогнемо, да се смири. Седите овде, госпођо Шулц. Покажите господину Кеселу како би требало да седи, да би се смирио. Покажите му, госпођо Шулц.

*Ева Шулц седне. Седи мирно.*

*Глава мало нагнућа, лице блажено, као код већине њолиудиоша.*

**БРУМ:** Ето, тако треба да седне и господин Кесел.

**КЕСЕЛ:** Нећу да седнем. Ни тако ни никако!

**БРУМ:** Морате, господине. Дрхтите. То је опасно за ваше године.

**КЕСЕЛ:** Нека је опасно.

**БРУМ:** Господин Кесел је пренадражен. Морамо га разумети, госпођо Шулц.

**ЕВА:** Разумемо га.

**БРУМ:** Али господин Кесел никако себе не разуме.

**ЕВА:** Не иде му најбоље.

*Кесел избезумљен, изјубљен, њог сиресом, хваћа се за наслон столице, да не падне. Да не би Брум и Ева приметили његово стање, сјушћа се њолако на столицу.*

**БРУМ:** Ви разумете ствари, госпођо Шулц.

**ЕВА:** Трудим се, господине Брум... Господине Брум...?

**БРУМ:** Да, госпођо Шулц?

*Ева гледа задњи зид сцене.*

**ЕВА:** Зар не мислите, господине Брум, да би, због природе материјала позадине, а и боје зида, господину Кеселу, односно композицији кадра, више одговарала црна мачка?

*Брум се осврне, као истражува њозадину.*

**БРУМ:** Да, да... У праву сте, госпођо Шулц. На то нисам ни мислио. Лепо сте то запазили.

**ЕВА:** Или пак мачор? Он је упечатљивији.

**БРУМ:** Упечатљивији, свакако. Баш сте и то лепо за-пазили!

*Кесел дише тешко и полако. Игнорише разговор Брума и Еве.*

*А они и даље не обраћају пажњу на Кесела.*

**ЕВА:** Хвала, господине Брум, што то кажете и што тако мислите...

**БРУМ:** Нема на чему, госпођо Шулц.

**ЕВА:** А ви заиста желите да ја овде седим на овој столици, господине Брум?

**БРУМ:** Да, госпођо Шулц.

**ЕВА:** То је лепо од вас, господине Брум. Никад досад нисам овде седела.

**БРУМ:** Сад хоћете.

*Брум махинално одговара, док се погледа по њеној страници. Вади из њене конојце, одмерава их, да ли су сви исечени на исту дужину.*

*Прилази појечној треди, везује један по један конојца, тако да омче висе.*

*Кесел у шоку, не може да реагује.*

**ЕВА:** Господине Брум..?

**БРУМ:** Да, госпођо Шулц?

**ЕВА:** И ви заиста желите, господине Брум, да ја ту седим где седим и гледам како ви тамо вешате мачке?

**БРУМ:** Да, госпођо Шулц. Желим да баш ту седите.

**ЕВА:** Хвала, господине Брум. Никад досад нисам гледала како неко веша мачке.

**БРУМ:** Сад ћете гледати, госпођо Шулц.

*Кесел дише полако. Мрмља сам за себе. Проклиње.*

**КЕСЕЛ:** Монструми... чудовишта...

*Ева клати ноћама. Осмехује се. Окреће се ка Бруму.*

**ЕВА:** И ви, господине Брум..?

**БРУМ:** Да, госпођо Шулц?

**ЕВА:** И ви... заиста желите да се ја и смејем док седим овде и гледам како ви тамо вешате мачке, господине Брум?

**БРУМ:** Тако је, госпођо Шулц. И то.

**ЕВА:** Хвала вам, господине Брум. И то је лепо од вас. Одавно се већ нисам смејала.

**БРУМ:** Сад ћете, госпођо Шулц.

**ЕВА:** Хоћу, господине Брум. Од срца ћу се смејати...

**КЕСЕЛ:** Наказе...

**ЕВА:** Господине Брум...?

**БРУМ:** Да, госпођо Шулц?

**ЕВА:** Само ми реците, ако можете, да бих знала, јер сам ја проста, необразована жена. Да ли је то смешно?  
*Кесел се смисли.*

**БРУМ:** Смешно је, госпођо Шулц.

**ЕВА:** Баш добро. Онда ћу се смејати.

**БРУМ:** Тако и треба, госпођо Шулц.

**ЕВА:** Гласно ћу се смејати.

**БРУМ:** И треба, госпођо Шулц.

**ЕВА:** Веома гласно... Нисам се дуго смејала гласно...  
*(Насмеје се, гласно. Нагло се уозбиљи.)* Господине Брум?

**БРУМ:** Реците, госпођо Шулц.

**ЕВА:** А шта је ту смешно, господине Брум?

*Кесел више не може да издржи. Устаје полако, блед. Дрхти. Хоће нешто да каже, да крикне, али схвати да је то узалуд. Гледа беспомоћно бесно ка леђима Брума, леда окамењену Еву, која седи блажено. Поражен од толике количине безосећајности, седне, зарива главу у шаке.*

*Брум прекине везивање конојца, окреће се ка Еви.*

**БРУМ:** Шта сте то рекли, госпођо Шулц?

**ЕВА:** Ја сам проста и необразована жена, господине Брум...

**БРУМ:** Знам, то сте већ рекли.

**ЕВА:** Питала сам: а шта је ту смешно, господине Брум?

**БРУМ:** То сте ви питали?

**ЕВА:** Да, господине Брум...

*Брум пресџаје да везује канай. Броји узице.*

**БРУМ:** Шеснаест, седамнаест, осамнаест... Таман колико треба... Шта је ту смешно? То сте питали, госпођо Шулц?

**ЕВА:** Да, господине Брум. То сам питала.

*Брум ирилази сџолу.*

**БРУМ:** Веома занимљиво, госпођо Шулц, што сте то баш ви питали! Веома занимљиво! Да је то питао господин Кесел, не би било толико занимљиво, и необично, али кад ви то питате, то је онда веома, веома занимљиво? И необично.

**ЕВА:** И онда, господине Брум...?

**БРУМ:** Да, госпођо Шулц?

**ЕВА:** Онда ћете ми рећи, господине Брум, шта је смешно у томе кад неко веша сиве или црне мачке, господине Брум? Како да се смејем, господине Брум, ако не знам шта је ту смешно? Ја сам проста и необразована жена...

**БРУМ:** Хоћете да вам кажем шта је ту смешно, госпођо Шулц?

**ЕВА:** Да, ако бисте били љубазни...

**БРУМ:** Рећи ћу вам, госпођо Шулц. Најискреније ћу вам рећи.

**ЕВА:** Хвала вам, господине Брум. Никад ми то нико није рекао...

**БРУМ:** Онда ћу ја да вам кажем, госпођо Шулц. Не знам. Не знам шта је ту смешно.

**ЕВА:** Ви да не знате, господине Брум...?

**БРУМ:** Не, госпођо Шулц. Ја бих заиста волео да знам, али не знам... Не. Ни ја не знам.

**ЕВА:** Ни ви...?

**БРУМ:** Ни ја, госпођо Шулц. Волео бих да знам, али, ето, не знам. То ме је копкало већ дуго, већ годинама, већ деценијама, шта је ту смешно. Али... још увек не знам.

**ЕВА:** Деценијама, господине Брум?

**БРУМ:** Пола века, госпођо Шулц, не могу заиста да разумем шта је ту смешно? Шта је ту било смешно, шта је сада ту смешно, шта ће сутра ту бити смешно. Не могу да разумем. Шта је смешно у томе што о исте овакве узице, или пајване, конопце, везане с омчом надолу, неко веша некакве мачке, сивозелене или црне, свеједно, или неке друге боје, или пак веша нешто друго, неког другог, свеједно? Шта од овога што сам поменуо изазива смех код оних који, као сад ви, госпођо Шулц, седе, стоје, леже, и гледају овакав приказ? Не знам, госпођо Шулц. Да ли је смешан онај који веша мачке или нешто друго, неког другог, или су смешне обешене мачке, сиве, црне, или нешто обешено друго, неко други? Шта је ту смешно? Ја то не знам и не разумем и надам се да ће ми господин Кесел помоћи да разумем...

*Брум шири руке, као да се предаје, збој свој незнања, ња се враџи да провери како су везани канайи и какве су омче.*

*Кесел се окреће њолако ка Еви. Шајуће.*

**КЕСЕЛ:** Господин Брум је луд. Господину Бруму је потребна помоћ. Он мора одмах у болницу. Дајте ми кључ од те капије да одем по помоћ!

*Ева не реајује.*

*Кесел њовори мало љласније, суџесџивније.*

**КЕСЕЛ:** Дајте ми тај проклети кључ! Не правите се блесави! Морам да изађем одавде! Кључ! Дајте кључ, ви проклети, извитоперени створе! Кључ! Не правите се да сте глуви и блесави! Дајте кључ! Морам да имам кључ! Тај човек мора у лудницу! Можда и ви! Кључ!

*Ева не реајује.*

*Брум завршава контролу конојаци. Окрене се.*

**БРУМ:** Рекао сам да она вас не може да чује, господине Кесел. А ви ми не верујете!

**КЕСЕЛ:** Она је преварант као и ви! Чује као ја и ви, а можда и боље!

**БРУМ:** Заиста вам се жури, господине Кесел, да напустите наше друштво?

**КЕСЕЛ:** Што даље одавде и што пре!

**БРУМ:** А нећете пре тога да нам помогнете? Мени и госпођи Шулц.

**КЕСЕЛ:** Нема вама помоћи, господине Брум.

**БРУМ:** Молим вас, господине Кесел. Само да нам помогнете да разумемо, ја и госпођа Шулц, шта је ту смешно, кад се вешају мачке? Или неко други или нешто друго? Биће нам лакше, господине Кесел.

**КЕСЕЛ:** Не могу ту ништа да вам помогнем.

**БРУМ:** Можете, господине Кесел. И те како можете.

**КЕСЕЛ:** Не могу...

**БРУМ:** Можете. Можда и нисте свесни да можете, али можете...

**КЕСЕЛ:** Не могу!

*Брум нагне живо из криле.*

**БРУМ:** Може ли господин Кесел да нам помогне, госпођо Шулц?

**ЕВА:** Може, господине Брум. Господин Кесел је паметан и образован...

**БРУМ:** Ето видите, господине Кесел, да можете.

**КЕСЕЛ:** Не могу. И нећу! И не видим како.

**БРУМ:** Ја ћу вам рећи како, господине Кесел. Да ви седите тако као сад госпођа Ева Шулц, и да гледате некакво вешање, и да треба и да се смејете док гледате то вешање, да ли бисте се радије смејали кад неко веша, рецимо, некакву мачку, или, рецимо, веша неког вашег комшију?

**КЕСЕЛ:** Ви сте заиста поремећени, господине Брум. Веома поремећени. Морате одмах у болницу!

*Брум враћа крилу на сто. Гледа Кесела.*

**БРУМ:** Шта бисте одабрали? Мачку или комшију?

**КЕСЕЛ:** Ни мачку, ни комшију, дођавола! Ни комшију, ни мачку!

**БРУМ:** Само немојте да се узрујавате, господине Кесел. То није добро за ваш притисак, вашу јетру, вашу, да простите, простату... А да морате да одаберете, шта бисте одабрали?

**КЕСЕЛ:** Ништа не бих одабрао!

**БРУМ:** Добро, господине Кесел. То с комшијом је било мало драстично. Признајем. Али, да морате да се смејете или кад неко веша неку мачку, или неког Словака, Мађара, Румуна, шта бисте одабрали, шта би вам било смешније, вешање мачке или вешање неког Словака?

*Ева клапши нојама, смеје се.*

**КЕСЕЛ:** Све сте монструознији и монструознији, господине Брум! И ви и ово чудовиште! Ништа не бих одабрао! Одбио бих, господине Брум, да правим избор! Одбио бих да у томе учествујем! Одбио бих.

**БРУМ:** Разумем то за Словака, Румуна или Мађара. Они су, у неку руку, ту, у комшилуку. Али, да морате, запамтите, да морате да бирате, да ли ћете се смејати вешању неке сиве или црне мачке, или жуте, или неког тамо удаљеног жутог Кинеза или неког удаљеног црног црнца – шта бисте одабрали?

**КЕСЕЛ:** Зар немате ни трунке осећања? Трунке саосећања, господине Брум?

**БРУМ:** Шта бисте одабрали?

**КЕСЕЛ:** Ништа, господине, рекао сам већ! Одбио бих да бирам, да учествујем у томе, по сваку цену!

*Ева Шулц се све време, као ђачић, клапши на столицу. Понекад се неконтролисано насмеје.*

**БРУМ:** Госпођо Шулц, штета што ово нисте могли да чујете. Господин Кесел је моралан човек. Високо-моралан човек. Бар он тако каже. Шта ви мислите?

**ЕВА:** Он зна најбоље, господине Брум. Ако тако каже, тако је. Ако тако не каже, није тако.

**БРУМ:** Тако је, госпођо Шулц. У праву сте. Ви сте увек у праву.

**ЕВА:** Хвала, господине Брум.

**БРУМ:** Значи, господине Кесел, ви се не бисте смејали?

**КЕСЕЛ:** Не.

**БРУМ:** Ни да неко веша неку мачку, ни да неко веша неког вашег комшију?

**КЕСЕЛ:** Не!

**БРУМ:** Ни да неко...

**КЕСЕЛ:** Не бих, не бих и престаните! Не бих се ни у једном случају смејао! Нико не би могао да ме натера да се смејем! Ни да бирам да ли да се смејем једном гнусном чину, или једном још гнуснијем чину!

**БРУМ:** Не?

**КЕСЕЛ:** Не и не!

**БРУМ:** То ми је драго да чујем, господине Кесел... Веома драго. А и глупо је што сам вас ставио пред такву дилему. Да ли је тако?

**КЕСЕЛ:** Јесте. Веома глупо! И неопростиво!

**БРУМ:** Добро, господине Кесел, само још ово. А да вас неко принуди...

**КЕСЕЛ:** Немојте опет, молим вас!

**БРУМ:** Само још нешто, господине Кесел. Нешто из ваше струке. Нешто што није апстрактно. Само још то и капија ће бити откључана, моћи ћете да идете, као да сте обавили оно за шта сте плаћени, за шта сте можда и преплаћени...

**КЕСЕЛ:** У реду, господине Брум – могу и да вам вратим те ваше паре. Огадиле су ми се.

**БРУМ:** Верујем, господине Кесел. Паре су добар мотив, али има и оних других, разумљивих, неразумљивих... Али нећемо о томе...

**КЕСЕЛ:** Молим вас!

**БРУМ:** Добро, нећемо... Само ми реците: да вас заиста неко принуди, као професионалца, да морате да бирате шта ћете снимати, или вешање једне мачке, или вешање једног вашег комшије, шта бисте одабрали?

**КЕСЕЛ:** Забога, шта је с вама?

**БРУМ:** Шта бисте одабрали?

*Ева Шулц се насмеје.*

**КЕСЕЛ:** Престаните да се смејете, ви одвратни шупљоглави створе!

*Ева Шулц не реајује. Насмавља да се смеје.*

**БРУМ:** Шта бисте одабрали?

**КЕСЕЛ (Ка Еви.):** Престаните! Шта је ту смешно? Шта? *Ева не реајује. Смеје се.*

**БРУМ:** У томе и јесте ствар, господине Кесел. Шта је ту смешно. О томе овде говоримо. То покушавамо да разумемо. Дакле, шта бисте одабрали? Да снимате вешање једне шугаве мачке или вешање једног вашег шугавог комшије, шта бисте одабрали?

**КЕСЕЛ:** Ништа, утувите у ту своју луду главу већ једном! Ништа не бих одабрао!

**БРУМ:** А да морате?

**КЕСЕЛ:** Ни тада!

**БРУМ:** А да сами желите?

**КЕСЕЛ:** Не бих желео! Никад!

**БРУМ:** Никад?

**КЕСЕЛ:** Никад!

**БРУМ:** А кад бих ја...?

**КЕСЕЛ:** Престаните! То је гнусно! Болесно!

**БРУМ:** Само још нешто, господине Кесел. А да ја вешам једну вашу мачку, шугаву или не, и једног вашег комшију, шугавог или коректног, свеједно, и да ви

морате да бирате, да морате да одаберете да ли ће-те снимати како ја вешам неку вашу мачку, шугаву или не, или како ја вешам неког вашег комшију, шугавог или не, шта бисте одабрали?

**КЕСЕЛ:** Ништа!

**БРУМ:** Мачку или комшију?

**КЕСЕЛ:** Ништа, ништа и ништа!

**БРУМ:** А да ја вешам једну своју мачку или неког свог, дакле не вашег, него свог комшију, шта бисте одабрали да снимате? Шта би вам било лакше да снимате? Да морате, запамтите, да морате да бирате, шта бисте одабрали? Како вешам своју мачку или како вешам свог комшију? Не мора да буде шугав.

**КЕСЕЛ:** Не бих бирао, рекао сам! И престаните!

**БРУМ:** Да, чуо сам, одбили бисте да учествујете у томе?

**КЕСЕЛ:** Одбио!

**БРУМ:** Дакле, ни по коју цену не бисте сад узели камеру и снимали како ја вешам о ону греду, о ону узицу, мачку коју би ми сад донела госпођа Шулц? И не бисте снимали како се госпођа Шулц смеје, седећи на овој столици, управо томе што ја вешам ту мачку?

**КЕСЕЛ:** Не бих!

**БРУМ:** И ни по коју цену не бисте снимали како ја вешам о неку дебљу летву, неким дебљим конопцем, ову овде присутну госпођу Еву Шулц?

**КЕСЕЛ:** Не бих.

*Ева Шулц се смеје.*

**БРУМ:** Не?

**КЕСЕЛ:** Не.

**БРУМ:** Чак ни када не би имао ко да се смеје том призору, осим вас или мене?

**КЕСЕЛ:** Наравно да не! И да вешате сами себе, не! Не бих то снимао!

**БРУМ:** Ја мислим да бисте снимали.

**КЕСЕЛ:** Ја мислим да не бих!

**БРУМ:** Госпођо Шулц, донећете једну мачку. Господин Кесел би желео да снима како ја вешам ту мачку, док ви то гледате и смејете се.

**КЕСЕЛ:** Може да донесе сто мачака, нећу снимати!

**БРУМ:** Хоћете!

**КЕСЕЛ:** Нећу!

**ЕВА:** Господине Брум, да донесем сиву или црну мачку? Какву мачку би господин Кесел више волео?

**БРУМ:** Какву мачку, господине Кесел, бисте више волели?

**КЕСЕЛ:** Никакву мачку, *јосићо* Шулц и *јосићогине* Брум! И никаквог комшију!

**БРУМ:** Баш никаквог комшију, *јосићогине* Кесел?

**КЕСЕЛ:** Ни-как-вог!

**БРУМ:** Ни по коју цену?

**КЕСЕЛ:** Ни по коју!

**БРУМ:** То је ваша последња?

**КЕСЕЛ:** Последња!

**БРУМ:** Замислите, госпођо Шулц, господин Кесел неће, не жели, не може, да снима како ја вешам неку нашу мачку, сиву или црну, а чак неће ни да снима како ја вешам неког нашег комшију!

**ЕВА:** Господин Кесел је господин. Ако каже да хоће, онда хоће, ако каже да неће, онда неће.

**БРУМ:** Господин Кесел јесте господин, али ја мислим да хоће.

**КЕСЕЛ:** Ма, шта ви ту...?

**БРУМ:** Уверен сам да хоће!

**ЕВА:** Неће.

**БРУМ:** Могу да се кладим да хоће!

*Ева се смеје.*

**ЕВА:** Ја могу да се кладим да неће.

**КЕСЕЛ:** Рекао сам да нећу и готово! И престаните!

**БРУМ:** У праву сте, господине Кесел... Треба да престанемо. Али само још нешто... Ви одбијате да правите избор да ли да снимате вешање једне мачке или једног комшије?

**КЕСЕЛ:** Рекао сам да престанете!

**БРУМ:** А да вешам две мачке, или двоје из комшилука?

**КЕСЕЛ:** Молим вас!

**БРУМ:** А да вешам три мачке, четири, осам, или осам њих из комшилука? Шта бисте одабрали?

**КЕСЕЛ:** Ви сте заиста чудовишта! Ништа! Ништа не бих одабрао!

**БРУМ:** А да вешам осамнаест, чак, господине Кесел, осамнаест мачака, запамтите, осамнаест мачака, или осамнаест мојих комшија, запамтите господине Кесел, осамнаест мојих комшија, шта бисте одабрали?

**КЕСЕЛ:** Монструозни сте! Ништа не бих одабрао!

**БРУМ:** То сам желео да чујем, господине Кесел! Да ништа не бисте одабрали! Да бисте с гнушањем одбили да учествујете у тако гнусном чину! То говори да сте високоморалан човек! Да ли је, госпођо Шулиц, господин Кесел високоморалан човек?

**ЕВА:** Ако господин Кесел каже да јесте, онда јесте, ако каже да није, онда није.

*Насмеје се.*

**БРУМ:** Шта ви кажете, господине Кесел?

**КЕСЕЛ:** Ништа. Не желим ништа да кажем.

**БРУМ:** Али то јесте један, да га тако назовемо, високоморалан чин? То одбијање да у томе учествујете.

**КЕСЕЛ:** Ваљда јесте.

**БРУМ:** Није ваљда, него јесте. Превише сте скромни, господине Кесел. Морате себе мало више да поштујете и цените.

**КЕСЕЛ:** Оставите се тога, молим вас!

**БРУМ:** Добро, оставићу се. Само да поновимо. Дакле, да морате да снимате или вешање осамнаест мача-

ка, или вешање осамнаест мојих комшија, ви бисте одбили да правите избор, без обзира на последице што одбијате да правите избор?

**КЕСЕЛ:** У реду. Тако је.

**БРУМ:** А, господине Кесел...

**КЕСЕЛ:** Мислим да је сада заиста доста! Одбијам и да вас слушам и да учествујем у овоме! Одсад ћу бити као госпођа Ева Шулиц, која може да чује само вас, односно обрнуто, која не може и неће да чује само вас!

**БРУМ:** А да, господине Кесел...

**КЕСЕЛ:** Не чујем вас.

**БРУМ:** А да ја, господине Кесел, не вешам осамнаест мање-више недужних мачака, него само осамнаест мојих комшија, више-мање дужних или недужних, да ли бисте *и*о снимали?

**КЕСЕЛ:** Ја?

**БРУМ:** Ви, господине Кесел!

**КЕСЕЛ:** Ни случајно!

**БРУМ:** Да овог часа, овог тренутка, треба да снимате како ја о мало дебљу греду, мало више подигнуту, мало дебљим конопцима, вешам осамнаест мојих комшија, да ли бисте то снимали?

**КЕСЕЛ:** Не. Не, не и не!

**БРУМ:** Ни по коју цену не бисте снимали мене, мене, господине Кесел, како вешам осамнаест својих комшија?

**КЕСЕЛ:** Ни по коју, човече! Уразумите се!

**БРУМ:** Ни да вам чупам нокте, сечем уши?

**КЕСЕЛ:** Нарочито не онда!

**БРУМ:** Ни да вас држимо у подруму овде двадесет дана? А можете претпоставити како су хладни и влажни подруми у оваквим здањима!

**КЕСЕЛ:** Ни да ме вешате, убијате, не бих! Нећу и готово!



**БРУМ:** А да вам платим, господине Кесел? Повећам три пута оно што сам вам дао?

**КЕСЕЛ:** Не и не! Ни сто пута, ни двесто, ни пет хиљада пута! Нећу!

**БРУМ:** Зато што је то монструозно?

**КЕСЕЛ:** Него шта је!

**БРУМ:** Зато што је то огавно, одвратно, ужасно?

**КЕСЕЛ:** И више од тога!

**БРУМ:** Дакле, никаква присила не може вас натерати да снимате мене, мене избезумљеног јадног Хермана Брума, како вешам овде, овог тренутка, мало дебљим конопцима, о мало дебље дрво, осамнаест мојих комшија?

**КЕСЕЛ:** Никаква!

**БРУМ:** Само осамнаест?

**КЕСЕЛ:** Не и не!

**БРУМ:** Заиста не?

**КЕСЕЛ:** Заиста не.

*Брум зајлаче.*

**БРУМ:** Госпођо Шулц... госпођо Шулц...?

**ЕВА:** Да, господине Брум?

**БРУМ:** Замислите, госпођо Шулц... господин Кесел неће па неће да снима како ја вешам осамнаест својих комшија... Само осамнаест, госпођо Шулц...

**ЕВА:** Можда хоће.

**БРУМ:** Каже... да неће...

**ЕВА:** Замолите га лепо, господине Брум. Господин Кесел је добар човек... Учиниће вам то.

*Смеје се. Клаши ноћама.*

**ЕВА:** Учиниће вам...

*Брум брише сузе.*

**БРУМ:** Зашто нећете да ми то учините, господине Кесел...? Ево, лепо вас молим, као што је рекла госпођа Шулц... Зашто нећете...?

**КЕСЕЛ:** Све сте одвратнији и монструознији, господине Брум. И ви и ова одвратна жентурина!

**БРУМ (Плаче.):** Зашто нећете? Зашто нећете, господине Кесел, да ме снимате како вешам осамнаест својих комшија?

**КЕСЕЛ:** Престаните да се мајмунишете, господине Брум! Превише смо матори за то!

*Ева се смеје. Млашара ноћама.*

**КЕСЕЛ:** И ви прекините тај одвратни смех, *тосцођо!*

**БРУМ (Плаче.):** Ето, видите какав је то човек, госпођо Шулц, овај ту господин Кесел... Каже да се ја мајмунишем... Каже да је ваш смех одвратан.

**ЕВА:** Ако он мисли да је тако, онда је тако, господине Брум... Он је образован човек...

*Смеје се.*

**БРУМ (Плачно.):** Али без срца. Без срца, госпођо Шулц. Нема милости према мени... Неће да се смилује...

**КЕСЕЛ:** Престаните већ једном, човече!

**БРУМ (Плачно.):** А зашто, господине Кесел, нећете *ојейи* да ме снимате како вешам осамнаест својих комшија? Зашто...?

*Кесел би да нешто одговори, бесно, али се одједном скамени. Реч "ојейи" као да ја је смогдила.*

*Мучна тишина. Само се чује тихо црекање Еве Шули. Можда и која мачка.*

*Брум брише сузе.*

**БРУМ (Плачно.):** Ја нисам тако лош човек, господине Кесел... Зашто се не смилујете...? Зашто се не смилујете јадног Херману Бруму?

*Гледа Кесела, јеца.*

**БРУМ:** Заиста нисам лош човек, господине Кесел... Смилујте се... Ако сте могли *већ једном* да ме снимате како вешам осамнаест својих комшија, зашто не бисте могли *још једном*? Зашто, господине Кесел?

*Брум јеца неушешно.*

*Кесел ћуши, блед, скамењен.*

*Ева се смеје. Млашара ноћама.*

**БРУМ** (Плачно.): Морате помоћи свом јадном Херману Бруму, господине Кесел... Морате... Ако сте могли већ једном да ме снимате како вешам осамнаест, осамнаест својих комшија – можете онда још једном! Можете ви то опет, господине Кесел...

**КЕСЕЛ** (Једва чујно.): Опет...?

**БРУМ** (Плачно.): Опет...

**КЕСЕЛ** (Још нечујније.): Још једном...?

**БРУМ** (Плачно): Још једном, господине Кесел... Или још двапут, ако желите или можете, господине Кесел... Како год хоћете... Мада би још трипут било најбоље...

*Кесел леда Брума. Ужаснуи је и скамењен. Сиушиа се као да је од крие у сиволицу.*

*Ева се смеје. Пауза.*

**ЕВА:** Да донесем сад једну мачку, сивозелену, господине Брум?

**БРУМ:** Не, госпођо Шулц.

**ЕВА:** А црну мачку? (Поледа ка Кеселу, размишља.) Или пак, господине Брум, црног мачора? Он делује упечатљивије. Можда би господин Кесел то више волео.

**БРУМ:** Не, никакву мачку, ни мачора, госпођо Шулц. Само пиво. Господину Кеселу је сад потребно пиво. Под великим је, великим притиском.

**ЕВА:** Како ви кажете, господине Брум.

*Ева се измиољи из сиволице, оглази.*

*Брум ненајадно шеаиџрално, али иџак шеаиџрално, сиушиа се на колена исџред Кесела.*

**БРУМ** (Плачно.): Ако сте могли, господине Кесел, да снимате младог и слуђеног господина Хермана Брума, како веша своје суграђане, своје комшије, кад сте и ви били млади и мање-више слуђени, зашто и сада, кад смо обојица матори, и још слуђенији, не можете да снимате мене, мене, вашег Хермана Брума,

како вешам осамнаест, осамнаест, господине Кесел, својих или ваших такође слуђених комшија?

*Кесел не реаџује. Све је блеђи. Поледа мршав.*

*Ева се доџеа с џослужавником на коме су џири флаше џива и једна криџла. И вирише. Ређа флаше џо сџолу, за себе флашу и криџлу. Сегне. Сиџа сеџи џиво. Добро наџне. Брише џену наџланицом. Засмеје се.*

*Брум се џолако, сџарачки диже.*

**ЕВА:** Донела сам, господине Брум, пиво за господина Кесела.

**БРУМ:** О, добро, госпођо Шулц.

**ЕВА:** Донела сам, господине Брум, и за вас али и за мене.

**БРУМ:** Добро сте то урадили, госпођо Шулц.

*Брум џодиџне флашу изнаџ криџле Кесела.*

**БРУМ:** С пеном или без пене, господине Кесел?

*Кесел не одџовара.*

**БРУМ:** Онда с пеном, господине Кесел.

*Сиџа му џиво.*

**ЕВА:** Донела сам и вирише, господине Брум.

**БРУМ:** И то је добро, госпођо Шулц. Дали сте и мачкама?

**ЕВА:** Наравно, господине Брум.

**БРУМ:** И пиво сте однели у подрум нашим комшијама, госпођо Шулц?

*Кесел се сџиресе на џомен комшиџа у џодруму.*

**КЕСЕЛ** (Једва чујно, очајнички.): Монструми, монструми...

**ЕВА:** Јесам. Осамнаест флаша, господине Брум.

**БРУМ:** Добро сте то урадили, госпођо Шулц.

*Брум сиџа сеџи џиво, куџне криџлу о Кеселову.*

**БРУМ:** У ваше здравље, господине Кесел.

*Кесел не одџовара. Брум џије. Врађа криџлу на сџо.*

**БРУМ:** Кад сам био млад и слуђен, господине Кесел, и кад сам вешао своје комшије, још слуђеније, њих

осамнаест, ви сте то онда могли да снимате... а сад не можете...

*Кружи око Кесела.*

*Кесел не реајује.*

**БРУМ:** Сад не можете... Можда зато што сте тада били млади, а сад више нисте... Онда сам и ја био млад и имао сам, како је мама казала, златне руке, и могао сам да тим својим, овим рукама, вешам осамнаест својих комшија, али сад више не бих могао, господине Кесел... Као што ни ви више не бисте могли, господине Кесел... И ви сте већ стари и не бисте могли да држите камеру онако као некад, а да вам не задрхти рука... А онда, онда кад смо били млади... рука вам није задрхтала, као што није ни моја, рука вам је била сигурна, као и моја... То се види по снимку... То се види по сигурној и стабилној слици, ни једног тренутка, господине Кесел, на снимку, ни једног јединог момента слика не затрепери... Свака вам част за то, господине Кесел. То је добар снимак, господине Кесел, веома, веома добар снимак, види се да то снима чврста, сигурна рука, обученог младог човека, сигурна професионална рука обучена да не дрхти било шта да снима, ма колико оно што снима било гнусно, нечовечно, огавно, сасвим сигурна рука, господине Кесел...

*Кесел седи, као кий и даље. Једва приметна суза кошрља му се низ образ.*

*Брум сија себи пиво. Најне кријлу њолако, дујо.*

*Брум њолако принесе Кеселову кријлу Кеселовим усџима, као болеснику, Кесел њолако њије. Поиџије скоро њуну кријлу.*

*Брум враћа кријлу на сџо. Вади марамџу, брише Кеселу њену око браге.*

**БРУМ:** Морам признати, господине Кесел, да сам се на тренутак уплашио, да не кажете: "Морамо поновити кадар, мора онај мршави да се обеси још једном, нешто се заглавила камера..." Али, срећом, није се

заглавила. Имали сте добру, сигурну камеру, господине Кесел, и добру, сигурну руку...

*Кесел бесно џлега Брума.*

**КЕСЕЛ:** Идите дођавола...

**БРУМ:** Шта сте рекли?

**КЕСЕЛ:** Идите до сто џавола!

**БРУМ:** Та ви сте високоморалан човек, господине Кесел!

*Кесел усџане. Дрхџи.*

**КЕСЕЛ:** Идите до сто хиљада џавола! И ко сте ви, господине Браун, господине Брум?

**БРУМ:** Рекао сам вам, господине Кесел. То сам ја, Херман Брум! Лимар!

**КЕСЕЛ:** Ништа ми не значи...

**БРУМ:** Погледајте ме боље, господине Кесел!

**КЕСЕЛ:** Ништа...

**БРУМ:** Замислите ме младог. Четрдесет, четрдесет пет година млађег... Елегантан, панталоне, бела кошуља с подвијеним рукавима, прслук. Самоуверен. Надмен. Успаљен. Вешам тако елегантан...

**КЕСЕЛ:** Шта радите?

**БРУМ:** Вешам тако елегантан... професионалан, осамнаест својих комшија... Не, лажем! Седамнаест својих комшија и једну своју комшиницу! Сума сумарум, осамнаест вешања... Не, опет лажем. Деветнаест! Једног сам заиста морао двапут да вешам, господине Кесел... знате ли то?

*Кесел не реајује.*

**БРУМ:** Откинуо се конопац, господине Кесел... Био је, да простите, људескара... Тај што сам га двапут вешао... А ви...

**КЕСЕЛ:** Шта ја?

**БРУМ:** А ви, исто тако млади, самоуверени, елегантни, лепо одевени, лепо одгојени, то снимате...

*Кесел џуџи.*

**КЕСЕЛ:** Мој посао је био да снимам...

**БРУМ:** Да, господине Кесел. Ви сте били сниматељ и ви сте морали. У томе је ствар! Ви сте морали да снимате, то вам је био посао, али ја нисам морао никог да вешам, то ми није био посао. Ја сам се сам пријавио! И вешао сам! Ја сам се сам пријавио да вешам своје комшије, господине Кесел! Зашто сам ја то радио, господине Кесел? То ме мучи, господине Кесел, зашто сам се ја сам пријавио, а нисам морао? Шта ме је натерало, господине Кесел?

**КЕСЕЛ:** Откуд бих могао да знам?

**БРУМ:** Али, били сте тамо! Снимали ме! И то у колору, сећате се, господине Кесел? Нисам ни знао да је у колору, док ту скоро нисам погледао ваш филм... Снимали сте мој крупни план. Ту мора да се нешто видело?

**КЕСЕЛ:** Не знам... Није...

**БРУМ:** Неки израз, грч лица, нешто је можда давало одговор...

**КЕСЕЛ:** Не знам...

**БРУМ:** На мом лицу, у крупном плану, мора да се нешто ипак видело, господине Кесел? Зашто то радим?

**КЕСЕЛ:** Нисам приметно...

**БРУМ:** Мора да нешто има, господине Кесел! То ме прогања, толике године. Ако треба, анализираћемо, квадрат по квадрат тај део с мојим крупним планом... Морам да знам, оно што ви знате...

**КЕСЕЛ:** Не знам ништа...

**БРУМ:** Знате, а нећете да ми кажете, господине Кесел.

*Ева се зацерека њасније.*

*Кесел се хваћа за љаву.*

**КЕСЕЛ:** Престаните! Престаните! Престаните већ једном с тим идиотским смехом! Престаните!

**БРУМ:** Госпођо Шулиц, господин Кесел би волео да престанете да се смејете.

*Ева се зацерека још њасније.*

**КЕСЕЛ:** Престаните, дођавола! Шта је то ту сад па опет смешно?

**БРУМ:** Господин Кесел пита, госпођо Шулиц, шта је па то ту сад опет смешно?

**ЕВА:** Ја нисам паметна ни образована жена, господине Брум. Не знам. Можда господин Кесел зна. Он је паметан и образован.

*Засмеје се.*

**КЕСЕЛ:** Шта је ту смешно? Шта?

*Ева се смеје још њасније.*

**КЕСЕЛ:** Шта је смешно? Шта је ту смешно?

**БРУМ:** Да, господине Кесел. Шта је ту било смешно? То ме још више прогања. Много више! Док сам ја наоко мирно вешао своје комшије, док сте ви наоко мирно снимали како ја вешам своје комшије, моје друге комшије, Панчевци, махом домаћи Немци, све такорећи угледни људи, морални, који одлазе у позориште, плачу на трагедијама, смеју се на комедијама, гледају како ја вешам осамнаест својих и њихових комшија, гледају како ви снимате како ја вешам наше комшије, и смеју се. Шта је њима ту било смешно, господине Кесел? Шта?

**КЕСЕЛ:** Не знам, господине Брум.

**БРУМ:** Али ви сте то снимали, господине Кесел, истина без тона, али у колору, требало би да знате...

**КЕСЕЛ:** Не знам...

**БРУМ:** Морали бисте да знате!

**КЕСЕЛ:** Не... Не знам...

**БРУМ:** Ја више и не памтим како сам вешао те своје комшије, памтим само тај смех, господине Кесел. Он ме прати, пола века. А не знам шта је смешно, чему се смеју. Јесам ли смешан ја који вешам, јесу ли смешни обешени?

**КЕСЕЛ:** Не знам...

**БРУМ:** Је ли смешна смрт, господине Кесел?

**КЕСЕЛ:** Не знам...

**БРУМ:** Да ли је заиста смешна смрт, господине Кесел?

**КЕСЕЛ:** Не знам, дођавола!

**БРУМ:** Али ви сте били тамо, господине Кесел. Ви морате да знате! Ја сам био нешто као субјект, господине Кесел, ви нешто као објект. Зато морате да знате! Шта је то било смешно двадесет другог априла, само два дана после фиреровог рођендана, на православном панчевачком гробљу, господине Кесел?

**КЕСЕЛ:** Не знам шта је било смешно, господине Брум...

**БРУМ:** Само два дана и после православног Ускрса, господине Кесел! Још сам имао црвена јаја у џеповима! Од мојих комшија...

**КЕСЕЛ:** Не знам... Не знам шта је ту било смешно...

**БРУМ:** Али, ви сте снимали...?

**КЕСЕЛ:** Снимао сам...

**БРУМ:** Онда морате да знате, чим сте снимали!

**КЕСЕЛ:** Господине Брум! Снимао сам, јер сам морао да снимам!

**БРУМ:** Морали? Господине Кесел, господине Кесел! Ми смо на неки начин исти! Нешто нас је терало. Ја нисам морао да вешам, али сам због нечега морао, зато сам то и чинио. Ви сте морали да снимате, али сте због нечега и хтели да морате, зато сте и ви то чинили... Рука би вас издала, господине Кесел, да сте само морали, кадар би вас издао, слика би издала... Али, младом господину Кеселу рука није дрхтала, ни једном слика не затрепери! Лоло једна, господине Кеселу! Да снимате мачке како их вешам, то вам је гнусно, то је нецивизацијски, одвратно, нехумано, то никако, и ни по коју цену, нећете да снимате, а кад снимате како вешам осамнаест Панчеваца, заправо седамнаест Панчеваца и једну Панчевку, рука не само што вам не задрхти него као да уживате у својој професионалности, перфекцији, док снимате, зато вам је слика стабилна, ни једном не затрепери, лоло једна, господине Кеселу, а да снимате како вешам мачке, иста та камера

испала би вам из руке! Колико, по вама, кошта један Панчевац? Колико, по вама, кошта једна мачка? Колико Панчеваца бисте дали за једну мачку, господине Кесел?

*Кесел ћути.*

**БРУМ:** Волео бих да је била још једна камера, господине Кесел, да снима у крупном плану вас, који снимате мене, како вешам осамнаест својих комшија! Да снима вашу нелагоду, па заборављање на нелагоду, јер професионалац, занатлија, надвладава човека, и ви не мислите на оно што се снима, ма колико било огавно, ви мислите само како што боље да се то снима, да то као снимак не буде огавно, без обзира колико сам по себи предмет, садржај снимања, био огаван...

*Ева се церека.*

**КЕСЕЛ:** Престаните! Престаните већ једном! Обоје престаните!

**БРУМ:** Зато ћете овде снимати нешто огавно и гнусно, а у исто време биће сниман ваш крупни план како снимате то гнусно, како надвладавате нелагоду, како професионалац у вама надвладава човека и како вам је огавно и гнусно све мање огавно и гнусно...

**КЕСЕЛ:** Ви снимате?

**БРУМ:** О, да! Од ваше прве реченице: "Овако нешто воли камера, господине Браун!"

**КЕСЕЛ (Поражен.):** Снимате...?

**БРУМ:** Снимамо.

*Церекање Евино.*

*Кесел лледа унаоколо, шек сад уочава камере. Као да их њребројава њршћима десне шаке. Две, три, четвори...*

**КЕСЕЛ:** Заиста снимате...

**БРУМ:** Заиста, господине Кесел.

**КЕСЕЛ:** Али зашто, зашто то радите, господине Брум?

**БРУМ:** Не знам.

**КЕСЕЛ:** Хоћете да ме уцењујете?

**БРУМ:** Не, господине Кесел.

**КЕСЕЛ:** Зашто онда?

**БРУМ:** Само желим да имам један крупни план, крупни план, господине Кесел... Крупни план како снимате оног који чини нешто гнусно, само то... Волео бих да иза сваког упуцаног јелена буде по једна камера која снима снимање упуцавања јелена, лице оног који снима, који се диви свом кадру: "Какав кадар, бато!" Волео бих да за сваки огавни снимак имамо и снимак онога који снима огавност, који ужива у снимљеној огавности, ако ју је добро уснимио. Волео бих да имам крупни план, господине Кесел, крупни план из угла детета кога је разнела бомба, куће коју је граната сравнила са земљом, крупни план оног који то снима и ужива у свом успешном снимку: "Какав кадар, бато!" Само то. Ето, зашто вас снимамо. Ето, како ће се ово завршити. Вашим крупним планом!

**КЕСЕЛ:** Е, неће, господине Брум!

**БРУМ:** Хоће, господине Кесел! Крупним, најкрупнијим планом!

**КЕСЕЛ:** Неће! Неће и неће!

**БРУМ:** Хоће.

*Кесел ломи руке. Не зна шта ће са собом.*

**КЕСЕЛ:** Хоћете да кажете да смо исти?

**БРУМ:** Немојте тако, господине Кесел...

**КЕСЕЛ:** Хоћете да кажете да је гађање јелена исто што и снимање гађања јелена?

**БРУМ:** Нисам то рекао. Мада је то, истина, мало претерано с моје стране...

**КЕСЕЛ:** Хоћете да кажете да је вешање исто што и снимање тог истог вешања?

**БРУМ:** Нисам ни то рекао, господине Кесел.

**КЕСЕЛ:** Идите заиста дођавола!

**БРУМ:** Шта сте рекли?

**КЕСЕЛ:** Рекао сам да идете дођавола! До сто ђавола!

До сто хиљада ђавола, господине Брум, господине Браун, или како год се зовете! И ви и ово чудовиште које се ту церека!

**БРУМ:** Само толико ђавола?

**КЕСЕЛ:** До тристо хиљада ђавола! Био сам војни сниматељ, дођавола! Војни сниматељ Вермахта, дођавола! Шта сам друго и могао да радим до да снимам? Ви сте се јавили добровољно да радите нешто гнусно, али ја нисам добровољно чак ни снимао то нешто гнусно! Ја сам морао! Био сам војни сниматељ, војни сниматељ Вермахта? Знате ли шта је то војни сниматељ, господине Брум? Знате ли?

**БРУМ:** Ауу! Војни сниматељ? Па то мора да је нешто изузетно, господине Кесел! Веома важно! Замислите, госпођо Шулц, господин Кесел каже да је био војни сниматељ! Не само сниматељ него још и војни! И не само војни сниматељ него још и сниматељ Вермахта! Колосално! Знате ли бар ви, госпођо Шулц, шта је то војни сниматељ?

**ЕВА:** Војни сниматељ? Знам, господине Брум.

**БРУМ:** А знате ли, госпођо Шулц, шта снима војни сниматељ? Шта снима један војни сниматељ Вермахта, као што је био господин Кесел?

**ЕВА:** Питате шта снима војни сниматељ, господине Брум?

**БРУМ:** Да, госпођо Шулц.

**ЕВА:** Па ваљда оно, господине Брум, шта се дешава кад једна војска нападне другу... Кад српска војска нападне турску војску... Кад немачка војска нападне чешку, или руску... Енглеска војска француску... Швајцарска белоруску... Ето то је, господине Брум, колико се ја разумем, оно што снимају војни сниматељи...

**БРУМ:** Сигурни сте, госпођо Шулц?

**ЕВА:** Скоро сасвим сигурна, господине Брум.

**БРУМ:** Па, у праву сте, госпођо Шулц... То би и био посао војног сниматеља... Зар не, господине Кесел?

*Кесел ћуши.*

**БРУМ:** Ето, господине Кесел, шта снима војни сниматељ Вермахта. Лепо је то рекла госпођа Шулц... Она је сестра Јозефа Шулца, господине... Рекао сам вам то?

**КЕСЕЛ** (*Процеди.*): Рекли сте, господине Брум.

**БРУМ:** Зато она то зна... шта снима војни сниматељ. Војне акције, човече! Војне акције, господине Кеселу! То снима војни сниматељ. Је ли тако, госпођо Шулц?

**ЕВА:** Тако је, господине Брум.

*Зацерека се.*

**БРУМ:** А не како неки успаљени лимар, Панчевац, веша на панчевачком православном гробљу осамнаест панчевачких цивила! Нисте ли малочас рекли да снимате само оно што је по вашој вољи и што вам дозвољава ваша савест? Никако другачије! Зар је то било такође по вашој вољи? И каква је онда та ваша воља? И каква је то та ваша савест која вам дозвољава да снимате вешање осамнаест мојих комшија?

**КЕСЕЛ:** Нисам имао избора, господине Брум! Никаковог избора!

**БРУМ:** Нисте?

**КЕСЕЛ:** Не.

**БРУМ:** Било је избора, господине Кесел. Неколико избора. Могли сте да кажете: Ја то нећу да снимам, ни по коју цену! Не могу да снимам! Не желим да снимам. То је гнусно!

**КЕСЕЛ:** Нисам могао.

**БРУМ:** Могли сте да кажете оном др Банделову, потпуковнику, команданту града Панчева, да ви можете да снимате само војне акције, а да вас невојних ослободи... Да ви то не желите и нећете, нећете да снимате!

**КЕСЕЛ:** Нисам могао...

**БРУМ:** Могли сте да дате камеру оном свом колеги, фотографу, Готфриду Гронелефду, који је такође био ту, да он снима уместо вас.

**КЕСЕЛ:** Нисам могао.

**БРУМ:** Могли сте да баците камеру, да одбијете да снимате, да прихватите да радије будете обешени него да снимате, па да вешам и вас, господине Кесел, као деветнаестог. Вас не бих морао да вешам два пут! Шта, не бисте волели да будете деветнаести?

*Кесел ћуши.*

*Ева клаиши нојама, сркуће ииво.*

**БРУМ:** Зашто нисте скупили храбрости, па уместо камере и колор филма одабрали моју омчу? Било вам је жао да се не искористи тако добар филм, тако добар дан за снимање? Зашто нисте урадили оно што је урадио војник Јозеф Шулц, брат ове овде госпође Шулц?

**КЕСЕЛ:** Не занима ме ни ова сулуда госпођа Шулц, а ни њен брат! Још мање да будем као тај њен брат!

*Ева се засмеје.*

**КЕСЕЛ:** И кажите том несносном створењу да престане да се смеје! Није ништа смешно!

**БРУМ:** Можда јесте, господине Кесел... Можда је смешно што нисте имали храбрости да будете као тај њен брат, Јозеф Шулц... Заиста не знате ко је Јозеф Шулц?

**КЕСЕЛ:** Не и не занима ме.

**БРУМ:** Требало би да вас занима, господине Кесел...

**КЕСЕЛ:** Не занима ме!

**БРУМ:** Јозеф Шулц је био ваш колега, господине Кесел. Исто војни сниматељ, као и ви... Војни сниматељ Вермахта.

**КЕСЕЛ:** Рекао сам да ме не занима!

**БРУМ:** Али, он је имао храбрости, господине Кесел. Храбрости да прихвати неприхватање. Да одабере неприхватање. Он је одбио да снима стрељање

цивила, радије је одабрао да стане пред стрељачки строј... с оним цивилима... Госпођо Шулц?

**ЕВА:** Да, господине Брум?

**БРУМ:** Да ли су вашег брата стрељали његови другари, војници, с његовом војном камером, или не?

**ЕВА:** Не, господине Брум. Стрељали су га без камере. Одузели су му камеру пре стрељања. Рекли су да би била штета за камеру, господине Брум.

**БРУМ:** Па јесте. Истина је. Штета да неки метак прострели камеру, мање-више недужну. Или можда и камера сноси неку врсту кривице, што снима гнусно, што и она, а не само сниматељ, снима оно што је гнусно, па је и треба понекад одстрелити?

*Ева се смеје.*

**ЕВА:** И шта ћемо сад, господине Брум?

**БРУМ:** Шта ћемо сад, госпођо Шулц? То питате?

**ЕВА:** Да, господине Брум.

**БРУМ:** Сад ћете, госпођо Шулц, донети једну мачку.

**ЕВА:** То ми се допада, господине Брум. Сивозелену или црну?

**БРУМ:** Свеједно.

**ЕВА:** Мачку или мачора?

**БРУМ:** Свеједно. Ви одлучите.

**ЕВА:** Хвала вам, господине Брум. Никад о томе нисам одлучивала.

**БРУМ:** Сад ћете одлучивати. Па, господине Кесел, да госпођа Шулц донесе једну мачку?

*Кесел ћушти.*

**БРУМ:** Да ли госпођа Шулц да ипак донесе једну мачку, господине Кесел?

**КЕСЕЛ:** Не!

**БРУМ:** Не?

**КЕСЕЛ:** Не, не и не!

**БРУМ:** Како ви кажете, господине Кесел. Ви знате најбоље... Онда, госпођо Шулц, доведите једног комшију из подрума.

**КЕСЕЛ:** Заиста имате комшије у подруму?

**БРУМ:** Наравно, господине Кесел. Њих осамнаест! Хоћете да их пребројите?

**КЕСЕЛ:** Забога, не!

**ЕВА:** Млађег или старијег комшију, господине Брум?

**БРУМ:** Свеједно.

**ЕВА:** Плавог или црног?

**БРУМ:** Сасвим свеједно.

**ЕВА:** С брквима, без бркова?

**БРУМ:** Свеједно, госпођо Шулц. Ви одлучите.

**ЕВА:** Хвала, господине Брум. Никад о томе нисам одлучивала.

**БРУМ:** Сад ћете одлучивати, госпођо Шулц. Па, господине Кесел, да госпођа Шулц доведе једног комшију?

**КЕСЕЛ:** Не, забога! Не!

**БРУМ:** Не?

**КЕСЕЛ:** Не, не и не!

**БРУМ:** Одлучите се већ једном, господине Кесел! Мачка или комшија?

**КЕСЕЛ:** Не могу да се одлучим и нећу да се одлучим!

**БРУМ:** Морате, господине Кесел.

**КЕСЕЛ:** Нећу и не могу!

**БРУМ:** Нећете изаћи одавде док не снимите један једини кадар, који ви изаберете. Нешто по вашој вољи, вашој савести. Јер другачије и не радите. Дакле, шта ћете снимати, да бисмо ми могли да снимимо онај ваш крупни план? Шта ви мислите, госпођо Шулц, који би крупни план више одговарао господину Кеселу, како снима мене како вешам мачку или како снима мене како вешам комшију?

**ЕВА:** Господин Кесел је маркантан човек. И једно и друго му одговара.



**БРУМ:** У праву сте, госпођо Шулц. Па, господине Кесел, кога ја да вешам, једну мачку или једног комшију?

**КЕСЕЛ:** Нећу да бирам! Нећу и нећу! Можете ме убити, нећу!

**БРУМ:** Замислите, госпођо Шулц, господин Кесел се још увек нада да неће морати да снима како ја вешам мачку, или како ја вешам једног комшију!

**ЕВА:** Чудан је човек тај господин Кесел. А изгледао је паметно.

**БРУМ:** Он и јесте паметан, зато и не може да се одлучи.

**ЕВА:** А јесте ли му казали да ће, хтео или не, ипак морати да снима једно или друго?

**БРУМ:** Јесам, али он мисли да неће морати.

**КЕСЕЛ:** Нећу и нећу!

**ЕВА:** Жао ми је господина Кесела, што тако мисли... Мораће да се определи.

**КЕСЕЛ:** Нећу и нећу!

**БРУМ:** Мораћете...

**КЕСЕЛ:** Нећу! И престаните!

**БРУМ:** Госпођо Шулц, а шта ви мислите, да ли би деца господина Кесела опростила господину Кеселу, свом татици, што је негде тамо, и некад давно, снимао некаквог Хермана Брума како веша некакве своје комшије, кад би сазнала да је господин Кесел, тај њихов татица, одбио, и то с гнушањем, да снима овде и сада како тај исти одвратни Херман Брум веша осамнаест сивих или црних мачака?

**ЕВА:** Опростили би му, господине Брум. И за мање мачака...

**БРУМ:** А шта ви мислите, господине Кесел?

**КЕСЕЛ:** Одбијам да о томе мислим.

**БРУМ:** Тако је најбоље. А шта мислите, кад би ваша деца бирала, кад би морала да бирају, шта би радије одабрала, да њихов татица снима како ја вешам мачке или како ја вешам комшије? У којој улози би радије видела свог татицу?

*Ева се смејући. Клаши ноћама. Пијуцка живо.*

**БРУМ:** Морате се одлучити. Да ли ће ваша деца гледати како снимате мене како вешам мачке, или ће ваша деца гледати како снимате мене како вешам комшије!

**КЕСЕЛ:** Нећу да снимам ни једно ни друго!

**БРУМ:** Мораћете. Узећете своју камеру, статив, и снимаћете. По својој вољи...

**КЕСЕЛ:** Нећу!

**ЕВА:** Да донесем ја већ једном неку мачку, господине Брум? Издаје ме стрпљење!

**БРУМ:** Не још, госпођо Шулц. Мора господин Кесел да одлучи. То није лака одлука ни за тако паметног човека.

**ЕВА:** Није.

**БРУМ:** Него, госпођо Шулц?

**ЕВА:** Да, господине Брум?

**БРУМ:** Осамнаест мачака...? Па то је много!

**ЕВА:** Много, господине Брум.

**БРУМ:** Па како сте нахватили толико мачака? Како сте намамили осамнаест мачака, госпођо Шулц?

**ЕВА:** Лако, господине Брум.

**БРУМ:** Лако?

**ЕВА:** Лако. С виршлама.

**БРУМ:** С виршлама?

**ЕВА:** Да, господине Брум. С оним виршлама које воли господин Кесел. Њима ни оне нису могле да одоле.

**БРУМ:** Па да, госпођо Шулц. То су одличне виршле. Зна господин Кесел шта су добре виршле... Он зна шта треба да одабере... А како сте то намамили осамнаест наших комшија, госпођо Шулц?

**ЕВА:** Лако, господине Брум.

**БРУМ:** Како лако, госпођо Шулц? Осамнаест комшија!?

**ЕВА:** Лако, с пивом.

**БРУМ:** С пивом?

**ЕВА:** С оним пивом које воли господин Кесел. Њему ни они нису могли да одоле.

**БРУМ:** Па да, госпођо Шулц, то је одлично пиво. Зна господин Кесел шта је добро пиво. Он зна шта треба да одабере... Ко ме онда да удовољимо, госпођо Шулц? Мачкама или комшијама? Ко је нестрпљивији?

**ЕВА:** Мачке... Оне су увек нестрпљиве... Не, комшије! Комшије су увек нестрпљиве... Да... Не! Нестрпљивије су комшије... Не, господине Брум! Мачке су још нестрпљивије...

**КЕСЕЛ:** Зашто ово радите? Зашто, господине Брум? Светите се?

**БРУМ:** Не, господине Кесел... Мада би се и тако могло рећи... Ја сам зликовац, зар не, господине Кесел?

**КЕСЕЛ:** Јесте.

**БРУМ:** Ја сам окаљао руке? Нема ми спаса? Бог ми никад не би опростио, нико ми никад не би опростио?

**КЕСЕЛ:** Не би, господине Брум.

*Ева се засмеје.*

**БРУМ:** Ни ја не бих себи опростио! Зато сам навукао одећу Принц Еуген дивизије, господине Кесел. Чекао да ме бог спасе, да пошаље гранату, куршум, да ме разнесе. Али, бог се нашалио са мном, господине Кесел! Грдно се нашалио! Послао је гранату не на моју главу, него на главу војника поред мене, Јозефа Брауна, кад смо се повлачили, бежали из Босне... Ето, какав је то бог! Више нико није могао да га препозна. Моја рука ставила је у џеп Јозефа Брауна документа Хермана Брума, а у мој џеп документа Јозефа Брауна. То је била божја рука, господине Кесел. Верујете ли да је то била божја рука?

**КЕСЕЛ:** Свакако...

**БРУМ:** Била је! И тако сам се довукао, у том метежу, овамо, као Јозеф Браун, и био сам Јозеф Браун, док вама није дунуло, после више деценија, да се мало покажете свету, да изнесете на видело свој дуго чувани филм.

**КЕСЕЛ:** Ја сам, дакле, ипак крив?

**БРУМ:** Васкрсли сте ме, господине Кесел, васкрсли Хермана Брума. Породични, мирни човек, Јозеф Браун, морао је да нестане, да би спасао своју породицу, а Херман Брум се завукао у ову јазбину, не излази, само је изашао једном, да вас намами овамо. Шта вам је то требало, господине Кесел? Ја сам морао да нестанем, да се мој унук не стреса, ако пожелим да га дотакнем овим рукама, за које је моја мама говорила да су златне... (*Показује руке.*) Зашто и даље нисте остали у анонимности, господине Кесел, па бих ја и даље остао питоми грађанин Јозеф Браун, и ви сада не бисте били на овој муци, да ли да одаберете да снимате како вешам мачке или своје комшије!

**КЕСЕЛ:** Нисам ни на каквој муци, ја то нећу да снимам! Ни једно ни друго!

**БРУМ:** Господине Кесел, дајте да ово решимо већ једном. Ако вам је заиста гнусно, гадно, нељудски, да снимате како вешам мачке, снимите ме како вешам своје комшије, и готово!

**КЕСЕЛ:** Нећу и нећу! Нећу ништа да снимам!

*Ева се церека.*

**БРУМ:** Господин Кесел каже да он неће ништа да снима, госпођо Шулц, да је он карактеран човек!

**ЕВА:** Ако он каже да јесте, онда јесте. Али, господине Брум... Мачке су нестрпљиве, комшије још нестрпљивије. Чујете их..?

*Наћиће се на једну, ња на друћу сѝрану, одакле доише шум нестѝрѝљивих мачака с једне сѝране и с друће нестѝрѝљивих комшија.*

*То нестѝрѝљење мачака или комшија може њо њошреби да се њојачава.*

**БРУМ:** У праву сте, госпођо Шулц... Шта бирате да снимате, господине Кесел? Нестрпљиве мачке или нестрпљивије комшије?

**КЕСЕЛ:** Идите до сто хиљада ђавола! Тресто хиљада ђавола!

**БРУМ:** Ићи ћу. Радо ћу отићи. И госпођа Шулц ће ићи. Друго нам и не преостаје. Али пре тога, морамо одлучити, шта желите да снимате: како вешам мачку или како вешам комшију? Какав крупан план сте одабрали?

**КЕСЕЛ:** Идите до тресто педесет хиљада ђавола!

**БРУМ:** Комшије или мачке?

**КЕСЕЛ:** Ништа, ништа и ништа!

**БРУМ:** Морате мислити на своју унуку и свог унука, као што сам и ја мислио на свог унука. Шта би они волели да ви не снимате, па то нећете ни снимати?

**КЕСЕЛ:** Нећете ваљда и њих увлачити у ово? То је већ ужасно!

**БРУМ:** Ја бих волео да се они диве свом дедици, а не да га презиру због избора. Да вам кажу, хвала ти, дедице, што ниси изабрао мачке! Или да вам кажу: Хвала ти, дедице, што ниси изабрао комшије оног одвратног чике!

**КЕСЕЛ:** Не, не и не! Нећу ништа да снимам! Ни једно ни друго!

**ЕВА:** Донећу ја онда мачку! Добра је за крупни план.

**КЕСЕЛ:** Не, то је гнусно!

**БРУМ:** Господин Кесел каже да је снимање вешања мачке гнусно!

**ЕВА:** Онда ћу да доведем неког комшију... Доброг за крупан план.

**КЕСЕЛ:** Не, не и не! То је још гнусније!

**БРУМ:** Господин Кесел каже да је то још гнусније.

*Ева се смеје.*

**ЕВА:** Довешћу ја и мачку и комшију, па нек се господин Кесел одлучи...

**КЕСЕЛ:** То је нешто најгнусније!

**БРУМ:** Одлучите већ једном, господине Кесел. Па да завршимо то и да седнемо и попијемо оно ваше пиво и поједемо оне ваше виршле!

**КЕСЕЛ:** Нећу и нећу! И нећу више никад да пијем то пиво, ни да једем те виршле! Нећу!

**БРУМ:** Морате се одлучити, господине Кесел! Или ћете овде остати у подруму са осамнаест мојих комшија!

**КЕСЕЛ:** Нека останем!

**БРУМ:** Или у кавезу, с осамнаест мојих мачака!

**КЕСЕЛ:** Нека останем!

**БРУМ:** Како већ једном не схватате? Морате нешто изабрати.

**КЕСЕЛ:** Нећу ништа да изаберем!

*Ева устаје, њолази на леву страну.*

**ЕВА:** Да ја ипак донесем мачке?

**КЕСЕЛ:** Не! То је гнусно!

**ЕВА:** Али добро је за крупни план!

**КЕСЕЛ:** Не..

*Ева креће одлучно на десну страну.*

**ЕВА:** Онда да доведем комшије? И они су добри за крупни план.

**БРУМ:** Да, госпођо Шулц. (Кеселу.) То би одабрао ваш унук.

**КЕСЕЛ:** Не, не и не! То је још гнусније!

*Ева њолази лево.*

**ЕВА:** Па онда мачке?

**БРУМ:** То би одабрала ваша унука!

**КЕСЕЛ:** Не! Гнусно је...

*Ева њолази десно.*

**ЕВА:** Онда комшије?

**БРУМ:** Због унука!

**КЕСЕЛ:** Не, не! То је гнусније!

*Ева засијаје, не зна да ли да иде лево или десно. Повремено се зацерека.*

**ЕВА:** Онда мачке?

**БРУМ:** Због унуке...

**КЕСЕЛ:** То је најгнусније...

**БРУМ:** Комшије?

**КЕСЕЛ:** Не...!

**БРУМ:** Мачке?

**КЕСЕЛ:** Не, не и не!

**БРУМ:** Комшије?

**КЕСЕЛ:** Не, не, не...

**БРУМ:** Мачке...?

**КЕСЕЛ:** Не, не и не!

*И иако, док траје ТО ЈЕ ГНУСНО, ТО ЈЕ ГНУСНИЈЕ, наравно све више и више, уз церкање Еве Шулиц, сцену њолако јуша мрак, само још мало наставља да светили, као какав кружни план, избезумљено лице Герхарда Кесела.*

КРАЈ

## Д О Д А Т А К

**ХЕРМАН БРУМ** је заиста постојао. Лимар, фолксдојчер из Панчева. Сам се пријавио да 22. априла 1941, на панчевачком православном гробљу, својеручно обе си осамнаест својих суграђана, док су се његови други суграђани, већином Немци, који су присуствовали вешању, смејали. Нестао је као припадник Принц Еуген дивизије негде у Босни. За потребе ове назови комедије оживео је после више деценија.

**ГЕРХАРД КЕСЕЛ**, филмски сниматељ, не постоји. Постојали су фотограф Вермахта, **Герхард** Гронефелд (Gerhard Gronefeld) и филмски сниматељ Вермахта, Готфрид **Кесел** (Gottfried Kessel), који су оног истог априлског дана на православном гробљу у Панчеву фотографисали и снимали (овај снимак је још и у колору!) поменутог лимара Хермана Брума у обављању поменутог посла. Нажалост, није прављен тонски запис, па не можемо и да чујемо тај смех око вешала! За тај смех знамо само из сведочења очевидаца.

У ову причу нисам могао да уводим обојицу, па сам их спојио, укрштајући име једног и презиме другог у једну личност.

**ЕВА ШУЛЦ** је измишљена личност, али њен назови брат, **Јозеф Шулиц** (Josef Schultz), који се помиње у комедији, стварна је личност, једино је питање да ли је он учинио онај велики гест непристајања, или није. За мене и ову комедију легенда је лепша, која каже да Јозеф Шулиц, војник, није хтео да пуца на србијанске сељаке, поређане за стрељање, радије им се придружио и био стрељан с њима. За потребе овог текста постао је и он војни сниматељ Вермахта.

Кога занима, може на интернету да нађе и фотографије и филмски снимак ових дешавања, као и сведочења о тим дешавањима Гронефелда и Кесела, која су снимљена крајем прошлог века.



Пише > Жељко Јовановић

Драматуршка белешка

## Морални обрачун на крову

Гледано из тематског угла, комад *Осамнаест мачака* наслања се, или следи, традицију једне од најзначајнијих српских драма, *Небески одред* Александра Обреновића – Ђорђа Лебовића.

Јунаци драме *Осамнаест мачака* и лимар Херман Брум су двојица бивших немачких војника, Херман Брум, лимар и Герхард Кесел, фотограф. Они се срећу први пут од времена Другог светског рата и Панчева, када су били на истом месту и у исто време које обојица желе да забораве.

Доброћудни старац Херман Брум, по професији лимар, позива фотографа Герхарда Кесела, човека сличних година да, као професионални сниматељ, својом камером забележи неке догађаје чији садржај не открива. Сниматељ, један од оних који данашњи свет чине горим него што јесте, без обзира што је то прилично тешко, тај посао прихвата у стилу високог професионалца, без сувишних питања и запиткивања, инсистирајући на високој посвећености позиву.

Проблем за сниматеља (заплет) настаје кад схвати да је ангажован и добро плаћен да забележи вешање мачака. За тај посао његов нови послодавац, лимар Херман, спремио је све што је потребно, вешала, конопце, чак и помоћницу, жену педесетих година, чији је задатак да доноси једну по једну мачку коју треба обесити.

Ову необичну драму чврсте структуре, јасно вођене приче, Николић усмерава ка основном питању личне кривице, пристајања или непристајања да се учествује у нечему, и, коначно, одговорности главних јунака за

учешће у злочину који се десио у време Другог светског рата, када су, у мирном Панчеву, припадници СС трупа, на православном гробљу обесили осамнаест цивила. Суочавајући јунаке ове снажне, експресивне драме са сенкама прошлости, писац комада бескомпромисно поставља питање саучесништва у злочину и личне одговорности јунака, без обзира на немогућност или могућност избора. Писац ће чак више питања поставити сниматељу, оној врсти изговора само-сам-радио-свој-посао, него самом егзекутору који, и то је можда најснажнији парадокс, јасније схвата своју одговорност.

Зашто је важан комад *Осамнаест мачака*? Не само зато што указује на то да се злочин не сме заборавити, важан је и због тога што упира прст на конкретан злочин и поставља питање савести починилаца и учешћа у злочину.

Посебна карактеристика ове драме, њене жанровске прецизности и јасноће израза, огледа се у самој структури која подсећа на чврст проседе вестерн филмова. Овај комад је својеврсни морални револверашки обрачун двојице антијунака пред очима, скоро па усамљене лепотице из прерије, Еве Шулиц, сестре Јозефа Шулица, сниматеља који је одбио да снимити вешање осамнаест цивила у Панчеву и због тога био обешен са њима.

*Осамнаест мачака* је снажна, вешто написана драма која је потребна нашем, али и сваком другом, нажалост, вероватно и будућем времену.

# Техничка упутства за ауторе прилога у "Сцени"

**Р**едакција часописа за позоришну уметност "Сцена" прима радове које аутори предлажу за објављивање током целе године, електронском поштом, на адресе [scena@pozorje.org.rs](mailto:scena@pozorje.org.rs) или [casopis.scena@gmail.com](mailto:casopis.scena@gmail.com). Радове треба доставити као Word документ.

## АУТОРСКИ ТЕКСТ, ПРЕВОД, СТУДИЈА, ИНТЕРВЈУ

- **Фонт:** ћирилица, **Times New Roman, 12 pt**; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single. Први ред увучен аутоматски (Col 1)
- Име аутора: на врху стране, **курент болд**
- Наслов текста: **курент болд**
- Наднаслов/поднаслов/: курент обичан
- Међунаслови: након претходног пасуса оставити празан ред, међунаслов написати у новом реду, затим следећи пасус у новом реду, фонт Times New Roman, 12 pt, курент болд
- Навођење наслова књига, студија, драма, истицање појединих речи или целина у оквиру текста: *курент италики*
- За наслове текстова у оквиру зборника радова, позоришних и других часописа, за називе приповедака, песама, за речи које се доносе у наводницима... користити два горња наводника (пример: "Сцена")
- Фусноте: обележавање у тексту бројевима од 1., фонт: ћирилица, Times New Roman, 10 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 10 pt;

## ДРАМСКИ ТЕКСТ

- **Фонт:** ћирилица, **Times New Roman, 12 pt**; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: без увлачења, обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.
- Име лика: верзалом, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА: Колико је сати?

РАНКО: Немам сат.

- Име лика са дидаскалијом: верзал, дидаскалија у загради италиком, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА (*Тељи се и зева.*): Колико је сати?

РАНКО (*Незаинтересовано.*): Немам сат.

(*Узима мобилни телефон и куца СМС поруку.*)

## ТЕХНИЧКА УПУТСТВА ЗА ФОТОГРАФИЈЕ

- Резолуција фајла: 300 dpi или више у размери 1:1 у односу на очекивани формат репродукције
- Минимална ширина (висина) фотографије у оквиру текста: 10 cm са резолуцијом 300 dpi
- Фотографија за насловну страну: висина најмање 22 cm са пропорционалном ширином, резолуција 300 dpi
- Врста фајлова: TIF, PSD и JPG (без компресије)
- Логотипи, знакови и сличне графике дати и у векторским форматима (Ai, CDR, PDF, EPS...), а због универзалне компатибилности најпожељније је да фајлови буду у PDF формату
- Колорни модел:  
колор фотографије: 24 bit Color  
црно беле фотографије: 8 bit Grayscale
- Назив фајла треба да има елементе из легенде фотографије (на пример: bitef1.jpg, bitef2.jpg...), а не апстрактни низови слова, бројева или скраћенице (пожељно је да називи фајлова буду исписани латиничним словима без дијакритичких знакова због накнадне компатибилности у коришћењу фајла у различитим програмима).
- У случају да се материјал скенира (са штампане основе), приликом скенирања укључити “дескрининг” филтер, уз поштовање претходних упутстава.
- Потребно је приложити одговарајуће податке о извору ликовног прилога (име аутора/фотографа).



---

CIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792

Сцена: часопис за позоришну уметност / главни и  
одговорни уредник Милош Латиновић. – Год. 1, бр. 1 (1965)–.  
Нови Сад: Стеријино позорје, 1965–. – илустр.; 22 цм

Тромесечно  
ISSN 0036-5734 = Сцена (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 319245

---