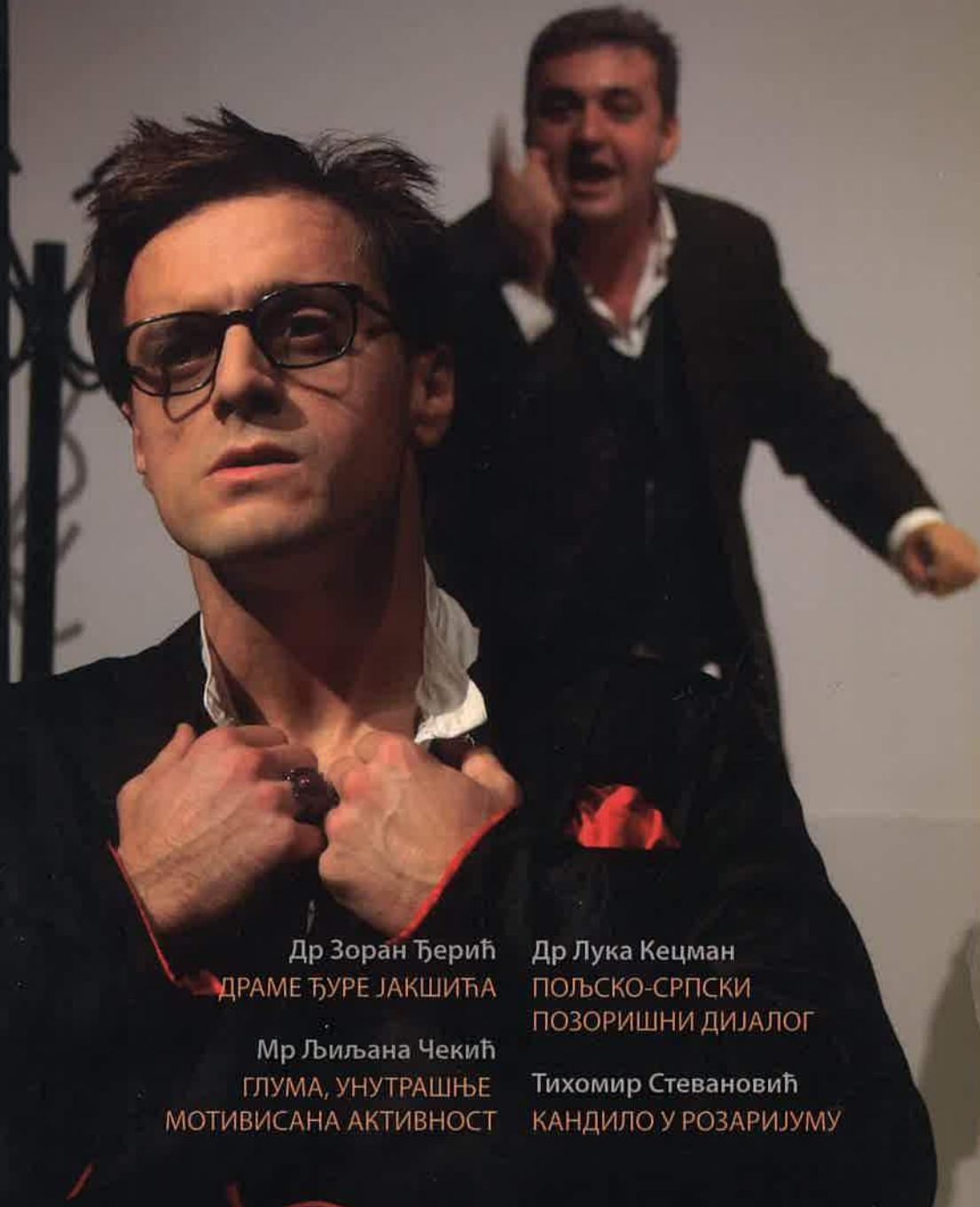


АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

Бања Лука • година I • број 1



Др Зоран Ђерић
ДРАМЕ ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Мр Љиљана Чекић
ГЛУМА, УНУТРАШЊЕ
МОТИВИСАНА АКТИВНОСТ

Др Лука Кецман
ПОЉСКО-СРПСКИ
ПОЗОРИШНИ ДИЈАЛОГ

Тихомир Стевановић
КАНДИЛО У РОЗАРИЈУМУ

АГОН

година I • број 1

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

Часопис АГОН има научну оријентацију

Главни и одговорни уредник

Др Ненад Новаковић

Заменик главног и одговорног уредника

Др Лука Кецман

Извршни уредник

Јелена Поповић

Редакција часописа

Мр Љиљана Чекић; Др Наташа Глишић; Горан Дујаковић msc;

Предраг Соломун msc; Др Зоран Ђерић; Др Милош Бабић;

Мр Мирослав Радоњић; Др Дарко Лукић; Дино Мустафић

ISSN 2233-1581

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

година I • број 1

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ

Академија умјетности Бања Лука

Бања Лука, 2012. године

САДРЖАЈ:

УВОДНА РИЈЕЧ УРЕДНИКА	7
ИЗ ИСТОРИЈЕ И ТЕОРИЈЕ ПОЗОРИШТА	
Др Зоран Ђерић	
ДРАМЕ ЂУРЕ ЈАКШИЋА	9
Др Лука Кецман	
ПОЉСКО-СРПСКИ ПОЗОРИШНИ ДИЈАЛОГ	19
Mr Љиљана Чекић	
ГЛУМА, УНУТРАШЊЕ МОТИВИСАНА АКТИВНОСТ	37
ФИЛМСКА СТВАРНОСТ	
Goran Dujaković msc	
SUBJEKTIVNA I OBJEKTIVNA STVARNOST U DOKUMENTARNOM FILMU	69
Mr Александра Чворовић	
МИТОЛОШКИ ЕЛЕМЕНТИ У ФАНТАСТИЧНОМ ДОМАЋЕМ ФИЛМУ	83
МЕДИЈИ ДАНАС	
Sanela Janković msc	
NOVE MEDIJSKE FORME U DIGITALNOM SVIJETU I NJIHOVA PUBLIKA	103
ДРАМСКИ ТЕКСТ	
Dr Darko Lukić	
DVA ISTOVREMENA DOGAĐANJA U SUSJEDSTVU	121
ИЗВЈЕШТАЈ ЖИРИЈА КОНКУРСА ЗА САВРЕМЕНИ ДРАМСКИ ТЕКСТ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА РС	129
Тихомир Стевановић	
КАНДИЛО У РОЗАРИЈУМУ	131
СЕЗОНА ФЕСТИВАЛА	
Небојша Ромчевић	
ПОЗДРАВНИ ГОВОР НА ОТВАРАЊУ 57. СТЕРИЈИНОГ ПОЗОРЈА	175

Hasan Džafić	
SVEMU UPRKOS ILI DRUGA DECENIJA FESTIVALA BH DRAME.....	177
Славко Милановић	
ДРАМСКИ ТЕКСТ ИЛИ ТЕКСТ ЗА СЦЕНУ	181
ПРИКАЗИ	
Небојша Брадић	
ИЗА МАСКЕ	197
Доц. Др Наташа Глишић	
КОНТИНУИТЕТ СЦЕНСКОГ НАДАХНУЋА: РОДНА ГРУДА У ЕВРОПСКОМ КОНТЕКСТУ	205
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ.....	211
Индекс имена.....	215

УВОДНА РИЈЕЧ УРЕДНИКА

Један народ је заједница мртвих, живих и оних који ће се тек родити. Свако ко је свјестан ове природне неминовности, зна да се човјеково постојање мјери дужином и садржајем трајања у тим вјечним категоријама. Зато је од суштинске важности да постоје трагови који ће свједочити о нама. Некако средином 16. вијека појавили су се часописи, периодична штампана издања, која су у себи садржавала такву врсту памћења. Од тада па до данас број установљених и на увид понуђених часописа мјери се хиљадама. Пред Вама је, поштовани читаоци, један који претендује, надамо се с правом, да се упише у вјечност.

“Агон”, јер се бољег имена не могосмо домислити. Правдамо се чињеницом да је ово старогрчка ријеч која значи такмичење, борбу, надметање. Ми желимо да се надмећемо у бољој сутрашњици, желимо да на озбиљан начин промишљамо садашњицу и да стварамо илузију о бољем које долази. Ако је агон обиљежје у старој Грчкој било за позоришна надметања где су се аутори, глумци и хорези такмичили, како да се симбиозом створи што занимљивији и прихватљивији “позоришни производ” и за то се добила награда, тада смо и ми на доброму путу да се агонујемо са циљем да будемо бољи, али без потребе да било кога омаловажавамо и дисквалификујемо. Да још појаснимо, старогрци су агоном означавали и дио драме, посебно комедије где би се “противници” ријечима борили за своје парче “истине” о проблемима у театру, а ми хоћемо и шире, у култури уопште. Тражимо оне који се не морају слагати са нама, али хоће да се боримо заједно за један циљ, за бољу сутрашњицу без предрасуда, навијања, ниских и непотребних страсти и пакости, надторњавања, потребе, хира.

Намјера нам је да се у њему нађу текстови који ће промишљати питања из домена позоришта и аудиовизуелних умјетности (филм, радио и телевизија), али и теорије умјетности и културе уопште. Како?

Научно, стручно, есејистички, критички, али и поучно, историјски, информативно, ауторски, једном ријечју - озбиљно. Тако да једнога дана будући истраживачи умјетности у њему пронађу најдрагоценје податке за њихов рад. Хоћемо да се у њему нађу текстови свих аутора из близине, али и из далека, да нам донесу дах различитости и другачијег промишљања. Зато Вас све позивамо да нам се придружите и допринесете трајању нашег "АГОН-а", попут оног којег има наш најстарији часопис.

Нека нам је срећом, а Вама на задовољство.

Уредник

ИЗ ИСТОРИЈЕ И ТЕОРИЈЕ ПОЗОРИШТА

DOI: 10.7251/AGN1201009D

UDK 792.2.091

Др Зоран Ђерић

ДРАМЕ ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Сажетак: Ове, 2012. године, навршава се 180 година од рођења Ђуре Јакшића, једног од најзначајнијих представника српског романтизма у сликарству, књижевности (подједнако у поезији, као и у прози, али и у драми). Написао је три трагедије, засноване на историји (од митова до револуције) српског народа, проживљене, јер је био савременик, па и учесник многих револуционарних догађаја у Србији тога времена.

Кључне речи: Ђура Јакшић, романтизам, Сеобе Србаља, Јелисавета, кнегиња црногорска, Станоје Главаш.

Кратак, врло драматичан био је живот Ђуре Јакшића. Рођен као Георгије, 27. јула (односно 8. августа по новом календару) 1832. године, у Српској Црњи (која је тада припадала Аустријском цар-

ству, односно Хабзбуршкој монархији), школовао се у Сегедину, Пешти и Великом Бечкереку, живео у Бечу, потом у Великој Кикинди и Новом Саду, прешао у Србију као двадесетпетого-

дишњак, службовао по малим местима, али и у Београду, у коме умире, 16. односно 28. новембра 1878. године (у Кнежевини Србији, која је исте године била међународно призната).

Јакшић, током свог кратког живота познатији као Ђура (од Ђурађ, једне од верзија имена Георгије, мада је своју прву драму потписао као Ђорђе), стигао је да учествује у револуционарним збивањима 1848. године, као добровољац. Дванаест година касније (почетком 1860), покушао је да драматизује теме везане за Први српски устанак. Сачувано је неколико страница дијалога између Оца и Сина, а са две реплике појављује се и Бирчанин (Илија, који је посечен 1804, у сечи кнезова):

“БИРЧАНИН

излази

Ко је ово, кога глас туге и ја-
да
У уздаху тешком жалост ка-
ма буди?
Кажи, седи оче, ко си, откуда
си?

ОТАЦ

Несрећан сам човек!...
Кога злости турске издалека
гоне,
Ван човечјег вида у гору и
стење
У осами пустој потражит'
спасење.

БИРЧАНИН

Гонитељи ко су и зашто те
гоне?

ОТАЦ

Фочић-Мехмед-ага захтео ми
главу
Да с крвавом бедем Београда
реси
И с отим позорјем да срце
ослади...”

У рукописној оставштини је пронађен одломак једне започе-
те драме, где, у првој сцени, у
монологу Коректора, препознаје-
мо аутобиографски опис:

“Шта нисам досада био? ... Ђак,
песник, списатељ, молер, учи-
тељ... Круц, крајц, краставац! ...
Само три дана да сам се раније
родио, могао бих постати и са-
ветник, ал' та три дана... Е! Нека
ћаво носи та три дана!... Бар сам

три дана млађи од најстаријег саветника. Да сам био саветник не бих постао коректор!... А то је тако дивно занимање да би за триста година и луд човек могао постати паметан”.

Претпоставља се да је овај одломак написан непосредно после Јакшићевог доласка на место коректора Државне штампарије, у Београду, последњих неколико година његовог живота, као иронична рекапитулација његовог животног пута. Душан Иванић сматра овај одломак “хумористичким покушајем из савременог живота у штампарији” (и први пут га објављује у Сабраним делима Ђуре Јакшића, у другој књизи, у којој су драме, “Слово љубве”, Београд 1978. године, тачно 100 година после смрти писца. Аутограф се чува у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду, инв. број М. 1308).

Пуно је писано о поезији Ђуре Јакшића, о његовим приповеткама, о његовом сликарству. О драмама, такође, мада врло противречно. Бранислав Нушић је тврдио да Јакшић “није у основи драмски писац”, али да је “његова појава у развоју наше драм-

ске књижевности од врло великог значаја”. Иако је написао “свега три драме”, “оне представљају већи део његовог рада у стиху. На 6000 лирских и епских стихова он је испевао 12000 драмских” (Нушић). Божидар Ковачевић истиче уметничку разноврсност Ђуре Јакшића и драму као равноправан књижевни род, наглашавајући да се он драмом бавио готово од самог почетка свог стваралаштва до самог kraja.

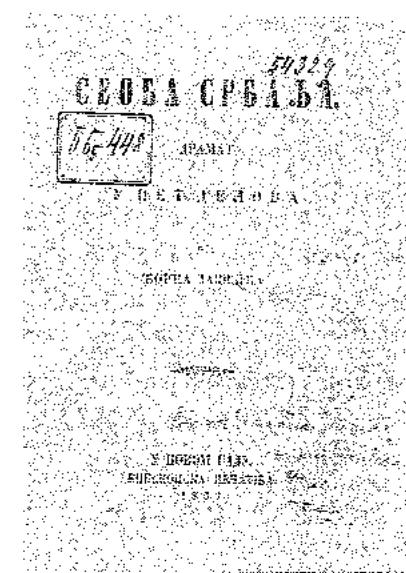
Савременици су га хвалили и награђивали: Јован Ђорђевић и Јован Андрејевић (“Извештај о Сеоби Србаља Ђуре Јакшића”, ЛМС, 1862); постављали на сцену, као Ђорђе Малетић (1863), али и критиковали (уз Малетића, који није био склон романтичарским иновацијама, Гига Гершић, иако близак Јакшићу, замерио му је видљиве недостатке, потом указао на његову иновативност у српској драми). Лаза Костић је похвалио *Јелисавету, кнегињу црногорску*, која је први пут изведена у Српском народном позоришту, 1869. године. С нестрпљењем је дочекан довршетак драме *Станоје Главаш* и премијерно изведен у Народном по-

зоришту у Београду, месец дана пред смрт аутора, 1878. године.

У веку који је уследио, “потенцијалност драмског света” Ђуре Јакшића, свођена је на “моћну опсену речима” (Милан Богдановић), односно на “поучне патриотске комаде” (Велибор Глигорић, Мухарем Первић...).

Изабрао сам конвенционалан наслов за текст о драмској књижевности Ђуре Јакшића, поведен претходницима, од Ђорђа Малетића, “Драме Ђуре Јакшића” (у: *Грађа за историју српског народног позоришта у Београду*, Београд 1884), преко Јована Грчића, “Драме Ђуре Јакшића на позорници и пред форумом позоришне критике” (у: ЛМС, 1932) и Бранислава Нушића, “Драме Ђуре Јакшића” (у: ЛМС, 1933), до Ксеније Шукуљевић-Орешковић, *Драме Ђуре Јакшића на београдским сценама 1863-1979* (Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1980). Можда би адекватнији наслов био “Трагедије Ђуре Јакшића”. Иако испод *Сеобе Србаља* стоји ознака да је то “драмат у пет делова”, а испод *Јелисавете, кнегиње црногорске*, да је “драма у пет делова”, тек ис-

под Стanoјa Главаша одредница је “трагедија у пет актова”, пуно је разлога да се и прве две Јакшићеве драме читају као трагедије.



По правилу, све три драме, односно трагедије Ђуре Јакшића, написане су у стиховима. Мада су, како то Иванић примећује, *Сеобе Србаља* “без правог трагичког конфликта”, он ипак постоји. Као и опште карактеристике трагедије: трагички јунак, трагичка кривица, трагички завршетак и узвишен стил.

Попут грчких трагедија, и тематика *Сеобе Србаља* преузета је из митова. Срби су протерани из старог завичаја, Бојке, и у потра-

зи за новим. Има у овој трагедији пуно паганског и обредног. Трагички јунак је, несумњиво, Љубиша, жупан, који не може да се помири са губитком старог краја и своје жене Лале (трагичка кривица). Он је миљеник народа и поштован као вођа, па му због тога завиди брат Владимир, војвода Белуш и поглавар Блашко. Сви они, на крају, страдају (зарније то типичан трагички завршетак?). А што се тиче узвишености стила, нико није доводио у питање повишен тон Јакшићевих стихова, па и претерану лиричност, чак и патетичност овог драмског дела.

То наглашава и Душан Иванић:

“Гласник апокалипсе у лирици (*Ја сам стена!*...), Јакшић у трагедији проналази одговарајући облик, преносећи своје визије у историјску или митско-историјску ситуацију”.

Први српски жупан, Љубиша, док на жртвенику гори ватра, а око ње клече сви поглавари, а у близини и цео народ, и сам клечи, обраћајући се боговима:

“Богови мира, рата и клетве!

Са милостивим оком гледајте
На презено старо отачство,
На гробове наших прадедова,

На олтаре срамно порушене!
Богови клетве! Немојте народ

Са заслуженом поразит[’]
клетвом!

Опростите срцем милостивим,

Што грешећи греховима
тешким

Остависмо камене Карпате,
И крвавим ратом изагнани,
Непознате земље населисмо!

Ох, праштајте, богови отада!
Главарима, мени и народу,
Да на позном унучићу клетва
Не остане грешних прадедова!”

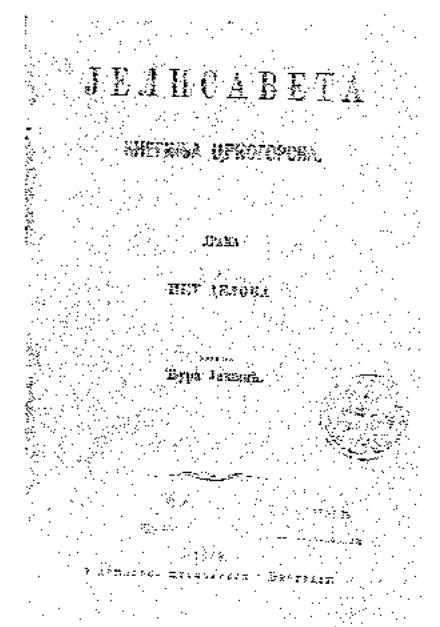
Док је Божидар Ковачевић тврдио да овај трохејски десете-рац “звукчи неубедљиво, без снаге потребне трагичном стилу” (1949), Исидора Секулић је лирски темперамент Ђуре Јакшића видела као “немило горд, врло гневан, смртно уvreђен, распла-

кано несрећан” (1957). Подсетимо се, Аристотел, први теоретичар трагедије, сматрао је да трагедија треба да изазове страх и сажаљење, које ће прочистити, односно оплеменити осећаје гледалаца. То прочишћење је катарза, итд. Као што је на почетку, Љубиша, вођа народа, тражио од богова да му опросте, због заблуде коју је учинио напустивши завичај и вољену жену, сада, на крају *Сеобе Србаља*, народ моли да му божови опросте, прихвативши, тако, туђе грешке као своје, свесни колективне кривице за стање у коме су се нашли у туђој земљи, оставши без својих вођа и поглавара.

Мада “национална дидактика не одређује *Сеобу Србаља*, нити утиче на њену вриједност” (Иванић), ипак ми се чини да је, без ње, данас, она више драма за читање, него за гледање, тј. постављање на сцени.

Сеобе Србаља су крајем 19. века често игране. Почетком 20. века изведене су само пет пута, потом ова трагедија није играна више од 70 година. Покушаји да се врати на репертоар, 1983. године, такође су били неуспешни.

Крајем 20. века одиграна је тачно тринест пута. У овом, 21. веку, ником не пада на памет да је инсценира.



Није много боља судбина ни трагедије *Јелисавета, кнегиња црногорска*. Иако се за њу припремао дуже и темељитије, проучавајући Хамбуришку драматургију, Г. Е. Лесинга, као и Естетичке одломке, Јована Андрејевића Јолеса, као и послушавши савете Стојана Новаковића, по питању главног (трагичког) јунака (Јакшић је желео да му поново јунак буде народ који се бори против тираније, Новаковић му је предложио да буде Је-

лисавета), а што се тиче главног сукоба (трагичког), он је такође изменјен: уместо писцу омиљеног “романтичарског топоса тиранија-слобода”, изабрана је странкиња као “главни кривац за страдање народа”. Тако се, како је то приметио Иванић, “потврдио још један истрошени модел”.

Несумњив је утицај Лазе Костића, који је непосредно пре Јакшића, објавио своју трагедију *Максим Црнојевић*, која је инспирисана истом народном песмом, истом традицијом. Од њега је такође позајмио и стих, јамб, много енергичнији од трохејског десетерца из претходне трагедије. “То је тзв. лажни јамб, грађен према условима нашег језика, али свакако много погоднији за стиховану трагедију него трохејски десетерац” (Б. Ковачевић). “Јакшић се од Костића учио и композицији, па је чак за своју нову трагедију, “Јелисавету”, као и Костић, узео грађу из зетско-млетачких односа средњег века”. И Ковачевић, као што видимо, истиче да је реч о трагедији.

И ову трагедију међу првима поставља Ђорђе Малетић, дајући предност оригиналним делима,

над преводима и прерадама, али ни она “не наилази на особити пријем. Публика очевидно више воли лаке, посрబљене комедије с певањем и простонародне историске драме” (Б. Ковачевић).

Остају несумњиви само “трагички исходи” овог комада: “трагедија родољубља”, “трагедија власти”, “трагедија изиграног љубавника”, и други. А главна јунакиња, Јелисавета, по мишљењу Лазе Костића, “што је ближа трагичним јуначицама, тим је даља од жене; а што је ближе жени, тим је даља од јуначице трагедије”. Ова претпоставка “априорно одбацује жену као јунакињу трагедије”. С тиме се, наравно, Ђура Јакшић није слагао, ипак остаје много противречности у њеном лицу.

Иако је комад *Станоје Главаш* означио као трагедију, он мање од претходних одговара том одређењу. У њему, драмска радња није “подређена неком јаснијем трагичком ритму, нити је смрт главног јунака посљедица склопа трагичке кривице” (Иванић). Има нешто друго што овом комаду повећава трагичке димензије. Миодраг Поповић то пре-

познаје као сличност, понекад чак и као идентификацију писца и устаничког вође:

“Има неке сличности и између Главашевог херојског држања према Турцима 1815. и песниковог понашања после 1876. И Јакшић после првог српско-турског рата иступа одлучно у борби против кнежеве камариле. Ни он се не задовољава само нападом на генерала Алимпића, већ отворено прелази на страну кнезевих непријатеља социјалиста”.

Ни један ни други нису уновчавали свој патриотизам и заслуге. Напротив, због тога су и постали трагичке личности. Главаш плаћа животом чување царских друмова, а Јакшић умире под оптужбама генерала Алимпића, рођака кнеза Милана, који је болесног писца тужио преком суду због “неповерења према војсци, њеном команданту и светој народној цељи Ослобођења и уједињења српског”.

Парадоксално, јер је Јакшић у својим делима, а нарочито у драмским комадима, био надахнут “снажним револуционарно-патриотским патосом”. За Ђуру Јакшића, баш као и за друге ро-

мантичаре, живот је био пре “позорница патње”, него ли систем економске корисности. “Прожимање живота принципом корисности за романтичаре је посебно иритантно, ако се и уметност и уметништво изводе пред форум корисности, друштвене, економске или политичке” (Ридигер Зафрански). Јакшићев живот више је “горка сатира на очекивања”, Исидора Секулић га, с разлогом, назива чистим пролетером, “далеко је био и од снаге и од среће и од културе” да проживи свој кратки живот онако како је заслуживао, мирно и спокојно, према дару који је имао, идеалима у које је веровао.

Знао је Јакшић, прелазећи у Србију, да ће у њој “јунаковати, јунаковати заправо пролетерски, сад на мегдану, сад било где. Србија онога доба, она најбоља, имала је чудесну моралну зрелост, али само то. Срећа и снага су јој лежале у идеалима и пролетерском пробијању кроз живот” (И. Секулић). Зато су његове драме трагичне, а не комичне, мада је имао и таквих покушаја. А позоришна публика 21. века, као и она из претходног, више

нагиње комедијама, него ли романтичарским трагедијама. А позоришна критика, па и теорија, спремни су чак да романтизам оптуже за национализам. Романтички менталитет је намењен историји, далекој прошлости, без обзира што је повремено оживљавао, кроз неке политичке и уметничке покрете у савременом добу, чешће сматран заблудом, него ли истином.

Трагедије Ђуре Јакшића, иако се не изводе на српским позоришним сценама, јер је “романтична политика опасна”, и даље представљају “живу културу”, зато “не смо да изгубимо романтизам, јер је политички ум и смисао за реалистет премало за живот: романтизам је она додатна вредност, сувишак од лепе отуђености од света, обиље значајности” (Зафрански).

ЛИТЕРАТУРА

Ђура Јакшић, *Драме*, “Нолит”, Београд 1987.

Ђура Јакшић, *Сабрана дела, II Драме*, “Слово љубве”, Београд 1978.

Ридигер Зафрански, *Романтизам. Једна немачка афера* (прев. Мирјана Аврамовић), “Адреса”, Нови Сад 2011.

Душан Иванић, Предговор књизи *Драме Ђуре Јакшића*, “Нолит”, Београд 1987.

Ксенија Шукуљевић-Орешковић, *Драме Ђуре Јакшића на београдским сценама 1863-1979*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд 1980.

Мухарем Первић, “Трезвени и укрућени романтизам”, *Политика*, 1972.

Мухарем Первић, “Поучан патриотски комад”, *Политика*, 1970.

Миодраг Поповић, *Ђура Јакшић*, “Просвета”, Београд 1961.

Исидора Секулић, “Ђура Јакшић, судбина и карактер”, у: *Мир и немир*, “Нолит”, Београд 1957.

Божидар Ковачевић, “Јакшић као драмски писац”, у: *Из прошlostи*, СКЗ, Београд 1949.

Бранислав Нушић, “Драме Ђуре Јакшића”, *ЛМС*, 1933.

Јован Грчић, “Драме Ђуре Јакшића на позорници и пред форумом позоришне критике”, *ЛМС*, 1932.

Ђорђе Малетић, “Драме Ђуре Јакшића”, *Грађа за историју српског народ-*

Из историје и теорије позоришта

ног позоришта у Београду, Београд 1884.

Лаза Костић, “Ђуре Јакшића Јелисавета, кнегиња црногорска”, Матица, 1870.

Гига Гершић, “Сеоба Србаља, драмат у пет делова од Ђорђа Јакшића”, Матица, 1865/66.

Ђорђе Малетић, “Сеоба Србаља. Драмат у пет делова од Ђорђа Јакшића”, Видов дан, 1863.

Јован Ђорђевић и Јован Андрејевић, “Извештај о Сеоби Србаља Ђуре Јакшића”, ЛМС, 1862.

DRAMA OF ĐURA JAKŠIĆ

Abstract: The 2012th year marks the 180 years since the birth of Đura Jakšić, one of the most important representatives of Serbian romanticism in painting, literature (both in poetry and in prose, but also in the drama). He wrote three tragedies, based on history (the evolution of the myths) of the Serbian people, endured because he was a contemporary of, and participant of many revolutionary events in Serbia at that time.

Keywords: Đura Jakšić, Romanticism, Migration of Serbs, Elizabeth, princess of Montenegro, Stanoje Glavaš.

Др Лука Кецман

ПОЉСКО-СРПСКИ ПОЗОРИШНИ ДИЈАЛОГ

Пољска драма на сцени Народног позоришта Републике Српске

Сажетак: Готово да од самог почетка свог рада, Народно позориште Републике Српске, има на репертоару пољску драмску књижевност. За осамдесет година постојања на сцени овога позоришта представљена су четири аутора и пет драмских текстова. Нека су своју праизведбу у бившој СФРЈ доживела управо на сцени у Бањој Луци, а и остварена је конкретна сарадња са позориштем из Познања. У сезони 1936/37. изведена је филистарска трагикомедија "Морал госпође Дулске" књижевнице Габријеле Запољске (14. октобра), а скоро 24 године касније, у сезони 1960/61. комедија Јуржија Јурандота "Премијера на прагу" (12. септембра). Истакнути пољски драматичар Славомир Мрожек је представљен са два текста у три премијере. Прва је била 21. јануара 1976, са чувеним текстом "Емигранти" који ће се поново премијерно играти 7. јуна 1995. године. Трећа премијера настала на основу драмског текста "Кројач" била је 1. фебруара 1980. Пети текст, а шеста премијера (Југословенска праизведба) одигран је 27. новембра 1986, аутора Иринеја (Иренеуш) Ирединског под називом "Сам себи направио олтар". Резултати на

уметничком плану су били на завидном нивоу, посебно у делу које се бавило истраживачким театром.

Кључне речи: Народно позориште РС, Народно позориште Босанске Крајине, пољска драма, Габријела Запољска, Јиржи Јурандот, Славомир Мројек, Иринеј Иредински, Бања Лука.

У обиљу текстова, који говоре о првим позоришним данима у Бањој Луци, издвојио бих текст Вјекослава Афрића, тада глумца, а касније редитеља, професора глуме и ректора Универзитета уметности у Београду. Афрић је стигао у Бању Луку из Сарајева 1930, и узео учешће у самом чину отварања позоришта и првим представама (Грто Шишић /Нушић, Хаци Лоја/, Вјеђеслав Свијетли /Одавић, Хеј, Словени!). Његово сећање је по много чemu интересантно. Млад и школован глумац, преко Загреба, Сплита и Сарајева стиже у град који му је непознат, и који у њему производи врло интензивне емоције и запажања најшире спектра:

Долина Врбаса! Аутобус је ишао у правцу Бање Луке. Можда је мени било и угодније што сам се целог дана возио од Сарајева до Бање Луке. Колико је било снажних утисака, колико при-

јатних узбуђења! Као у сну! Величина свега тога учинила је да заборавим на пригашено осећање туте када сам упоредо гледао на сиромаштво и заосталост људи и живота око себе. У страху да не помутим своја угодна расположења, ја сам све што би могло на њих да баци сенку оправдавао 'егзотиком'. А, колико је беде и јада било у тој 'егзотици'! Ето нас у Бањој Луци. Аутобус је стао поред хотела 'Босна'. Дочекао ме је управник позоришта Митровић и Душан Раденковић, који је у ствари био главни организатор. Цела моја покретна и непокретна имовина била је стрпана у два кофера. Становаћу у приватној кући у улици фра Грге Мартића. Мале приземнице окружене локвама и благом... У некаквој на брзину адаптираној згради почeo је рад. Ужурбано, у нервози, у трци, у повишеној нервној температури, у трзваницама и препирањима започеле су пробе. Глум-

ци се боре за свој пласман. Редитељи се грабе за престиж, Људи у управи се међусобно трве. Рајчевић се свађа са младим Раденковићем, старији Раденковић са млађим, оба са Митровићем; цвату оговарања. Примадоне се гледају крвавим очима. Шапутања по гардеробама. Комплоти по биртијама и кафанама. Све је весело, глумци се воле. Пију брудершафт. Склапају се познанства, пријатељства, бракови... Ствара се нов театар. Ујас! Ниједан комад није добро подељен. Свима су дате шансе за пласман. Репертоар је састављен од самих шлагера! И најзад политичка трвења: онај је комуниста, онај други франковац, србождер, онај трећи солунац, великосрбин, династичар, полтрон, режимиља... итд, итд... Прва претстава: 'Хаци Лоја'! Братство, љубав и слога! Нема србождера, нема хватождера, ни солунства ни франковлука ни великосрства! Сви смо браћа Југословени! Имамо своју бавину. Врбас носи и брише све наше политичке страсти, чисти наше поганлуке... Позоришни живот буја, цвате и топи се 'од неке милине'. 'Оштетио слободу, па једва дише!'

'Господин бан седи у ложи и аплаудира. За све се морамо захвалити господину бану'. Дрхтимо, цептимо и дахћемо! Меџена се смешка, задовољан је. Публика нас обожава. Ето, родило се позориште! Скичи и мијауче у прљавим пеленама. Смешка се и праћака! Како је златно! Ех, 'откако је Бања Лука постала - није већег чуда видела...'

Шест месеци је прошло откако сам први пут ушао у малу приземницу у улици фра Грге Мартића. Шест месеци је трајало моје пионирство. Бехара дрвеће изнад обала Врбаса. Напуштам Бању Луку у сјају пролећног неба. Да си ми здраво дивни граде на Врбасу. Лепо је било у теби! Са сузама се праштам од ансамбла...

Прошао је једноставно један период позоришног рада. Бујног, интензивног, шароликог, мучног, веселог, бучног, болног, радосног и тужног. Завршио се један пионирски подухват. Нема мира под Талијиним кровом!

Чак и у овако скраћеној варијанти¹, текст се може читати

¹ Текст Вјекослава Афрића објављен је у целости поводом обележавања тридесетогодишњице постојања и

као једно веродостојно сведочанство о времену, људима, култури, економији, политици, али и о немирним данима успостављања једне нове државе и нације. Текст који врло пластично осликава године у којима се родило позориште Врбаске бановине и које је у сваком погледу било у трагању за собом. Сигурно да једно такво трагање се препознаје и у стварању репертоара.

Новопрокламована идеја југословенства је неминовно тражила да се на репертоару нађу, равномерно заступљени, аутори из реда српског, хрватског и словеначког народа, али и муслиманског који је у Врбаској Бановини био битан фактор јединства. Тешко се могло одговорити на тај задатак те је у првих десет година на репертоару позоришта било више страних дела него домаћих.² Такав тренд ће се наста-

рада позоришта, а том приликом је објављена пригодна публикација *Народно позориште Босанске крајине Бања Лука 1930-1960*. Наслов текста је *Сећање на мој бањалучки интермецо*. Публикација нема каталогизацију нити нумерисане стране и очигледно је имала интерни карактер.

2 У периоду од 1930-1940. године изведено је 288 премијера од којих је 151 уприличена на основу дела страних

вити и после рата, што ће представљати својеврсни спецификацијум овога позоришта. Међу овим мноштвом драмских дела, своје место је нашло и дело угледне пољске глумице и књижевнице Габриеле Запольске (1857-1921)³ Морал госпође Дулске. Премијера је уприличена 14. октобра 1936. године, на отварању шесте сезоне. О премијери је писано у Врбаским новинама⁴ и у другом броју Бањолучке позорнице.⁵ Морам одмах да приметим један куриозитет. Текст о представи је објављен одмах сутрадан након

аутора, што је више од половине. Овде морам да наведем да се у том периоду термин *премијера* везивао за драмско дело а не за театарски чин (представу), чега су се придржавали аутори прве монографије поводом 50 година рада и постојања позоришта Јосип Лешић, Предраг Лазаревић и Младен Шукало. Отуда толики број премијера.

3 Право име Марија Габриела Стефанија Корвин-Пјотовска. Изразити натуралиста, немилосрдно је критиковала морал и обичаје грађанске средине. Роман *Каска Каријатида*; драме *Морал госпође Дулске*, *Госпођа Маличевска*, *Њих четворо...*

4 Врбаске новине, година 1936, бр. 1113, 15. октобар, четвртак, стр. 4

5 Бањолучка позорница је био позоришни илустровани полумесечник у којем су се бележиле, највише, дешавања из локалног позоришног миљеа.

премијере, што је знак да је ве-
роватно већ био припремљен и
да је аутор, који је непознат, си-
гурно гледао генералну пробу
или претпремијеру. Текст такође
открива да се аутор бавио више
самим драмским текстом него
представом. Тиме нам је ускра-
тио могућност да нешто више
сазнамо о самом извођењу. Ипак,
одушевљење је било евидентно
што се јасно закључује из текста:

У среду, 14 о.м. даје се у Нар.
Позоришту чувени комад пољске
списатељице Габријеле Запољске
“Морал гђе Дулске” у коме ауто-
рица третира проблем данашње
породице стегнуте у филистар-
ске појмове једне жене, мајке и
домаћице без срца и без осећаја,
која пазећи само на испразну
форму и спољни декором своје
куће угушује сваку слободну ми-
сао и племенитост, тако да сви
чланови породице уместо да
осећају пријатност домаћег
отњишта, беже из њега као из
пакла. На око морална, ова жена
је у ствари скрајње неморална,
без смисла за све пубертентне
кризе своје деце, а у своме egoиз-
му и грамзивости прави је вам-
пир за све укућане. Ауторица се

вхементно оборила на такав
типичан грађански морал брака
и пластично показала сву траги-
комику наших жалосних фили-
старских прилика. Комад се гле-
да од почетка до краја невероват-
ном напетошћу, јер је писан од
веште руке једног позоришног
мајстора. “Морал гђе Дулске” је
комедија која је играна на свим
европским позорницама и свуда
је пожњела незапамћен успех...⁶

Сvakако да је аутор овога на-
писа под изузетним утиском на-
кон одгледане представе, иако о
њој ништа конкретно не говори.
Заправо, одушевљење је очиглед-
но усмерено ка Габријели За-
пољској, њеном глумачком и
књижевном раду и тиме да је
позориште Врбаске Бановине
стало у ред оних европских по-
зоришта који су играли исти овај
текст. Мора се такође узети у об-
зир да је то доба у којем све ‘ври’
од нових идеја и преиспитивања,
посебно малограђаншине која
је била све присутнија јачањем
средње и средње више класе из-
расле из реда ситних занатлија,
трговаца и земљопоседника. Све

⁶ Текст је пренет са оригиналa без
језичких, стилских и граматичких
исправки.

је више и образованог света који у своје средине уноси дах 'нове Европе'. Натуралисти и надреалисти остављају такође своје трагове.

До следеће премијере једног пољског аутора чекало се 24 године. Не постоје неки посебни разлози зашто је прошло толико година. Све је било само питање репертоарске политике. Избором Предрага Гуге Лазаревића за управника позоришта (1958-1964) репертоар позоришта се битно узбиљава и формира тако да задовољи све критеријуме које диктира уметност позоришта, али и средина у којем ово позориште делује. Као добар познавалац драме и теорије драме, Лазаревић је врло брзо препознао све вредности текста пољског драматичара Јиржија Јурандота, Премијера на прагу. Први и најважнији је да са овим текстом може да помири оба наведена критерија. Упориште је имао и у самом тексту где Јурандот проговара кроз лик Аутора и елаборира његове мотиве:

...Мени се ипак чини да тај механизам позоришта, његове

традиције и особине, којима се подређују овакви или онакви, али разуме се, необични људи из позоришта, да то све може за гледаоца бити исто тако занимљиво као и представа. Главна личност или како ја кажем – јунакиња муга комада је старија глумица која треба да се одлучи за успех на сцени који би био врхунац њене каријере, или пак за последњи љубавни уздах.⁷

Јурандот је остао доследан основној замисли. Његови ликови износе сва она збивања и згоде које се дешавају 'иза завесе' и почесто знају да буду интересантнији него сама представа. Међутим, покушај проблематизовања читавог драмског тока кроз лик старије глумице (Радвањска), је очигледно остао само на покушају. Збивања 'иза завесе или кулиса' су преузела примат у односу на ову могућу трагичну но ту. У томе је била сагласна већина главних актера ове, на крају, успешне представе, Фрањо Матејић (Аутор,... Хоћу да уведем гледаоца у мало чудан и веома специфичан свијет, смјештен иза

7 Преузето из рукописа драме архивираног у библиотеци НПРС.

позоришне завјесе...), Синиша Протић (Шафранкијевић; Драго ми је да писац износи негативне стране живота у позоришту. Ако се те негативности изнесу пред публику, не можемо остати хладнокрвни, морамо да их отклањамо...), Зорица Протић (Радвањска; ...Аутор, да би изазвао смијех, износи само негативне стране живота у позоришту. Лично сматрам да је превише негативног и да публика може стећи погрешну предоцу, јер се не види она друга, позитивна страна...), Владо Зељковић (Гелерт; Мислим да писцу нешто недостаје. Можда дубље познавање живота у театру. Тај живот је у стварности много интересантнији него што ће то публика видјети на сцени...) те Раде Шпицмилер (Управник; ... Аутор је намјеравао да информише публику о животу у позоришту и да је забави. У првоме је успио, а за остварење друге намјере недостаје му одговарајући заплет...)⁸ Званична критика је у великој мери следила ова интересантна глумачка раз-

мишљања. У својој критици о представи Хамид Хусејиновић наводи следеће:

За своју комедију Премијера на прагу, коју је извело Народно позориште Босанске Крајине као прву представу у овој сезони, пољски писац Јержи Јурандот је узео врло интересантне догађаје, мотиве и ликове. Храбро је првирио у живот иза позоришне завјесе, настојао да проникне у свакодневна збивања у једној позоришној кући, да да атмосферу једне средине и карактере људи који и у приватном животу све интензивно проживљавају, не бирајући често путеве до успјеха. Комедија је у основи добро замишљена. Јурандот није тражио ефектан виц, није инсистирао на комедиографским бравурама или пикантним сценама као што то чине творци холивудских филмова. Али у оживотворењу тих замисли понестало му је снаге. Без довољно инвенције и познавања живота у театру Премијера на прагу није дао дубљу идејну садржину, динамичнију радњу и интересантнији заплет. По начину третмана проблема Јурандотово дјело би требало да буде

⁸ Краишке новине, 26. септембар 1960, стр. 5, Бања Лука; Преузете изјаве глумца из обимне најаве премијере у тексту *Приказаћемо, вјерујемо, добру представу*.

оизбиљнија комедија, али оно то није; недостаје му више дубине, сатиричких елемената и оштрине...⁹

Позоришни критичар Хусециновић ће из свега наведеног извести закључак да је то само једно лагано и занимљиво комедиографско дјело које може бити интересантно за публику... чиме је потврдио раније изнесен карактер репертоарског потеза којим је помирен укус публике и задржан уметнички ниво представа. Представа је имала своју претпремијеру у Старој Градишици 13. септембра, док је премијера одиграна 29. истог месеца у Бањој Луци и доживела је 14 реприза. Редитељ је био Бранко Ђурчић који је након ове режије своју каријеру наставио у позориштима у Србији.

Трећа премијера у Народном позоришту Босанске Крајине, која је изведена на основу драмског текста пољскога аутора је сјајно дело Славомира Мрежека Емигранти. Најављивано је као дело најплоднијег и најпопулар-

9 Крајишке новине, *Премијера на прагу*, 3. октобар 1960, стр.5

нијег послератног пољског драмског писца које представља етапу његове пуне стваралачке зрелости и бега од гротеске, метафоре скривања мисли...¹⁰ Нестрпљиво су сви очекивали овај догађај јер је то било прво извођење овога аутора у Бањој Луци, а о њему се већ тада говорило са изузетним поштовањем. Додатно узбуђење је настало и од сазнања да ће се играти текст који је објављен само две године раније, 1974,¹¹ те да ће га режирати студент завршне године режије, Одсјека за сценске умјетности, театрологију и библиотекарство ФФ у Сарајеву, Фарук Соколовић, којем ће то бити и дипломски рад. У подели су били сјајни и искусни глумци Луцијан Латингер (АА) и Живомир Личанин (ХХ). Коначно, премијера је изведена 21. јануара 1976, и изазвала је неколико реакција позоришних критичара који су имали различита виђења ове представе. Први се огласио Младен Шукало

10 Глас, 19. јануар 1976, стр. 5, Бања Лука

11 Било је то заправо тек пето извођење у Југославији, после Београда, Сомбора, Загреба и Сарајева. Тиме је управа позоришта показала да је била у центру позоришног збивања тадашње нам државе.

који Мрожеково дело и представу чита кроз призму Модерних робова,¹² како и насловљава своју критику, који су у потрази за оном слободом која му одговара, те надаље констатује:

...Али и сам интелектуалац робује својој узвишену мисли, идеји, која се може тумачити као ствар, као књига коју мора да напише, а коју неће никада написати, и оптужујући радника, он оптужује и самог себе. Када радник сруши његову теорију о идејном робу пошто је нашао свој 'тренутак слободе' и покида новац који је годинама зарађивао, због којег је радио најтеже послове, због којег се минимално хранио (храна за псе), због којег се лишава сваког људског достојанства, и интелектуалац проналази свој 'тренутак слободе' у којем престаје да егзистира као идејни роб од радника (јер је свјестан тог ропства) и у којем цијепа своје планове, своје биљешке, свој једини смисао због којег је живио у тој 'утроби', том 'ђубрету'. И поред тог проналаска кратког тренутка истине и сло-

боде, они у суштини остају отуђени од нормалног живота који изнад њих тече. Њих двојица не могу да се у њега укључе јер су емигранти, јер су побјегли, не само из своје домовине, већ и из самих себе, јер су се одвојили од своје суштине и тиме стекли могућност да пародирају живот изнад себе. Ма колико се они налазе у свијету безизлазног апсурда, ма колико они не могу да нађу рјешење, излаз из ове ситуације, јер се драма за њих завршава новим почетком, који је обојен крајњим оптимистичким увјерењем да ће се радник вратити, увјерење и самог безвјерног интелектуалца, па чак и увјерљивост радника који мирно спава.

Управо овај, битно другачији, крај драме је учинио ову представу другачију од осталих дотадашњих извођења која су следила Мрожеков крај. Редитељ Фарук Соколовић је очигледно желео да укаже на могућу 'светлију будућност', спас за радничку класу и сличне вредности које су биле доминантне у том времену. Оптимизам је видљив и у остваривању 'јединства супротности' како је то видео и именовао

¹² Модерни робови, Глас, 26.јануар 1976, стр. 6, Бања Лука

позоришни критичар Ранко Рисојевић.¹³ Он указује на заједнички именитељ који спаја интелектуалаца и радника, а именује га елегијом, коју испредају и један и други у свакодневној причи. Очигледан је редитељев реалистичан приступ овом тексту и глумачкој игри, која се ту и тамо подцртавала неким симболичким местима, пре свега кроз игру светlostи.¹⁴ Без великог експериментисања и радикалнијег читања, редитељ је у први план очигледно извучкао друштвено-социјални аспект приче и омогућио глумцима да се добро осећају у ликовима АА и ХХ. То се најпре закључује из примедби критике да су почесто играли 'на публику', посебно Живомир Личанин, ослушкујући реакцију публике. Први са мањком експресије а други уз вишак енергије коју је проналазио у карактеру лика. Оваквим премијерним виђењем Мрожек је ипак изгубио на својој оригиналности и спе-

цифичној тежини коју носе његова дела. Представа је играна 12 пута, што довољно говори о интересовању публике за њу.

Ипак, неће проћи дugo а ново дело Славомира Мрожека ће се наћи на сцени Народног позоришта Босанске крајине. Добрим делом то је био резултат успостављене сарадње два позоришта из Бања Луке и Познања, као и у међувремену гостовања Театра из Лоћа који је извео Мрожеков "Танго". Дакле, "Кројач" је био трећи Мрожеков текст са којим се бањолучка публика сусрела. Режија је била поверена управо директору позоришта из Познања Роману Корџинском. Из интервјуа који је редитељ дао "Гласу" пред премијеру (1. фебруар 1980.),¹⁵ сазнаје се да је текст "Кројач" пуким случајем сачуван, а стајао је дugo у Мрожековој ладици јер је очигледно да је према њему аутор имао некакву задршку. С тим се није сложио Константин Пузима који у предговору дела 1977. године пише да је то једно од можда најбољих

13 *Балада о емигрантима*, Глас, 2. фебруар 1976, стр. 5, Бања Лука

14 До сличних закључака је дошла и др Јадвига Сопчак у својој књизи *Пољска авангардна драма у Југославији (1945-1990)*, стр. 133, Матица српска, Нови Сад, 2001.

15 Глас, *Бајка о човјеку*, 30. јануар 1980, стр. 5, Бања Лука

Мрожекових драма између "Танга" и "Емиграната".¹⁶ Сам редитељ ставља до знања да је ово Мрожеково дело универзално по тематици и као такво тешко преводиво у сценски простор који тражи радњу а не интелектуално надмудривање. Зато се редитељ одлучио да Мрожекову форму бајке смести у својеврсну судницу у којој би се ликови могли супротставити про ет контра и на тај начин остварити сукоб реалнији него што то основни текст допушта. Да ли је у томе и успео? Одговор је понудио Младен Шукало, позоришни критичар "Гласа" који у своме тексту Прича о људској судбини,¹⁷ између осталог, констатује следеће:

...Роман Корчински, редитељ ове представе, 'усвојио' је Мрожекову интенцију - да "Кројач" буде и остане бајка. Међутим, формалну природу бајковитог свијета требало је спустити на земљу, скинути с њега ореол зачараности, и на томе градити систем знакова, који су својственији редитељу него писцу. Односно, сваки симбол, ма какав да

је, у тексту налази искључиво потицај или не и своје оформљење. Посебну тежину добија то играње на тему човјека када се све те индивидуалности теже уопштити, свести на опште једно. Корчинском је судбина једнака кругу, који се непрестано обрће, врти и док се појединачности у том вртлогу мијењају - бит остаје неокрњена. Сви смо ми у једном апсурду јер имамо свој крај док судбинско одређење вјечито траје: вода која тече увијек је вода, али никад не можемо кроћити ногом у једну те исту воду. Приказати свеобухватност коју може да пружи једна тако широка тема, послиједично мора, само по себи, да остане недоречена. Проблем се тада своди на везивање симболичких вриједности, које у датим околностима постају чак неухватљиве. Таква неухватљивост је морала да буде присутна, јер без обзира колико је Корчински тежио да пружи јасне и прецизне знакове, они су нам морали измицати највише због различитости двију традиција (пољске и наше).

¹⁶ Исти текст

¹⁷ Глас, Прича о људској судбини, 6. фебруар 1980, стр. 4, Бања Лука

У овој последњој констатацији заправо лежи и одговор на пи-

тање зашто све није профунци-
онисало онако како је редитељ
замислио. Испречила се тради-
ција, тачније менталитет. О њему
је говорио и сам редитељ, као и
критичар Шукало, с тим да је
Корџински био нешто конкрет-
нији. Он наводи како му се де-
шава да глумац један дан буде
изванредан на проби, а сутрадан
га не може препознати. За њега
су такве осцилације биле неза-
мисливе. Научен да се један по-
стигнути резултат може само
понављати и евентуално надог-
рађивати, њему је наш импрови-
заторски приступ и повремено
надахнуће било страно тело.
Младен Шукало то недвосмисле-
но види и на леп начин указује
на основни проблем размиои-
ла жења редитеља и глумаца. Мо-
жда је заиста редитељ и био у
праву када је на крају интервјуа
изјавио... Мислим да је то већ
ствар менталитета, јер ви сте,
ипак, медитеранци, а ми сје-
верњаци.¹⁸

Сарадња са Театром из По-
знања је настављена и у наредним

годинама. Тиме је пољска драма
добијала све више простора у
позоришном животу Бање Луке.
Мрожек се читao све више, али
су стизали и други аутори који
су завређивали да се њихове дра-
ме нађу на бањолучким позо-
ришним даскама. Ову културну
пратила је и дипломатско-поли-
тичка сарадња која се посебно
манифестовала приликом пре-
мијерног извођења текста Ире-
неуша Ирединског, "Сам себи
направио олтар", 27. новембра
1986. Тада су представи прису-
ствовали Кристоф Костијко,
амбасадор Народне Републике
Пољске у Југославији и Александар
Василевски, аташе за култу-
ру у пољској амбасади.¹⁹ Списак
гостију из Пољске се ту није за-
вршавао. Још два уметника су
учествовала у стварању ове пред-
ставе, Марјан Иванович, сценогра-
ф и костимограф и редитељ
Гжегош Мрувчински, обојица из
Познања. Критика је представу
оценила из два угла. Првог, који
заправо по први пут износи суд
о пољској драматургији,
оценујући је високом оценом и
други угао који је фокусиран на

18 Глас, *Бајка о човјеку*, 30. јануар 1980,
стр. 5, Бања Лука

19 Глас, *Успјела премијера*, 1. децембар
1986, стр. 8, Бања Лука

редитељски поступак. Ево шта пише Младен Шукало о томе²⁰:

...Драмски текст Иренеуша Ирединског "Сам себи направио олтар" највећим дијелом одражава специфичности савременог драматуршког израза, али и оног израза који је више него карактеристичан за савремену пољску литературу. Та карактеристичност се највећим дијелом огледа у томе што је у центру пажње појединачац, људска јединка у којој се преламају колико објективне (историјске, друштвено-политичке и сл.) толико и субјективне околности, утичући на грађење и разграђивање појединачног које врло често није постављено као премиса. Ријеч је прије свега о метафоричном сагледавању свијета и времена као универзалних категорија које у умјетничким околностима морају да попримају сасвим другачије одреднице од оних како их обично поимамо или желимо да их као такве појмимо.

Констатација критичара је потпуно на месту. Човек је поново центар света, центар свих мо-

гујних преиспитивања и сумњи. То је човек који, поново у историји свога постојања, осећа неко ново време, нови поредак. За њега се треба спремити, преиспитати се и припремити се за сопствену и општу револуцију. Пољски драматичари су то у својим делима недвосмислено наговестили, посебно Славомир Мројек и Тадеуш Ружевић. Иредински је такође на трагу његових претходника и посебан акценат ставља на кризу традиционалног морала и естетике (драме, Збогом Јудо, Терористи...). Други, редитељски угао Шукало изоштрава и примећује:

...Гжегож Мрудчински је тежио да представу постави у театрализованом облику, али не да театрализацијом буде исказан ироничан став осим што је у временним исказима глумаца иронично било назначено као однос према властитој игри. Редитељева тежња да се све затвори у један простор, да се све, гледалиште и игралиште, пројму као једна целина није доведена до крајности: можда није ка томе ни тежио, па је једна страна остајала празна односно испуњена само лико-

²⁰ Глас, *Театрализација индивидуалног*, 3. децембар 1986, стр. 9, Бања Лука

вима који су унутар игре. Оно што је најизразитије о његовим рјешењима је постављање главног јунака Петра М. који је једнако уроњен, који једнако урања и израња из тих властитих сомнабулних визија, из тих параноидних транспозиција духа не мајући више снаге да се бори ни са собом на са оним што се збива око њега. Те визије које га оптерећују једнако су дио њега као што је и он дио њих самих: и можда су, у редитељском смислу, то и најљепше сцене које су на тај начин постављене...

Овде је поново видљиво да је редитељ имао један специфичан приступ у поставци представе, редитељску поетику која није била толико заступљена на бањолучкој сцени, својеврсном театру лабораторијуму. Опет је дошло до очигледног неразумевања на релацији редитељ-глумац.

Редитељева концепција се огледавала (у оном смислу театрализације о којој је до сада било ријечи) у томе да Петрове визије имају двојак карактер, да буду истовремено визије и визије визија, мада у појединачним случајевима то није досљедно про-

вођено, када је у питању глумачка игра...

Редитељска поетика и виђење глумачке игре пољских уметника је очигледно тежила ка савременом изразу који је пратио драматургију новога времена, за разлику од бањолучких глумаца који су се најбоље проналазили у реалистичкој игри, посебно оној која је била допадљива публици. Честа промена глумачких средстава у току представе и грађења лика је нешто што ипак припада импровизаторском приступу. Он зна да буде понекад и толико надахнут да се таква игра прогласи бравурозном, али је она била страна 'северњацима', како је то формулисао редитељ Корчински. Очигледно да је био у праву. И поред тога представа је имала леп пријем код публике и била је награђена овацијама на премијери, која је заправо била праизведба у тадашњој Југославији.

Последња премијера о којој ће овде бити речи је дело Славомира Мрожека "Емигранти", које се по други пут нашло на репертоару ове позоришне куће. Упри-

личена је 7. јуна 1995. године и то у обновљеној сцени у подруму која је петнаест година била запостављена. Место је добро изабрано. Сценографија готово аутентична. Онако како је то сам аутор замислио. Глумачка подела најбоља која се тада могла десити, Драгослав Медојевић (ХХ) и Жељко Стјепановић (АА). Време је рата. Далеко је од Бање Луке, али је свеприсутан. Редитељ Бранко Брђанин Бајовић се одлучио за актуелно читање текста, у складу са временом и простором. Мрожека је "посрбио" и актуелизовао на такав начин да се подоста тога мрожековског изгубило. Сва универзалност и интелектуализам који краси ово дело, илузија самозаплитања радње, драмска клацкалица која је производ дијалога мудријаша и простака, политичког емигранта и емигранта који је мотивисан зарадом, нестају у баналном превођењу у емигранте-избеглице. Онај који је избегао то није учинио својом вољом, већ туђом, и ту се читава мотивска структура из корена мења. То је очигледно промакло редитељу, као и врло важан уметнички задатак у оваквим представама

када су само два глумца на сцени; они морају бити вођени изузетно вештом и искусном редитељском руком, што овде није био случај. Зато се и десио велики дисбаланс у глумачкој игри коју је приметила и Нада Пувачић пишући о представи²¹ у "Гласу српском":

...Редитељ Бранко Брђанин дао је одговор који Мрожековим "Емигрантима" у овом времену приносе сасвим нову дилему. Глумци су у том послу додали добар дио: Драгослав Медојевић (ХХ), што због агресивне емоције свог лика и раскалашнијег манира којим комуницира, наметнуо се јачим од свог партнера. Утолико је Жељко Стјепановић, оном фином мјером коју овај глумац има, и допустио да његов интелектуалац ретерира пред силином свог цимера...

Та силина се почесто мерила са баналним реализмом и тешко да би се могла било чиме правдати, осим неконтролисаном глумачком квазиемоцијом. Штета је што ова представа не завређује неку дужу и дубљу елaborацију којом би могао ставити

²¹ Глас Српски, Бијег од повратка, 23. јуни 1995, Бања Лука

тачку на овај приказ пољске драме на сцени Народног позоришта Републике Српске.

Ипак, из овога рада се закључује да је пољска драма имала своје место на сцени у Бањој Луци, као и пољски ствараоци који су улагали огроман напор да унесу неки нови уметнички дух. Неразумевања је било једнако колико и разумевања и права је штета што у времену интезивније сарадње, осамдесетих година, нису више играни текстови Мроџека ("Танго", "Полицајци"), Тадеуша Ружевића који је игран у Сарајеву и Мостару са успехом ("Бели брак") као и Витолда Гомбровића којег су сјајно тумачили кроз његове текстове "Оперета"

и "Венчање". Данас такође не постоји довољно слуха, или можда нечег другог што је ближе уметности, да се прочитају текстови младих пољских драматичара, Павела Сале, Анђеле Сарамоновича или Кшиштофа Варге, које играју позоришта у БиХ или у региону. Њихова тематика је у потпуности са временом у којем данас живимо, а кроз које је пољско друштво прошло нешто раније. Структура драмског текста је у дослуху са савремним драматуршким токовима и ту би се данас много боље остварило препознавање него што је то био случај у ранијем периоду. Зато остаје нада да ће неко из управе једнога дана посегнути за новом пољском драмом.

POLISH-SERBIAN THEATRICAL DIALOGUES

Polish drama in the Republic of Srpska National Theatre

Abstract: Practically from the beginning of its work, the RS National Theatre had the Polish drama on its repertoire. In 80 years of this theatre existence, four authors and five drama texts were presented on the stage. Some of them had their premier in the former Yugoslavia right here in Banja Luka, and we established a concrete cooperation with the theatre of Poznan. In the season 1936/37, we staged the tragic-comedy "Moral of Ms. Dulska" by Gabriela Zapolska (14 October), and nearly 24 years later, in the season 1960/61 a comedy by Jirzy Jurandot "Premiere on the doorstep" (12 September). The distinguished Polish dramatician, Slawomir Mrozeck, was represented by two texts and three premiers. The first one was on January 21, 1976, with the famous text "Emigrants", which had another premiere on June 7, 1995. The third premier based on the text "The tailor" was on 1 February, 1980. The fifth text, and the sixth premiere (Yugoslavian premiere) was played on

28 November, 1986, by Ireneush Iredinsky text titled "He made himself an altar". Art results were commendable, especially in part dealing with a research theatre.

Key words: National theatre of RS, People's theatre of Bosanska Krajina, Polish drama, Gabriela Zapolska, Jirzy Jurandot, Slawomir Mrozeck, Ireneush Iredinsky, Banja Luka.

Mr Љиљана Чекић

ГЛУМА, УНУТРАШЊЕ МОТИВИСАНА АКТИВНОСТ

Сажетак: За вријеме тока глумац контролише своју психичку енергију, а његова активност успоставља ред у свијести. Сазнање о способности обављања сложених активности и савладавања великих изазова, у којима су мобилисани сви глумчеви ментални, физички и психички потенцијали, јача себство и усложњава личност. Спознаја о властитим могућностима јавља се као позитивна повратна информација о активностима које су јој претходиле. На тај начин повећава се самопоуздање. Дјелатност у којој смо одредили циљ, ангажовали себе до крајњих граница и добили потврду о способности савладавања препрека, изазваће пријатан осjeћај и радост. Након таквог искуства глумац ће увећати своју мотивисаност и ангажман да би поново постигао исти доживљај. То је начин "рада на себи" и пут саморазвоја.

Кључне ријечи: глума, унутрашња мотивација, ток, срећа, концептација, потребни услови, опструкције.

Њено тело се више није замарало, а њена игра је сама из себе

стварала нове снаге за нову игру.²²

Човекову тежњу ка срећи
немогуће је потпуно уби-
ти.²³

Истраживати узроке који генеришу човјекову потребу за бављењем глумачком умјетношћу представља широку и комплексну област. Екстерни узроци најчешћи су поводи за бављењем овом, изузетно сложеном, умјетношћу, али стварни, истински узрок "жртвовања" Мелпомени и Талији није лако објашњив. Један број стваралаца и након дугогодишњег бављења глумом, није у стању да артикулисано објасни разлог свог битисања (трајања, бивствовања) у овој сложеној и тешкој професији. Истражати упркос неповољним социјалним и економским приликама, одживјети своју умјетност и "одсањати свој сан",равно је подвигу. Шта је то што глумца одређује, шта је то што му упркос

малих плата, сурових позоришних политика, недовољног поштовања окружења и даље држи "ватру у грудима"?

Сви лако уочљиви узроци који би навели неког несуђеног чиновника, љекара или адвоката да постане глумац не представљају суштину, готово опсесивног, бављења овом умјетношћу. Потреба за игром, постоји и код других људи, али они се не опредјељују за ово занимање. Жеља да буду виђени и препознати постоји код читавог низа различитих професија. Вјеровање да је радост и лакоћа основна одредница ове професије нестаје код првог сусрета са стваралачким радом. Потреба да се осјети како је "бити у туђој кожи", кратко траје. Шта је то што глумца тјера да плаче и када је срећан, да се весели и кад се читав његов приватни живот урушава, да се смрзва и када је у сали загушљиво и превруће, да хода обнажен и када му паре на уста излази, да у дроњке, управо у парампарчад цепа неку страст²⁴? Шта је то

22 Иво Андрић, "Аска и вук", Деца, Просвета, Београд 1967. стр.187.

23 Бертолт Брехт, "Прегледајући своје прве комаде", Драма, превод Душанка Марицки, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1975. год. стр. 336.

24 Виљем Шекспир, Хамлет, превод Велимир Живојиновић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996. год. стр. 83.

што и поред све муке коју кроз одиграни лик проживи, глумца тјера да каже: "Ја волим оно што радим"?

Истражујући психолошка стања кроз која пролази већина стваралаца у току свог рада, могу се пробати пронађи одговори на ова питања. У овом тексту покушаћу да расвијетлим једну од мотивација за бављење глумачком професијом.

Мада, тајну глуме знају само глумци, а они о томе не говоре и не пишу. Делом због стида, због страха да неће бити схваћени, делом из страха да ће умањити деловање своје глуме ако је објасне (...) Када су, у ретким приликама, глумци покушавали да одговоре на питања о глуми, говорећи језиком свог заната, језиком којим се служе на сцени за време проба или за време представе иза завесе – нису били схваћени.²⁵ Писана ријеч, за разлику од говорене, није глумачка особеност. Тешко је пронаћи аутобиографска свје-

дочења о унутарњим процесима који се одвијају у току глумачке игре. Та неспособност артикулисања властитих доживљаја отежава могућност конзистентне анализе.

Постоји двојност: живети и тумачити, бити оно што јеси и неко друго биће од крви и меса и биће од папира, управо је у томе чудесна завођивост глуме.²⁶

Разговори са глумцима могу олакшати процес истраживања, иако због своје субјективности не могу послужити као научна грађа. Премда тешко успијевају да опишу и објасне генерисање стваралачких процеса у самим себи, глумци радо и ангажовано говоре о својој умјетности.

Морис Метерлинк је тврдио да је "Вриједно чуђења (...) како се мало глумци интересују за своју умјетност, њену технику, њену филозофију, глумачку мајсторију и виртуозност."²⁷ Као опонент таквој тврдњи требало би да по-

²⁵ Владимир Јевтовић, *Драги господине Дидро*, Зборник радова факултета драмских уметности, бр. 2, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1998. год. стр. 281.

²⁶ Патрис Павис, *Глумац- извођач*, превод Мрђен Веселин, Сцена бр. 1, Нови Сад, 1990. год. стр. 3.

²⁷ Константин Сергејевич Станиславски, *Мој живот у умјетности*, превод Огњенка Милићевић, Народна просвјета, Сарајево, 1955. год. стр. 283.

служи ова анализа којом ћу покушати да расвијетлим неке изузетно важне стваралачке процесе који се дешавају у току глумачке игре.

Глумац мора бити свјестан да умјетничким стварањем улази у велики социјално-морални комплекс људског стварања уопће, и да се вриједност тог његова стварања мјери по томе колико то његово стварање доприноси опћем подизању вриједности човјечјег живота. Радост стварања може бити тако тек посљедица свијести, да оно има опћу људску вриједност.²⁸

Подручје овог истраживања је умјетнички чин у свом најчешћем и најувишијем облику који не подилази ни публици, ни ствараоцу, и који само ако руши све лажне препреке и на сцени и у публици, бива препознат.

Јежи Гrotовски (Jerzy Grotowski) је сматрао да је за његове представе примјерена само

елитна публика²⁹. Његов елитизам се огледао у духовној перфекцији, у отворености за све импулсе који долазе са сцене, без икаквих предрасуда које лако поништавају могућност пријема најтанијих вибрација. Таквој врсти глумачке игре и таквој публици намијењен је и овај рад.

Појам тока, флоа или оптималног искуства

Након огољавања од екстерних узрока бављења глумачком умјетношћу, остаје суштина, а то је срећа. Играјући у позоришту, већина, или готово сви су некада доживјели стање потпуне и

29 Ј. Гrotовски у интервјуу "Нови завет у позоришту" који је са њим водио Еуђенио Барба 1964. год. (Јежи Гrotовски, *Ка сиромашном позоришту*, превод Назифа Савчић, Издавачко-информативни центар студената, Београд, 1976. год. стр. 15.) на питање да ли је његово позориште намјењено за елиту одговорио је: Да, али не за елиту која је одређена друштвеном средином или финансијском ситуацијом гледаоца, нити за елиту формирану образовањем. Радник који никада није стекао средње образовање може да прође кроз стваралачки процес самоиститивања, док је можда професор универзитета мртав, трајно формиран, језиво крут, попут леша (...) Нас једноставно не интересује свака публика, већ посебна публика.

28 Бранко Гавела, *Драматуршки списи*, Библиотека Стеријиног позорја, Нови Сад, 1967. год. стр. 59.

истинске среће, стање у коме је све било беззначајно осим власти те игре. То је стање које се у психологији назива *ТОК, ФЛОУ* или *ОПТИМАЛНО ИСКУСТВО*, а дефинише се као кулминација емоционалне интелигенције у којој су све унутрашње снаге усредсређене у циљу извршења задатог процеса, који се са лакоћом одвија, уз максималне креативне моћи. *То је осјећај да смо способни да изиђемо на крај са изазовима у једном систему акција које су оријентисане на циљ, одређене правилима и пружају јасне показатеље напретка појединца.*³⁰

Термин *флоу* (flow) долази из енглеског језика и код нас се преводи као ток, занос, претек, прелив, проток, улив, излив, плима, бујица, струја. У психијатријској лексици задржан је изворни назив у српском транскрипту: *флоу*. У овом тексту користићу термине: *ток, флоу и оптимално искуство*.

Стање дубоке концентрације свијести, необично добро организације

зоване³¹, представља једну од дефиниција *тока*, који је детермисан способношћу човјека да са лакоћом и виртуозношћу обавља одређену активност. Иако је доживљај *тока* ван свјесне контроле човјека, постоје одређене врсте припрема које су неопходне за његово генерирање. Жеља да се то стање поново доживи ствара одређену врсту зависности и представља једну од најјачих карика која глумца држи у својој власти.

Да би *ток* настао неопходно је остварити високо дисциплиновану менталну активност. Потпуно фокусирање пажње на дјелатност која се обавља неопходна је у овом процесу. Било каква ефемерна мисао која би се појавила у току стваралачког процеса неумољиво би опструисала појаву *тока*. Само потпуном усредсређеношћу на игру, глумац може доживјети *оптимално искуство*.

Ток се објашњава као стање потпуне среће. Сви људи немају способност да је доживе. Аутотеличне (аутотеличан, грч. аутотаја, телос-циљ) или инстринсичке

30 Михаљ Чиксентмихалији, *Ток*, превод Вера Варади, Форум, Нови Сад, 1999. год. стр. 83.

31 Исто стр. 52.

личности су оне које су у стању да остваре личну срећу.

Флоу није карактеристичан само за сценске умјетнике, него и за читав низ професија. Иако је о њему написан већи број књига и чланака за специјалисте, први пут је истраживање оптималног искуства представљено широј читалачкој публици 1990. године књигом "Ток" Михаља Чиксентмихаљија³² (Mihaly Csiksentmihalyi) професора психологије на Чикашком универзитету, који се двадесет и пет година бавио истраживањем људске среће и дошао до доживљаја који је назвао *ток* или *флоу*.

Ток је супротно од психичке ентропије – заправо, некада га зовемо не-ентропија – и они који је достигну развијају јачи, само-поузданији селф³³ зато што је

32 Оригинално истраживање и теоријски модел *ток* искуства први пут су били изложени у дјелу Beyond Boredom and Anxiety, 1975. истог аутора

33 Себство, сопствство, јасство или селф су само неки од бројних назива који се у психологији користе као синоними за Ја, од социо-психолошког приступа Џорџа Херберта Меда (George Herbert Mead) и Харија Саливана (Harry Stack Sullivan) до аналитичке психолохије Карла Густава Јунга (Carl Gustav Jung).

више њихове психичке енергије било успјешно инвестирано у циљеве које су сами изабрали.³⁴

Ток није био непознат ранијим позоришним епохама, али се о њему углавном говорило само дескриптивно. Аутори који су се бавили анализом овог доживљаја давали су му различите називе. Јеки Гротовски је рекао да је то *тотални чин*, Константин Сергејевич Станиславски (Константин Сергеевич Станиславский) га перципира као *органско стваралаштво* или *стваралачко самоосјећање*, Ричард Шекнер (Richard Schechner) као *занос*, док га Михаљ Чиксентмихаљи назива *оптималним искуством*.

Не постоји рецепт за улазак у *ток*, али постоје потребни услови који морају бити испуњени.

За истраживање доживљаја који се дешавају унутар глумца у току игре тешко је пронаћи валидне и егзактне изворе. Већина података који ће бити кориштени у овој анализи имплицитно су пронађени у студијама позоришних аналитичара и стваралаца. Један дио података до којих сам

34 М. Чиксентмихаљи, наведено дјело, 1999. год. стр. 51.

дошла експлицитним путем, пронашла сам у литератури из области психологије. Најсврсисходније информације су оне које сам добила посредним путем преко мемоара, сјећања, писама, исповијести, студија, анализа и теоријских разматрања самих глумаца. Али, таква врста података има један велики недостатак. Искреност при описивању властитих доживљаја морала би бити императив таквих изјава. Нажалост, то је немогуће проверити, па се таква врста информација не може користити као поуздана. Ако претпоставимо да су аутори таквих текстова били искрени у описивању својих доживљаја, не смијемо да заборавимо да су у неким судовима били крајње пристрасни.³⁵

Дакле, информације које добијамо из изјава глумаца нису валидне, али су употребљиве. Упоређивањем таквих изјава може се пронаћи сличност у опи-

сима неких појава које се догађају глумцима за вријеме игре. На основу довољно великог узорка сличних изјава, тако прикупљене податке могуће је сматрати довољно поузданим да би послужили као научна грађа.

Само посматрањем глумачке игре не може се добити довољан број података. Спољашња запажања морају бити допуњена интроспекцијом.³⁶

Иrena Филозофувна је 1929. године направила истраживање глумачких психолошких доживљаја у току игре. Резултати истраживања су показали да већина глумаца има сличне или идентичне доживљаје, иако је њихов став о властитом сценском доживљају потпуно ексклузиван и они сматрају да није у корелацији са доживљајима других колега. Један број испитаника дао је опис тока, као стања највише креативности.³⁷ Резимирајући

³⁵ Нпр. уколико глумац, из чијег текста користимо податке који су нам потребни за истраживање, припада оној групи глумаца који играју "са дистанцом" од лика, он ће имати одређени анимозитет према глумцима који глуме уз помоћ технике проживљавања.

³⁶ Иrena Филозофувна, *Проба психолошких истраживања глумачке игре*, превод Милан Душков, Сцена бр. I, Нови Сад 1990. год. стр. 87.

³⁷ Станислава Висоцка (Stanisława Wysocka), глумица, између остalog у свом упитнику наводи: *на сцени сам двострука, верујем у све што говорим, видим и осећам, а осим те вере у мени*

материјал који је прикупљен методом интервјуа, Филозофувна је закључила да се на тако прикупљене податке мора критички гледати. Разумљива је ствар да интелектуалан, а нарочито емотиван однос глумца према уметности, позоришту, игри, њега нагони да у себи изазива оне доживљаје који му се чине више вредним, а тиме у великој мери одлучује о самим доживљајима и одговарајуће их обликује, такође

постоји контролор... Стефан Јарац (Stefan Jagacz) примјећује: Поток психичког живота никада није једнообразан. Истина, заборављам на то да играм, али у подсвести постоји неко 'око' које пази да све буде у реду. Тај некакав 'чувар' пази на духовну равнотежу уметника на сцени. Глумац мора пружити неку веру, али мора постојати то 'око' како би све било на окну. Истакнути њемачки глумац Кајслер (Kaysler) пише: Чини ми се да је основа сваке добре, чисте глумачке уметности заборављање на себе: и поред тога, у мозгу глумца, потпуно заокупљеног улогом, постоји неко мало, пазеће око, мала, челично напета воља на граници свести и подсвести, воља, у коју се претворио сам играјући глумац, која пази на сваку реч и покрет човека улогом обузетог, као месечара, која је господар ситуације. Дакле, тамо постоји нешто што не садејствује, што није обузето улогом, остатак мозга који пази. То малено 'нешто' мора испуњавати стотине функција на граници свести истовремено не уништавајући нимало степен сомнабулног глумца.

води интроспекцијским илузијама, пренаглађеним уопштавањима, превиђању или, чак, прећуткивању чињеница које не одговарају жељама или ставовима, па чак и боји исказе.³⁸

Претходни коментар имплицира закључак да се једини релевантни подаци за истраживачки рад могу пронаћи у исповијестима глумаца када примарни циљ тих изјава није био задатак расвјетљавања психолошких стања у креативном раду. Не постоји мјеродаван метод којим би се провјерила истинитост субјективног, индивидуалног доживљаја.

Знања којима располаже психологија неопходна су за овакву врсту истраживачког рада. Уметност систематизује сасвим особиту сферу свести друштвеног човека – управо сферу његовог осећања.³⁹

38 И. Филозофувна, наведено дјело, 1990. год. стр. 90.

39 Лав Виготски, *Психологија уметности*, превод Јован Јанићијевић, Нолит, Београд, 1975. год. стр. 22.

Услови за настанак тока

Главно обиљежје тока је осjeћање спонтане радости, надахнућа, благе екстазе, које подстиче развој умијећа и вјештина. Потребни услови који морају бити испуњени да би се доживјело искуство *тока* су:

- а) аутотеличност,
- б) највиши степен концентрације (усредсређеност само на поступке који су интегрални дио процеса који се обавља),
- в) контрола свијести,
- г) дисциплина и напор,
- д) познавање вјештине неопходне за конкретни поступак и
- ђ) опуштеност.

Неријетко се дешава да и поред испуњених свих, претходно наведених услова, глумац не доживи искуство *тока*, јер је његово генерисање ван свјесне контроле човјека.

Сavrшенство се не може додати само од себе. Потребно је много рада и велика мотивисаност. Неопходно је научити контролисати унутрашње иску-

ство⁴⁰, односно постићи контролу над садржајем наше свијести.⁴¹

*До најбољих тренутака обично се долази када је нечије тело или свест напрегнути до крајњих граница у вољном напору да се оствари нешто тешко и вредно труда. Оптимално искуство је отуда нешто што ми сами стварамо.*⁴²

Ово искуство, иако представља најсрећније и најзначајније тренутке у животу сваког човјека, често је праћено физичким непријатностима. Један број глумца памти своје најсјајније тренутке на сцени праћене јаким физичким болом, осјећајем хладноће или врућине. Успостављање контроле над ликом, као и над самим собом, није једноставно. Али, искуство *тока* на сцени је толико пријатно да ће се игра наставити без обзира на све ометајуће околности. Једини циљ такве игре је сама игра.

Једном доживљен *ток*, постаје истинска мотивација за

40 М. Чиксентмихали, наведено дјело, 1999. год. стр. 12.

41 Исто стр.12.

42 Исто, стр. 13.

бављењем дјелатношћу у којој се ток први пут појавио. Суштина флоа јесте да он представља врхунац умећа – када су вештине добро увежбане нервни процеси су најделоторнији.⁴³

Жеља да се изврши активност, за вријеме које се доживјело оптимално искуство, мотивисана је једино жељом да се та активност настави. Постоје одређене професије које су предодређене за појаву тока (спорт, игре, математика, поезија, умјетнички занати), мада је могуће доживјети ово искуство и у неким “мање занимљивим” активностима.

Предајући се игри до краја и несебично, глумци у својој свијести похрањују емоционално искуство испуњено уживањем и тако повећавају квалитет, не само глумачке игре, него и свог цјелокупног живота. На тај начин они воде активан живот који је интегрисан у средину у којој живе. Потпуним предавањем игра постаје уживање, свака евентуална препрека лако се савладава, и ту нема мјesta за

досаду. На тај начин успоставља се контрола над својим животом. Активност која производи таква искуства је толико пријатна да су људи вољни да је обављају због ње саме, не водећи много рачуна о користи коју могу имати, чак и кад је та активност тешка или опасна.⁴⁴ Односно, таква активност је унутрашње мотивисана.

Глумачка игра је унутрашње мотивисана активност, јер за њу не постоји очигледна награда осим саме активности. Циљ глуме, као и сваке друге унутрашње мотивисане радње, садржан је у самој активности више него што је то средство за постизање других циљева. Ради се о награди коју организам остварује самим тим што се бави неком активношћу.⁴⁵

Контрола свијести води до контроле квалитета искуства. Постизање контроле над искуством тражи драстичне промене

43 Данијел Големан (Daniel Goleman), *Емоционална интелигенција*, превод Јелена Стипчевић, Геопоетика, Београд, 2001. год. стр. 88.

44 М. Чиксентмихаљи, наведено дјело, 1999. год. стр. 83.

45 Ненад Сузић, *Педагогија за XXI вијек*, ТТ-Центар, Бања Лука, 2005. год. стр. 447.

не у ставу према томе шта је важно, а шта не.⁴⁶

Код глумаца се јавља амбивалентан став по питању суда публике. Суштина позоришта је у комуникацији између “оних који се крећу” и “оних који их посматрају”. Глумац мора остати осјетљив на све вибрације које долазе из гледалишта, а са друге стране, његови критеријуми о властитој игри морају постати независни од реакције посматрача. Тешко је са сцене процијенити која критика је тачна, која злонамјерна, а која, из најбољих побуда, може постати погубна. Сама игра мора бити награда. Глумац мора најпре да буде у чврстом, трајном односу са својим најинтимнијим изворима значења⁴⁷ Непрекидно мора да буде окренут и споља и унутра, да има дубок и јасан однос са својим унутрашњим садржајем, као и пуну и непрекинуту комуникацију са партнерима и публиком. То је понекад веома тешко.

⁴⁶ М. Чиксентмихаљи, наведено дјело, 1999. год. стр. 27.

⁴⁷ Питер Брук, *Отворена врата*, превод Маријстела Величковић, Clio, Београд, 2006. год. стр. 24.

Догађа се да глумац дубоко урони у свој садржај, а да са партнером има само формалан однос на сцени. Готово увек се нешто занемарује, осим у тренуцима склада када нема напетости, када је игра ансамбла чврста и без шавова.⁴⁸

Ослањати се искључиво на властити суд о квалитету игре, може бити опасно за глумачки развој, и резервисано је само за зреле и формиране глумачке личности. Овакав начин прихватања властитог умјетничког чина носи у себи дуалност. С једне стране посматран, такав захтјев је лакше остварљив, јер успјех зависи од самог појединца, док нам поглед са друге стране открива да је такав захтјев тежи за реализацију, јер условљава изузетну дисциплину и истрајност. Ако се умјетник у току свог стваралачког рада престане бавити питањем “шта игра” и императив његове игре постане “како игра”, неће успјети успоставити контролу над својом свијешћем.

Контрола над свешћу није само сазнајна способност. Она у најмању руку захтева онолико

⁴⁸ Исто

*учешће емоционалног и вољног фактора, колико и интелигенције. Није довољно знати како то урадити; морамо то чинити, конзистентно, на исти начин на који атлетичари и музичари настављају да вежбају оно што теоријски знају. А то никад није лако.*⁴⁹

*У току контролишемо своју психички енергију и све што радимо успоставља ред у свести.*⁵⁰ Сазнање да неку активност обављамо изузетно добро или да успијевамо да савладамо препреке, усложњава и јача наше себство. Позитивна реакција која се јавља као спознаја да смо у неким активностима виртуозни, такође утиче на јачање себства. На тај начин, развија се наше самопоуздање, као и сама личност. Тако изграђена личност, јединствена и непредвидљива, карактеристична је за све истинске умјетнике.

Када изаберемо циљ и уложимо себе до крајњих граница концентрације, шта год да чинимо, биће пријатно. А кад смо једном

*окусили ту радост, удвостручићемо своје напоре да је поново окусимо. То је пут саморазвоја.*⁵¹

Глумац има моралну обавезу према својој професији да се цијелог живота усавршава. Стицање нових знања и вјештина неопходно је за квалитетан рад на себи. Усавршавањем сценског покрета или проширивањем гласовних могућности, глумац ће повећати своје сценско знање, али те вјештине неће гарантовати да ће у његовом сценском изразу бити више умјетности, као што му неће гарантовати лакши улазак у ток.

Овладати својим тијелом и емоцијама неопходан је предуслов да би се човјек бавио глумачком професијом. Превише усмјерена пажња на било који појединачни сегмент игре одвешће глумца од суштине његове умјетности и спријечиће појаву оптималног искуства.

*Било који пад концентрације ће га избрисати. Насупрот овоме, док он траје свест глатко ради, акција следи акцију.*⁵²

49 М. Чиксентмихали, наведено дјело, 1999. год. стр. 31.

50 Исто, стр. 51.

51 Исто, стр. 53.

52 Исто, стр. 65.

Када глумац осјети да је његова игра флуидна, када успостави контролу над свим својим поступцима, када је свјестан свега што се дешава, али је потпуно посвећен својој умјетности, кажемо да је доживио оптимално искуство, односно ушао у стање тока. Оптимално стање унутрашњег искуства је стање срећене свести. До токвог стања долази када је психичка енергија – или пажња – усмерена на реалне циљеве и кад су способности у складу са приликама за акцију. Тежња ка циљу доводи до реда у свесности, јер особа мора да концептуише пажњу на задатак који је пред њом и да привремено заборави све остало.⁵³

Тако описана искуства, за многе људе представљају најдрагоценје и најузвишеније тренутке властитог живота. Стања у којима човјек успијева да успостави контролу над психичком енергијом у себи и да сву пажњу усмјери на извршење задатих поступака, које је способан да обави са врхунском вјештином, директно утичу на развијање властите личности и прошири-

вање индивидуалних граница. Иако нису ослобођени велике потрошње енергије такви процеси представљају најсрћеније тренутке личног искуства.

Ако глумац жели да савлада технику своје уметности, мораће да се прихвати дугог и тешког посла; награда ће му бити сусрет са властитом личношћу и право да ствара по надахнућу.⁵⁴

Стваралачка индивидуалност глумца, као и сваког другог умјетника, покушава да изрази своју властиту идеју и естетику, која неминовно егзистира у свим његовим креацијама. Једини прави стваралачки развој сваког умјетника је онај у коме он спозна своју личност кроз властити креативни рад. Сваки покушај плагирања туђих глумачких решења водиће у маниризам који ће у глумцу загушити властите креативне импулсе.

У току стваралачког рада на улози, губи се себство, свакодневно “ја” блиједи и ишчезава, а на његовом мјесту се ствара неко

54 Михаил Чехов, *О техници глумца*, превод Анђелија Поликарпова, ННК Интернационал, Београд, 2004. год. стр. 93.

ново „ја”, које припада како глумцу, тако и лицу који је глумац створио. То друго „ја” усева се у глумца и пројима цијело његово биће. Оно почиње да живи унутар тијела које постаје његово станиште и одатле шаље енергију која са сцене прелази на публику. Преко свог другог „ја” глумац преноси у публику стваралачке идеје и емоционалне репакције.

Иако су услови за настанак *тока* лако разумљиви, он се у пракси тешко и ријетко догађа. Разлог за то је велики број опстришућих утицаја. Глумац који је потпуно ослобођен као личност, који себе прихвата онаквим какав јесте, без покушаја да пред публиком прикрије неки објективни или субјективни недостатак, остварује први услов за доживљавање *оптималног искуства*. Претјерано бављење формом или јак нарцистички синдром одвешће ствараоца у још већу несигурност. Поред личног незадовољства због неадекватног утиска који је оставио на публику, јавиће се и незадовољство због дјелимично блокиране игре која је индукована огранича-

вајућим утицајем претходног незадовољства. Ова позитивна повратна спрега у којој се једно незадовољство увећава другим, може оставити трајне посљедице на глумачку личност, омеђену јаким сумњама у властити квалитет. Незадовољство је једна од главних препрека за постизање *тока*, који се не може генерисати уколико не уживамо у ономе што радимо.

Развијање способности посматрања самог себе, реално и неутрално, веома је значајно за сваког глумца. Ово посматрање искључује банално гледање у огледало или нарцистичку самољубиву опсервацију.

Рационално „ја” омогућава глумцу да осјети проживљавања публике, да ослушне потребе својих савременика и да те њихове жеље и потребе интегрише у лик који игра.

Стање свијести у коме је нарушен ред назива се *психичка ентропија*. Његов опозит је *ток* или *оптимално искуство*.

Ли Стразберг (Lee Strasberg)⁵⁵ је поставио питање које истражујем у овом раду: како глумац може истински да доживљава, и у исто време има контролу над оним што треба да ради на сцени?⁵⁶

Један од одговора се састоји у томе да глумац мора свакодневно да вјежба да би са лакоћом могао да изражава јаке емоционалне реакције, а да у исто вријeme у потпуности успостави контролу над свим процесима који се дешавају унутар лика, као и унутар њега самог.

Описи великих глумачких креација усаглашени су са описом оптималног искуства, иако у тренутку исповијести није постојала свијест о значају овог процеса.

*Када говорим о "великој креацији" не мислим на ону која се држи спољашне слике лика и до-
гађања, већ на ону у којој изгледа*

⁵⁵ Ли Стразберг (1901 -1982) глумац, редитељ и педагог који је утемељио *Метод глумачке игре*.

⁵⁶ Л. Стразберг, *Сан о страсти*, превод Радомир Бајо Шарановић, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2004. год. стр. 26.

као да глумац савршено води и контролише истинитост и интензитет емоција лика. Али то није "изгледа као да", већ је то истинска креација којом глумац успева да публику претвори у судionika представе.⁵⁷

Проблем препознавања умјетничке креације увијек је постојао. Нема утврђених егзактних критеријума, јер ни умјетност није егзактна. Њена флуидност даје јој велику ширину. Нажалост, позоришна умјетност је ограничена својим трајањем и мора бити препозната у времену у коме се презентује и од стране публике која је перципира. Ако је екстерни суд непоуздан, добро је да постоји интерни који ће дати оцјену креативности. Ток можемо оквалификовати као индивидуални критеријум квалитета умјетничке креације.

Генерисање тока не може се постићи свјесном контролом. Постоји могућност да су испуњени сви потребни услови, а да се не догоди овај умјетнички крешендо. Неки глумци су у стању да достигну врхунац креативности – назовите то инспирацијом

⁵⁷ Исто, стр. 34.

ако желите, али постоје тренуци када их инспирација напушта, кад не може да се јави, кад нису у стању да је пробуде.⁵⁸

Ли Стразберг је проучавајући дјела својих театролошких претходника потврдио неминовност постојања *Метода* који ће глумцу помоћи у стваралачком процесу. Он сматра да се: *до емоција не долази само кроз један стимултивни моменат, већ кроз контролисани процес.*⁵⁹

Способност да се реагује на замишљене надражaje је оно што карактерише природу глумачког талента. За то је потребна јака и развијена машта. Али, догађа се да и поред изузетно развијене имагинације, глумац није у стању да изрази тачну емоцију. *Стварање праве врсте емоције, остаје трајни проблем за глумце.*⁶⁰

За разлику од већине других умјетности код којих се стваралачки импулси јављају повремено, глумац, као и сви сценски умјетници, мора да буде креативан на тачно одређеном мјесту, у тачно одређено вријеме, у пред-

стави која је тога дана на репертоару и у улози коју он игра. То свјесно изазивање стваралачких процеса представља суштину глумачке креативности. Гротеска је спознаја да је глумац умјетник који може доживјети *ток* играјући у некој представи од 8 до 11 увече или у закупљеном термину.

*Основна природа глумачког проблема: способност глумца да органски и убедљиво, уметнички, ментално, физички и емоционално оствари дату реалност која одговара захтевима лика и да то изрази што је могуће динамичније и животније. Пошто је уметност средство помоћу кога уметник изражава себе, степен до кога он успева да изрази свој доживљај одређује да ли је то уметност или није.*⁶¹ Доживљај сваког умјетника је потпуно индивидуалан и по својој импресији и по интензитету, па ће са мим тим и стваралаштво бити различито. Опсерватори умјетничког дјела не могу знати докле сежу стваралачке границе једног умјетника, односно који је праг на коме човјек доживљава *ток*.

58 Исто, стр. 47.

59 Исто, стр. 34.

60 Исто, стр. 114.

61 Исто, стр. 131.

Референтне вриједности глумачких креација најчешће су постављене према најблиставијим креацијама најбољих умјетника. У умјетности се осредњост не разматра. Појединачни лимити су често нижи од постављених референтних вриједности, али то не значи да неки умјетник није доживио већу радост умјетничког стварања него неки други чији је дар много већи, али су његове креације испод властитих максимума. Доживљај *тока* је јасан знак да је непатворена умјетност била продукт стваралачког процеса, али он не представља универзалну мјеру умјетности.

Карakterистике тока:

По Михаљу Чиксентмихалију постоји осам карактеристика *тока*:

- a) усаглашеност циљева са могућностима,
- б) концентрација,
- в) јасни циљеви,
- г) повратна информација,
- д) поништавање негативних емоција,
- ђ) губитак контроле,

- е) губитак свијести о себству и
- ж) трансформација времена.

Усаглашеност циљева са могућностима

Оптимално искуство се обично јавља када се суочимо са задатком који је у горњим границама наших креативних способности. Ако глумац добије улогу која премашује његове глумачке моћи, поред тренутног професионалног пораза, ризикује да задобије трајни стваралачки хендикеп. Када се догоди да је изазов већи од објективних могућности онога ко треба да га савлада, јавља се анксиозност. Тада, стваралац, објективно, није у стању да изврши задатак који му је задат. У тим случајевима, умјетник често доживљава професионални лом. Уколико је обрнут случај, односно уколико је задатак исувише лак, јавља се вишак енергије који се троши у обрађивању информација које нису интегрални дио процеса. Исувише једноставан задатак код умјетника ствара досаду. Праву мјеру у којој се сва расположива енергија апсорбује у креативном процесу тешко је пронаћи. *Ток* се јавља у

подручју између анксиозности и досаде. Смисао тока је у самом току. Он нема другог императива осим самог себе. Уласком у ток, активност која се обавља дјелује лако и једноставно иако се у њу улаже велика енергија.

Доживљај тока на човјека дјелује као перпетуум мобиле. Уложена енергија која се троши на глумачку игру, уласком у ток, поново почиње да се генерише као продукт виртуозности којом се игра.

Концентрација

Способност концентрисања један је од основних предуслова за бављење глумом. Да би се она постигла потребно је обезбиједити ред у себству. Било каква информација (несигурност, страх, бијес, љубомора и сл.), која нарушава постојеће интенције у свијести, утицаће како на ниво концентрације, тако и на квалитет игре. Ометајућа информација апсорбује велику количину психичке енергије која би у позитивном случају била употребљена у креативном процесу.

Савјет Ричарда Болеславског⁶² (Richard Boleslawsky) глумцима гласи: *Да бисте глумили морате знати како да се концептишете на нешто што је материјално неприметљиво – на нешто што можете да опазите само дубоким продирањем у сопствено биће, препознајући оно што ће бити исказано у животу само у тренутку највеће емоције и најжешће борбе. Другим речима, потребна вам је духовна концентрација на емоције које не постоје, већ су измишљене или измаштане.⁶³*

Јасни циљеви и повратна информација (feedback)

Концентрација се лако успоставља када задатак који смо почели да извршавамо има јасне циљеве и тренутно даје повратну информацију. Циљ глумачке игре је веома прецизно дефинисан: увјерити публику у истинитост глумачке игре чиме би се сачувала њена пажња. Ма колико

62 Ричард Болеславски (1889-1937) филмски и позоришни редитељ; члан московског Художественог театра од 1906. до 1915. год; редитељ у American Laboratory Theater од 1924. до 1929. год.

63 Р. Болеславски, *Глума; шест лекција о глуми*, превод Боривој Каћура, Геа, Београд, 1997. год, стр. 14.

глумачка умјетност имала свој усуд због пролазности и немогућности њеног адекватног записа, она има преимућство у томе што је повратна информација од публике тренутна. Међутим, таква повратна информација није довољна. Глумац мора да има изграђен унутрашњи систем вриједности који ће валоризовати његову игру и повратна информација коју добија сам од себе биће најмјеродавнија у оцјени његове игре. То је разлог због кога се *ток* може перципирати као индивидуални критеријум. *Једина права правила у уметности су правила која сами себи откривамо.*⁶⁴

Способност објективног посматрања себе, значајан је чинилац у развоју сваког умјетника. Она је посебно изражено код глумаца епског театра који у својој игри користе *ефекат зачудности*. Такви глумци све вријеме имају потпуну и апсолутну контролу над властитом игром. У њиховој глуми нема мјеста импровизацији. Све мора бити испробано и завршено. Емоција се изажава гестом. *Мајстор-*

ски разрађује гесту кинеска глумачка умјетност. Тиме што видљиво проматра властите покрете, кинески глумац постиже *V-ефекат*.⁶⁵ ⁶⁶ Таква врста игре обраћа се свјесном дијелу гледаоца, а не несвјесном, као што је случај код глумаца који практикују технику уживљавања. Глумац кинеског позоришта приказује интензивне емоције, а да при томе остаје без жестине. Слично становиште имао је и Дени Дидро (Denid Diderot)⁶⁷, који је још у осамнаестом вијеку заступајући становиште да би глумац у својој игри требало да буде миран и хладан гледалац, посматрач властите игре. Такав глумац би се напрезао *не осјећајући ништа*.⁶⁸

65 *Verfremdungseffekt* или скраћено *V-ефекат* код нас се преводи као ефекат зачудности и карактеристичан је за глумце епског театра.

66 Бертолт Брехт, *Дијалектика у театру*, избор, превод и коментари Дарко Сувин, Нолит, Београд, 1979. год. стр. 132.

67 Дени Дидро (1713 – 1784) француски филозоф и драмски писац; његово дјело *Парадокс о глумцу* представља велики допринос теорији глуме, а његов оглед *О драмској поезији*, један од највећих у теоријској мисли о драми.

68 Д. Дидро, "Парадокс о глумцу", превод Радмила Миљанић, *Теорија драме XVIII и XIX века*, приредио Владимир

Поништавање негативних емоција

Када наступи *ток*, са сигурношћу знамо да је активност којом се бавимо дубока, да се обавља без напора, и да из свијести одстрањује бриге и фрустрације свакодневног живота. С обзиром на то да је *ток* дефинисан као не-ентропија, јасно је да он искључује све негативне емоције. Самим тим, виртуелни осјећај губитка памћења је укључен у процес *тока*. У доживљају оптималног искуства ништа није важно изузев игре. Све друго се поништава.

Парадокс губитка контроле

Искуства прожета уживањем, допуштају људима да доживе осјећај контроле над својим поступцима. Код искуства *тока* не постоји страх због губљења контроле. Препуштање игри постаје толико пријатно да нема мјеста никаквој забринутости. И тада долази до парадокса: доживљај *тока* не индукује губљење контроле, него сасвим супротно. *Ток* успоставља пот-

пуну контролу над свим менталним и физичким процесима. Екстремни случај у коме се ипак догоди губљење контроле над властитом игром, је тзв. “лудачко саживљавање” о коме ће више бити речено касније.

Губитак свијести о себству

Брига за *себство* престаје, иако његов осјећај постаје изразитији након искуства *тока*. Глумац улазећи у *ток* престаје да брине за *себство* и почиње да осјећа како се сједињава са представом. Пажња која би била усмерена на *себство* трошила би исувише енергије и тиме би нарушила потребну концентрацију. *Ток* не оставља простор за самоиспитивање. Обзиром да пријатне активности имају јасне циљеве, стабилна правила, изазове добро усклађене са потребама, има мало прилике да селф буде угрожен.⁶⁹

Одсуство бриге за *себство* не значи губљење контроле над психичком енергијом или поништавање свијести о томе шта се дешава у мислима или у тијелу. У

Стаменковић, Београд, 1985. год. стр. 90.

69 М. Чиксентмихаљи, наведено дјело, 1999. год. стр. 75.

тим ситуацијама јавља се парадокс: губећи свјесност или бригу о себству, умјетник престаје да мисли ко је он и какав утисак оставља на публику, док у исто вријеме у потпуности успоставља контролу над свим процесима који се дешавају у њему: сигуран је шта игра, како игра, свјестан је темпа, интензитета, присуства партнера, односа према њима, као и реакција публике. Глумац тада успоставља многострану пажњу. Такви тренуци проширују властите границе. Он почиње да осјећа представу као дио себе, док његово себство јача. Губитком свјести о себству повећавају се властите способности, да би се његовим поновним враћањем, себство појавило јаче и савршеније. Без тог привременог губљења бриге о себству, не би било могуће доволно дубоко искуство, јер би се енергија не потребно трошила на ту додатну активност.

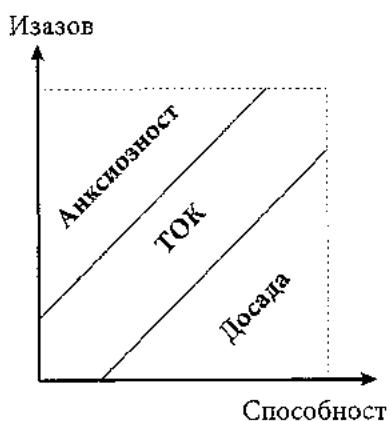
Трансформација времена

За вријеме доживљаја тока измијењен је осјећај протока времена: сати пролазе као минути, минути могу субјективно да из-

гледају као сати. Ово обиљежје тока не припада његовим главним особинама. Понекад се о субјективном доживљају времена говори као о пропратном ефекту који се јавља у стању када човјек ужива у својој дјелатности. Код глумаца, као и код других активности код којих је осјећај протока времена веома битан (нпр. музичари или тркачи), он се не губи, него се додатно развија. Глумац ни у једном тренутку не смије изгубити осјећај за брзину протицања времена, јер би то угрозило квалитет и концепт представе.

Жеља за репетицијом активности која производи пријатно искуство, у димензији у којој ентропија не егзистира, више је него природна. Из тога логично произилази још једна особина тока: зависност, која у екстремним случајевима може да има негативан учинак на комплетан човјеков живот.

Утицај степена способности и тежине изазова



Дијаграм генерисања тока у зависности од тежине изазова и степена способности

Из дијаграма који представља зависност генерисања *тока* од степена сложености задатка и степена способности, закључујем да се *ток* може постићи на различитим нивоима. Уколико су вјештине веће, потребан је сложенији глумачки задатак да би се доживјело оптимално искуство. Почетници који још нису овладали сценском вјештином доживјеће *ток* играјући једноставније улоге. Претежак задатак води у анксиозност, за разлику од исувише лаког који производи досаду и незаинтересованост. Анксиозност, као и досада лоше утичу на комплетан умјетнички

чин. "Добра подјела, пола послана" – слоган је који у потпуности кореспондира са теоријом *тока*. Као што је опасно са непостављеним гласом пјевати снажне партије, на примјер, вагнеровски репертоар; исто тако је опасно и штетно за младог човјека, без потребне технике и припреме, да се прихвати улоге које нису за њега.⁷⁰ Да би доживио *ток*, анксиозан глумац мора повећати своје стваралачке моћи. Досада се може отклонити повећавањем сложености задатка. Нажалост, често се дешава да позоришне управе не препознају овакве врсте проблема.

Када период играња улога одређене тежине потраје, глумац усавршава своје моћи. Импресија властитог глумачког задатка почиње да буде све једноставнија. Ако се задатак не усложњава, јавља се досада и губи се могућност генерисања *тока*. Жеља за поновним доживљавањем *тока* тјера глумца на веће изазове. Та динамичка особина објашњава зашто *ток*-активности воде ка усавршавању. Садржај таквих

70 К. С. Станиславски, *Мој живот у умјетности*, 1955. год. стр. 99.

активности је чисто хедонистички и премда тежи усложњавању вјештина, он не гарантује социјални успјех. Глумац који у својој игри има искуство *тока* несумњиво је уживао и остварио максимум својих креативних моћи, али то не значи да моћи неких других умјетника нису веће и снажније и када тај неко други не "уплови" у *ток*.

Ток представља баланс између способности и изазова, осјећаја контроле и задовољства. Постоје људи који конституционално могу бити неспособни за доживљај *тока*. Најдрастичнији случај је код оних који болују од шизофреније.

Узроци који инхибирају *ток*:

Генерално, постоје две врсте узрока који могу опструисати појаву *тока*, екстерни и интерни. Иако је утицај обје групе веома значајан, постоји извјесна разлика у интензитету њиховог дјеловања. Утицај персоналних (интерних) узрочника је превалентан. Уколико је концентрација довољно велика, циљ који би требало да се постигне прецизан, а усредсређеност на игру толика да престају да се опажају ефемер-

не појаве, могуће је доживјети ток упркос свим спољним опструишућим утицајима.

Персонални узрочници

Најчешћи интерни или персонални узрочници опструкције генерисања доживљаја *тока* су:

- а) поремећај концентрације,
- б) дифузија пажње (сувише флуидна и несталана),
- в) преплављеност дражима,
- г) претјерана свијест о себи,
- д) егоцентризам и др.

Поремећај концентрације и дифузија пажње најчешћи су персонални инхибитори појаве *тока*. У тим случајевима не успоставља се контрола над психичком енергијом.

Претјерана брига о себству јавља се увијек када човјек има осјећај угрожености. Он тада враћа у свијест слику о себи и преиспитује потенцијалне опасности. Иако се претјерана свијест о себи и егоцентризам разликују, заједничко им је то што ни у једном случају не постоји флуидност пажње неопходне за вршење радње. У случаје-

вима претјеране свијести о себи, пажња је сувише ригидна и сужена, док се код поремећаја пажње и преплављености дражима проблеми јављају због превелике флуидности и несталности пажње.

Глумац који је оптерећен какав утисак оставља на публику, тј. глумац који квалитет своје игре мјери искључиво информацијама добијеним од публике не може доживјети искуство *тока*. Егоцентрична особа, као и она које је исувише свјесна себе, тешко улази у *ток* јер јој је *сувиише психичке енергије заробљено селфом, а слободна пажња је ригидно вођена њиховим потребама*. Под оваквим условима тешко је постати заинтересован за суštинске циљеве, изгубити се у активностима које не нуде било какву другу награду осим саме интеракције.⁷¹

Ствараоци које успију, у току креативног рада, да оставе по страни свој его добијају прилику да додирну властите стваралачке границе, које се проширују након *ток* искуства. Они постају то-

лико укључени у оно што раде да се та активност одвија спонтано, готово аутоматски; они пре-стају да буду свјесни себе као одвојених од онога што раде.⁷²

Да би глумац ушао у *ток* неопходно је успоставити контролу над свим својим поступцима. Али, ако та контрола постане толико јака да почне да гуши са-мопоуздање и вјеру у властити стваралачки чин, резултат може да буде нездовољавајући. Пре-више строг унутрашњи цензор у стању је да опстриуше умјетничке процесе у ствараоцу. Понекад се дешава апсурдна ситуација да се глумац чији је таленат сасвим просјечан, а његов критички дух и култура прилично скромни, налази у привилегованом положају у стваралачком процесу, у односу на подједнако талентованог колегу чија је личност далеко рафинисанија и племенитија, па су самим тим и његови критеријуми властите игре строжи.

Питер Брук (Peter Brook) по-ставља питање: *Који то елемен-ти ремете унутарњи простор?* Један од њих је претерано размишљање. Заимо онда глумац

71 М. Чиксентмихаљи, наведено дјело, 1999. год, стр. 97.

72 Исто, стр. 64.

инсистира на припреми? То он готово увек ради из страха да не буде замечен.⁷³ У таквим случајевима интелигенција се јавља као опструишићи фактор: Каже се да извесне врсте образовања гуше личност или гасе таленат. У ствари, ништа није лакше замислити него ослабљивање природних склоности вољном контролом, када овима, пуним несрћних претеривања, пресуђује интелигенција, будна за осећање лепоте и свесна закона уметности.⁷⁴

Случајеви у којима се интелигенција јавља као персонални узрочник опструисања појаве тока припадају категорији претјеране свијести о себи.

Понекад се дешава да је централни проблем глумачке игре неспособност изражавања емоција, иако оне постоје унутар глумца. Често је узрок те неспособности маниризам,⁷⁵ који гуши

истинитост експресије и интензитет изражавања унутрашњих стања и емоција⁷⁶. Манир који се наметне глумцу у његовој игри привидно изгледа као најлакши пут до резултата. Нажалост, иза њега се крије креативна немоћ. Тада се догађа да устаљене гесте и давно пронађена глумачка рјешења почињу да гуше нову креацију. Често глумци потпуно несвесно прибегавају таквим поступцима. Манир почиње да поприма облик исувише јаког оклопа унутар кога је премало простора за истинску креативност. Иако су, можда, сви манири опуштени, а енергија усмјерена у стваралачком правцу, један дио те енергије се троши на манире из неке, друге, давно створене улоге. Што је манир некада био блиставији и давао глумцу већи осјећај стваралачке потентности, он представља тежи оклоп у будућим креацијама. Разоткрити манир у властитој игри и уништити га, представља пут ка ослобађању креативне енергије. Сваки окоштали гест, сваки давно импостирирани вокал-

73 П. Брук, наведено дјело, 2006. год. стр. 18.

74 Андре Вилије, *Психологија глумца*, превод Дејан Д. Стојановић, Сцена бр. 1, Нови Сад, 1990. год. стр. 79.

75 Маниризам је устаљени гест који глумцу служи као помоћни интерпретатор емоције. То је шаблон по коме се игра одређена врста емоције.

76 Л. Стразберг, наведено дјело, 2004. год. стр. 120.

ни ефекат, представља опструкцију за настанак тока.

Релаксација је један од начина ослобађања од маниризма. Способношћу опуштања, како одређених група мишића, тако и цијelog организма, могуће је отклонити овај опструктивни фактор. Неки манири нису преузети из ранијих улога, него представљају дио личности и немогуће их је отклонити релаксацијом. У таквим случајевима модерна психологија сматра да је потребно успоставити везу између централног нервног система и тијела.

Поред маниризма, чест опструишући ефекат у глумачкој креативности представља страх од заборављања текста. Добро научен текст неће представљати никакав проблем уколико је глумац концентрисан на емоцију коју тренутно изражава и на радњу чији је он извршилац. Уколико се и дододи грешка у изгвореном тексту или се чак забораве читаве реченице, то неће битно утицати на квалитет игре, ако је глумац све остале сегменте свог лика надахнуто и креативно одиграо.

Социјални узрочници

Све социолошке појаве које се дешавају у окружењу једне индивидуе несумњиво утичу и на њу саму, како на посредан, тако и на непосредан начин. Најчешћи узроци који дјелују унутар друштва и утичу на инхибирање настанка доживљаја тока су:

- a) посљедице ропства, опсесије, експлоатације и разарања културних вриједности,
- b) аномија, недостатак правила, друштво у коме су норме понашања конфузне и
- b) алијенација, друштвени систем који приморава људе да се понашају у супротности са властитим циљевима.

Ови узрочници су генерализовани и њихово опструишуће дјеловање се односи на цјелокупно друштво. Примијењени на позориште, лако су разумљиви. Театарске куће у којима влада нездрава атмосфера представљају демонстраторе ових појава. Страх, као репресивна метода власти, није риједак случај у нашим позоришним кућама. Кажњавање глумаца нестављањем

у глумачку подјелу, неиграње, које понекад зна да потраје и годинама, најчешћи су облици манипулисања глумачким ансамблом. У таквој атмосфери репрезије јавља се вишеструка умјетничка штета. Угрожен је глумац у свом стваралачком развоју, а позоришна кућа је ускраћена за значајан креативни потенцијал који постоји, а није искориштен.

Системи двоструких, троструких, вишеструких правила у којима глумац никада не схвати законитости по којима функционише театар, која правила су примјењива на њега самог, а која на неке друге чланове ансамбла, ствара конфузију како унутар групе, тако и у самом појединцу.

Позоришна средина у којој је глумац, супротно својим унутрашњим моралним начелима, приморан да учествује у "играма" које ће му обезбиједити бољи положај унутар ансамбла, руши његово самопоуздање и самопоштовање. Свијест да се само закулисним играма може доћи до добре улоге, једне глумце отуђује од позоришта, док друге, флексибилније, морално деформише.

На индивидуалном нивоу аномија кореспондира са анксиозношћу, а алијенација са досадом.⁷⁷ Ток кореспондира са потпуном контролом над самим собом.

Публика као опструктивни фактор

Уколико глумац у току проба и импровизација створи истинске умјетничке креације и даље постоји опасност да ће оне бити уништене. Реакција публике је чест узрокник таквих догађања. Питер Брук сматра: *Ако у току импровизације осетите да вас публика гледа – што морате, у противном оно што радите не би имало срхе – и та се публика смеје, у опасности сте да вас смех одвуче у правцу којим не бисте нужно кренули да смех нисте чули. Желите да се допаднете и смех потврђује да у томе успевајте. Почињете све више да се усредсређујете на смех, и на крају, веза са истином, стварношћу и креативношћу се неприметно, у весељу расплињава. Важно је бити свестан овог процеса, и не*

⁷⁷ М. Чиксентмихали, наведено дјело, 1999. год. стр. 98.

упадати у замку”⁷⁸. Оваква врста глумачке “замке” у позоришном жаргону се назива “игра на публику”. Она је заводљива, јер даје тренутну повратну информацију о утисцима које на гледаоце, или на један број гледалаца, оставља глумчева игра.

Станиславски је упозоравао:
*Чувайте се својих обожаватељки!*⁷⁹

Губитак контроле – “лудачка саживљавања”

Кад глумац постигне висок степен интензитета, мора бити у стању да смири и заустави своју чулну концентрацију. Уколико то не уради, може да изгуби контролу над својом вољом и дозволи да га потпуно одвуче емоционални доживљај.⁸⁰ Ово стање се не може оквалификовати као ток јер се оно суштински разликује од оптималног искуства у коме стваралац има потпуну контролу над свим менталним и физичким процесима.

78 П. Брук, наведено дјело, 2006. год. стр. 19, 20.

79 К. С. С. *Мој живот у умјетности*, наведено дјело, 1955. год. стр. 114.

80 Л. Стразберг, наведено дјело, 2004. год. стр. 141.

Прелазак игре преко “границе” тока, односно, губљење контроле и потпуно саживљавање са улогом, није пожељно у театру. Тада се јавља ризик да дође до одступања од текста представе и играња неког властитог импровизованог комада. У екстремним ситуацијама може да дође до повреде ткива како властитог, тако и партнера. Када глумац потпуно верује, чак и накратко, да је сценски лик – он не игра. Као да упада у тренутно лудило.⁸¹ Иrena Филозофувна таква стања назива “лудачка саживљавања”.

Боро Драшковић перципира глуму као потпуно одсуство контроле над собом. Ни песници ни глумци своје “махните игре” не играју “при светlostи разума”, него, (...) их обузима “бахантска махнитост”. Сократ доказује да Рапсоду и глумцу Ијону ‘душа излази изван себе и у заносу непосредно доживљује приповедане догађаје’, ма где се одвијали, куд год га песникови стихови одведу.⁸²

81 И. Филозофувна, наведено дјело, 1990. год. стр. 95.

82 Боро Драшковић, *Глума као гранични психички феномен*, Сцена бр. 4-5, Нови Сад, 1992. год. стр. 90-93.

Међутим, таква врста експресионистичке глуме се често наводи као примјер екстремног начина игре, што ни у ком случају не представља еталон по коме би требало да се вреднују други ствараоци. Таква емоција лако стиже до гледаоца, али она глумцу неће обезбиједити потпуни осjeћај среће, јер послије тако одиграних сцена, глумац не може са сигурношћу да се сјети шта се све дешавало у току представе. Немогућност успостављања контроле над властитим, како психичким, тако и физичким процесима, инхибираће појаву тока. У недавној прошлости, као посљедица екстремно експресионистичке глуме дешавало се да публика покуша да утиче на сценска догађања, у жељи да за-

штити или казни поједине актере.

Екстремно стање креативног процеса догађа се када глумац почне да губи контролу над својим менталним процесима. Таква врста игре пуна је надахнућа и прејаких емоција које глумац не успијева да контролише. Они који успијевају, да у екстремним стањима своје психе, у потпуности задрже власт над креативним менталним процесима, имају могућност да доживљаве оптимално искуство.

При проучавању игре срели смо ове апостоле позоришна религије, склоне откровењима екстазе.⁸³

83 А. Вилије, наведено дјело, 1990. год.
стр. 77.

Литература:

Андрић Иво, *Деца, "Аска и вук"*, Просвета, Београд, 1967. год.

Болеславски Ричард, *Глума; шест лекција о глуми*, превод Боривој Кађура, Геа, Београд, 1997. год.

Брехт Бертолт, "Прегледајући своје прве комаде", превод Душанка Марички, 1954. год. *Драма*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1975. год.

Брехт Бертолт, *Дијалектика у театру*, превод Дарко Сувин, Нолит, Београд, 1979. год.

Брук Питер *Отворена врата*, превод Маријстела Величковић, Клио, Београд, 2006. год.

Из историје и теорије позоришта

Виготски Лав, *Психологија уметности*, превод Јован Јанићијевић, Нолит, Београд, 1975. год.

Вилије Андре, *Психологија глумца*, превод Дејан Д. Стојановић, Сцена бр. 1, Нови Сад, 1990. год

Гавела Бранко, *Драматуришки списи*, Библиотека Стеријиног позорја, Нови Сад, 1967. год.

Големан Данијел *Емоционална интелигенција*, превод Јелена Стипчевић, Геопоетика, Београд, 2001. год.

Гротовски Јежи, *Ка сиромашном позоришту*, превод Назифа Савчић, Издавачко-информациони центар студената, Београд, 1976. год.

Дидро Дени, "Парадокс о глумцу", превод Радмила Миљанић, *Теорија драме XVIII и XIX века*, приредио Владимир Стаменковић, Београд, 1985. год.

Драшковић Боро, *Глума као гранични психички феномен*, Сцена бр. 4-5, Нови Сад, 1992. год.

Јевтовић Владимира, *Драги господине Дидро*, Зборник радова факултета драмских уметности, бр. 2, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд 1998. год.

Павис Патрис, *Глумац- извођач*, превод Мрђен Веселин, Сцена бр. 1, Нови Сад, 1990. год.

Станиславски Константин Сергејевич, *Мој живот у умјетности*, превод Огњенка Милићевић, Народна просвјета, Сарајево, 1955. год.

Стразберг Ли, *Сан о страстима*, превод проф. Радомир Бајо Шарановић, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2004. год.

Сузић Ненад, *Педагогија за XXI вијек*, ТТ-Центар, Бања Лука, 2005. год.

Филозофувна Ирена, *Проба психолошких истраживања глумачке игре*, превод Милан Душков, Сцена бр. 1, Нови Сад 1990. год.

Чехов Михаил, *О техници глумца*, превод Анђелија Поликарпова, ННК Интернационал, Београд, 2004.

Чиксентмихаљи Михаљ, *Ток*, превод Вера Варади, Форум, Нови Сад, 1999. год.

Шекспир Виљем, *Хамлет*, превод Велимир Живојиновић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996. год.

ACTING, INTERNAL MOTIVATION ACTIVITY

Abstract: During the flow experience, actor controls his psychic energy and his activity sets up order in his consciousness. Knowledge about abilities to solve complex activities and overcome great challenges, in which where all actor's psychic and physical abilities are mobilized, makes self stronger and compounds personality. Cognition about own possibilities emerges as positive feedback from previous activities. In this way the self-confidence grows. The activity where the target defined, where our abilities engaged till personal limits and verified our ability to overcome obstacles, will cause pleasure and happiness. After that experience, the actor's motivation and engagement will be increased. to reach the same experience. This is the way of 'working on themselves' and way of self-development.

Key words: acting, internal motivation, flow, happiness, concentration, required conditions, obstructions.

ФИЛМСКА СТВАРНОСТ

DOI: 10.7251/AGN1201077D

UDK 791.221.5/.9

Goran Dujaković msc

SUBJEKTIVNA I OBJEKTIVNA STVARNOST U DOKUMENTARNOM FILMU

Sažetak: U radu je primijenjen teorijski pristup u razmatranju fenomena doživljavanja stvarnosti u dokumentarnom filmu. Polazište je otkriće fotografije, koja sa jedne strane liberalizuje likovnu umjetnost u domenu realističkog prikazivanja svijeta, a sa druge strane čini osnovnu gradivnu jedinicu filma – kadar (fotogram). Fotografija će revolucionarno uticati na razvoj vizuelnih umjetnosti u domenu objektivnog prikazivanja svijeta, a evoluirana u film i doživljavanja stvarnosti u dokumentarnom filmu. Fenomen stvarnosti u dokumentarnom filmu može se posmatrati sa aspekta subjektivne i objektivne stvarnosti, pri čemu je subjektivna stvarnost proizvod umjetničke imaginacije autora kroz proces snimanja i montažnog postupka. Objektivna stvarnost manifestuje se u dokumentarnim filmovima snimljenim u kadru-sekvenci.

Ključne riječi: dokumentarni film, subjektivno, objektivno, stvarnost, realizam, fotografija

"Ja sam film-oko. Ja sam mehaničko oko.

Ja sam mašina koja vam pokazuje svijet onako kako samo ja mogu da ga vidim."

Dziga Vertov

1. UVOD

Već sa prvim pokretom filmske trake u mehanizmu kamere braće Limijer i njegovim eksponiranjem na celuloidnu traku, pojavio se problem tumačenja onog što vidimo kao projektovanu sliku. Šta vidimo pred sobom? Da li je u pitanju samo iluzija stvarnosti kao rezultat tehnologije novog medija?

Elaboracijom stvarnosti u dokumentarnom filmu bavilo se više pravaca u teoriji filma i teoretičara filma (Bazen, Pazolini, Munitić...), pa tako rasprave ove vrste pronađazimo i u radovima čuvenog britanskog dokumentariste Džona Grirsona (*John Grierson*),⁸⁴ koji je dokumentarni film "verifikovao" u priznatu umjetničku vrstu, na liniji realističkog⁸⁵ "verujemo da su

materija i predmeti nađeni na "licu mesta" lepši (stvarniji u filozofskom smislu) od svega onoga što može da stvori gluma. Spontani pokret na ekranu ima posebnu vrednost. Film poznaje izvanrednu sposobnost da ponovno udahne život u pokrete i zbivanja koje je stvorila tradicija ili koji su vremenom izgubili snagu."

(citat Grirsona; Aristarko, 1974)

Oduvijek je postojala težnja u likovnoj umjetnosti da se stvarnost što objektivnije predstavi, život prikaže stvarnim, onakvim kakvi jeste i bez uljepšavanja. Realističke predstave u likovnoj umjetnosti možemo pratiti od vremena prvih organizovanih ljudskih zajednica i nastanka pećinskih slikarskih impresija, što pokazuje potrebu praistorijskih ljudi da ostave trajne slike svakodnevnog života i trenutaka lova, koji su bili neodvojivi dio njihovih iskustava. Nevješti apstraktni slikarski prizori bili su skromni pokušaji podržavanja realnosti na nivou zanatskog umijeća umjetnika tog doba. Kroz čitavu istoriju

84 Grierson, J. (1934) First Principles of Documentary, Grierson, J. (1947) Grierson on Documentary

85 Još u klasičnoj teoriji bilo je nagoviješteno rađanje nekih vidova REALISTIČKE

TEORIJE, učenja o filmu kao o slici izvan filmskog svijeta u rasponu od autentičnog čuđnog utiska filmske stvarnosti do njegovog najšire shvaćenog sociološkog vida. – Stojanović, D. (1991) Leksikon filmskih teoretičara, Naučna knjiga, Institut za film, Beograd.

Ijudske civilizacije traju težnje da se kroz likovnu umjetnost stvarnost što realističnije oživotvori i ostavi trag postojanja. Tek su u prvim decenijama devetnaestog vijeka francuski izumitelji Niepns (*Nicéphore Nièpce*) i Dager (*Jacques Louis Daguere*) izumili fotografiju, čiji je princip nastanka slike bio drugačiji u odnosu na postojeće tehnike likovne umjetnosti "fotografija se pojavljuje kao najvažniji događaj u istoriji likovnih umjetnosti" (Bazen, 1967). Fotografija će revolucionarno uticati na dalji razvoj vizuelnih umjetnosti u domenu realnog i objektivnog prikazivanja svijeta oko nas, pa samim tim i poimanja doživljaja stvarnosti u likovnoj umjetnosti. I konačno, film će krajem devetnaestog vijeka evoluirati iz statične fotografije i ponuditi potpuno novu projekciju "realne" stvarnosti kroz jednu, do tada nepoznatu mogućnost - pokret u slici.

2. FENOMEN STVARNOSTI NA FILMU

Prije diskursa o doživljavanju stvarnosti na filmu potrebno je postaviti pitanje šta je stvarnost? Fenomenu stvarnosti može se pristu-

piti slojevito, za što postoje različita tumačenja u nauci, filozofiji, teologiji... Stvarnost ili zbilja je pojам koji označava ono što stvarno postoji. To je i realnost⁸⁶, stvarno činjenično stanje ili dio praktičnog života. Stvarnost je neposredno iskustvo pojedinca u kome aktivno učestvuje - postojanje jedinke u određenom trenutku na određenom mjestu. Stvarnost je i svjesnost trenutnog postojanja, što se vrlo lako dokazuje čulima (vidom, dodirom, sluhom...) u interakciji sa mozgom (razumom) koji to registruje kao lično iskustvo. Dakle, stvarnost je povezana sa prostorom fizičkog svijeta.

Ali šta je sa filmom, u kome imamo snimljenu - zaledenu vizuelnu i audio sliku određenog trenutka (ili trenutaka) vremena - koje možemo beskrajno reprodukovati i ponavljati. Kako u jednom takvom mediju, sa elementima metafizičkog doživljaja (Ažel, 1978) možemo posmatrati stvarnost?

2.1. Ontološki pristup

Tek sa pojavom fotografije, koja je omogućila potpuno realistično

⁸⁶ Grupa autora (2002) Leksikon stranih reči, JRD, Zemun.

prikazivanje svijeta, dobili smo mogućnost da prikažemo stvarni svijet oko nas. "Objektivnost fotografije u odnosu na slikarstvo počiva na suštinskoj objektivnosti fotografije" (Bazen, 1967). Medijum na koji fotografска slika registruje prizor, bogatstvo detalja i pojediniosti bilo je nešto suštinski različito⁸⁷ u odnosu na sve tehnike koje je poznavala likovna umjetnost. Način nastanka slike, koji je kod likovnih umjetnosti bio čin kreativnosti umjetnika, njegove lične impresije i doživljaja, ovdje se javljuje na fundamentalno različit način. Autor ima učešće u slici toliko koliko bira motiv i izrez slike, sve ostalo odraduje mašina (foto-aparat). Zbog svojih ontoloških osobina fotografija je postala najrealističniji medij preslikavanja slike stvarnosti⁸⁸ pomoću registro-

vanja svjetlosti na osjetljivi hemijski sloj fotografskog filma ili ploče. Ali, nešto je nedostajalo. Plošnost, dvo-dimenzionalnost realistične slike nije bila dovoljna. S druge strane, sve je bilo statično, mrtvo, uprkos nesumnjivoj vjerodostojnosti. Nedostajala je simulacija života... nedostajao je pokret u dvodimenzionalnoj slici a za to je bio potreban potpuno novi medij, zasnovan na fotografskoj realističnosti.

Za razliku od statične fotografije, film je vizuelna umjetnost koja se zasniva na registrovanju pojedinačnih fotografija ubrzanih pri brzini od 24 sličice u sekundi, uslijed fenomena poznatog kao retinalna perzistencija, što nam omogućuje registrovanje pokreta.⁸⁹ "...Reprodukovanje prividnosti pokreta, u stvari, znači reprodukovati njegove stvarnosti: reprodukovani pokret je

87 "Te sive ili mrke, avetinske, skoro nerazgovjetne sjenke nisu više tradicionalni porodični portreti, to je uzbudljivo prisustvo života zaustavljenih u trajanju, oslobođenih svojih sloboda, ne snagom umjetnosti, već vrednošću bezlične mehanike; jer fotografija ne stvara vječnost kao što to čini umjetnost, već balsamuje vrijeme, čuva ga od truljenja." - Bazen, A. (1967) Šta je film? I (ontologija i jezik), Institut za film, Beograd.

88 "Stvarnost na fotografiji nije samo prikazana kao na slici ili crtežu, ona je

odista reprodukovana, mislim - ponovo stvorena, pred našim očima, utiskujući svoje prisustvo na jednu sivu ili obojenu površinu." - Minije, R. (1978) Protiv slike, Filmske sveske, 1, Beograd.

89 "Od svih umjetnosti ili načina predstavljanja, čini se da je film jedan od najrealističnijih, budući da je u stanju da reprodukuje pokret i trajanje, i da rekonstruiše zvučni ambijent određene radnje ili mesta." - Omon, Ž., Bergala, A., Mari .M., Verne, M. (2006) *Estetika filma*, Clio, Beograd.

"istinski" pokret, pošto je vizuelna manifestacija u oba slučaja identična." (Omon, Bergala, Mari, Verne, 2006). Pokret je bilo "to nešto" što je filmu dalo privid mogućnosti potpunog podražavanja stvarnosti, što do tada nije bio slučaj ni sa jednim medijem slike. Ako statična fotografija počiva na suštinskoj objektivnosti, utemeljenoj na aparaturi⁹⁰ onda "...film izgleda kao vremensko dovršavanje fotografске objektivnosti" (Andre Bazén, 1967), što bi moglo značiti da je stvarnost na filmu u širem smislu - objektivnost.

3. DOKUMENTARNI FILM

Između otkrića fotografije i pojave filma bilježe se pokušaji da se statične fotografije na neki način pokrenu. Prvi pokušaj napravio je Edvard Mejbridž (*Eadweard Muybridge*), koji snima niz fotografskih sličica da bi, zbog opklade, registrovao da li konj u galopu i u jednom momentu bude sa sve četiri noge u vazduhu. Tako je napravio niz fo-

tografija konjskog galopa rastavljenog na pojedinačne pokrete.

Ali, to još uvijek nije bila slika "pravog" pokreta. Poslije niza eksperimenata pionira kinematografije (*Tomas Edison, Max Skladanowsky*), stvoreni su mehanički principi koji su omogućili da se statična fotografija pokrene u novom mediju, nazvanom film, u obliku koji i danas poznajemo. Na prvoj filmskoj projekciji, koja se održala 28. decembra 1895. godine, u jednoj dvorani "Grand kafea", braća Ogist i Luj Limijer (*Auguste i Louis Lumière*) prikazali su deset jednostavnih, jednominutnih filmova. Zbog tehničkih ograničenja, filmovi su bili kratki i trajali su svega oko jednog minuta (17 metara 35 mm filma), što je bila dužina jednog filmskog punjenja. Filmovi ove dužine kasnije su nazvani "kadar Limijer". Njihovi filmovi su bili dokumentaristički snimci svakodnevnih događaja, a cilj je bio da se preko njih pokaže realističnost slike novog medija. Spektakularni karakter filma, ubrzo se uobičjava jednim dijelom uigrani film, a drugim dijelom, dokumentarističkim u filmski dokumentarizam, koji u prvoj deceniji dvadesetog vijeka

⁹⁰ "Zato se skup sočiva koji predstavlja fotografsko oko i zamjenjuje ljudsko oko i zove objektiv" – Bazén, A. (1967) *Šta je film? I (ontologija i jezik)*, Institut za film, Beograd.

prelazi u filmske žurnale⁹¹. Ovi kratki, kolažni filmovi prikazivaće se u terminima prije glavnih projekcija filmova. Tek 1922. godine Robert Flaerti (*Robert Flaherty*), poslije dvije decenije rada i brojnih problema, završava film "Nanuk sa sjevera" i konačno potvrđuje da film zasnovan na dokumentarizmu predstavlja umjetničku kategoriju. Umjetničku verifikaciju će potvrditi 1925. godine, kada Džon Grirson (*John Grierson*), u njujorškom časopisu "San", za filmove evoluirale u dokumentarne narativne strukture upotrebljava termin dokumentarni film.

U čemu je specifičnost dokumentarnog filma? Za razliku od filma fikcije ova filmska vrsta počiva na realnosti, insistira na istinitom prikazivanju svijeta. Kamera snima realne događaje, putuje i registruje razna dešavanja u prirodi ili društvu. Autor dokumentarnog filma zainteresovan je za ono što je pronašao u slici i zvuku realnosti, što smatra da je mnogo zanimljivije od onoga što bi mogao da zamisli i pretoči u fikciju. Za razliku od fikcije, dokumentarista

se ne bavi izmišljanjem događaja i likova, on prikazuje prizore iz stvarnog života. On pravi filmove istine⁹².

Od samog početka, dokumentarni film se razgranao na veliki broj "vrsta": putopisni, činjenični, obrazovni, nastavni, propagandni, reklamni i dr. Tipologiju karakteristika dokumentaraca već je u svojim načelima⁹³ pokušao da sistematizuje i Grirson, kroz nekoliko bitnih karakteristika: 1. izlaženje kamere u spoljni svijet, izbjegavanje vještačkih pozadina i studija, 2. snimanje predstavnika realnog ambijenta umjesto glumca u artifijalnoj sredini, 3. snimanje materijala života zahvaćeno u sirovom obliku, na licu mjesta, u vidu spontanog gesta i akcije.

Dokumentarni film kao filmska vrsta, prvo se ustalio u bioskopima a onda sa pojmom televizije postaje glavni proizvod novog medija, namijenjenog za masovno posmatranje slike.

92 "Drugim rečima, na terenu smo istine po životu, po stvarnosti." – Munitić, R. (2009) *Filmska slika i stvarnost*, Filmski centar Srbije, Beograd.

93 Garson, G. (1934), *First Principles of Documentary*

91 Limijerovi su svoje filmove nazivali *actualites* – filmski žurnali

U estetskom pogledu dokumentarni film se razvio u dva pravca:

- "čisti" dokumentarni film - forma dokazana kroz brojne dokumentarne filmove ("Trijumf volje", "Olimpijada", "Čovjek iz Arana", "Kiša", "Kino Oko" ...)
- doku/fikcija - kombinacija dokumentarnog i igranog filma. Posebno je popularna forma dokumentarnog filma na televiziji.

4. SUBJEKTIVNA STVARNOST U DOKUMENTARNOM FILMU

Razmatranje fenomena stvarnosti u dokumentarnom filmu prisutno je od njegovih početaka, kao što je uostalom slučaj i sa većinom filmskih vrsta. Ali, za razliku od igranog filma koji podrazumijeva elemente fikcije, dokumentarni film se posmatra kao filmska vrsta koja personifikuje realizam." ...*Fotografija i film su otkrića koja konačno i suštinski zadovoljavaju tu zaokupljenost realizmom.*" (Bazen, 1967). Ako je u strukturama fikcije, u kojima su elementi narativnog kombinovani sa elementima realističnog, doživljavanje stvarnosti drugačije u svijesti gledalaca, kod do-

kumentarnog filma ova vrsta dileme ne postoji jer se dokumentarni film prihvata kao medij u kome se element realnog uvijek doživjava očekivano i istinito. "...*Filmovi koji se snimaju u ateljeu uglavnom ne poznaju mogućnost da na filmskom platnu prikažu stvarni svet. U njima se fotografiju režirane igrane priče, sa veštačkom pozadinom. U dokumentarnom filmu se snima živa scena i živa priča.*" (citat Grirsona; Stojanović, 1978). Stvarnost u dokumentarnom filmu se, kao što vidimo, posmatra različito u odnosu na film fikcije. Stvarnost u igranom filmu doživljavamo kao filmsku stvarnost koja postoji samo unutar izmišljene filmske priče a mi je prihvatom i kao našu stvarnost, na liniji doživljavanja i spoznaje filmskog prostora i vremena. Ova iluzija stvarnosti traje koliko i filmska projekcija,⁹⁴ na način na

94 "Prizor prenesen iz života na traku (čak i sasvim automatski, bez implikacija autora) samim tim činom postaje fenomenološki nešto različito od svog stvarnog predloška. Postaje apstraktna vizuelna opsjena, slikovnog i znakovnog karaktera, postaje kinematografska iluzija svedena na omeđenu plohu i plošnu slutnju dubine, lišena prirodne punomoci u povezanosti oblika i pokreta sa zvucima i bojama, podređena neprirodnjoj smeni planova, rakursa i delića pokreta, određena zadanim

koji prihvatomo i gledanje drugih filmskih vrsta.

Subjektivna stvarnost u dokumentarnom filmu u suštini je duboko ukorijenjena u autorski napor stvaranja filmskog djela. Ono provistiće iz pozicije autora. Razmatranju subjektivne stvarnosti u dokumentarnom filmu može se pristupiti iz dvije pozicije:

- intencija,
- tačka posmatranja.

4.1. Intencija

Film je autorsko djelo, iza koga stoji autor (reditelj) koji konstruiše (stvara) filmsko djelo po određenoj zamisli (ideji). Stvaranju filma predstoji složen posao planiranja koji obuhvata: definisanje početne ideje, pisanje scenarija, izradu knjige snimanja i producentsko planiranje. Ideja filma, kao početni kreativni impuls u planiranju filma, proistiće iz potrebe da autor kroz film izrazi određenu poruku ili stav.

kompozicijom prizora koji se u njenim okvirima nikad neće izmeniti – bez obzira što će se naš odnos prema tim prizorima menjati u funkciji evolutivnog razvoja čitave ličnosti.” – Munitić, R. (2009) *Filmska slika i stvarnost*, Filmski centar Srbije, Beograd.

Snimanje filma se najčešće realizuje na terenu prema već postojećem planu. Sličan pristup je i u dokumentarnom filmu. U zavisnosti od zamisli autora primjenjuje se i određeni postupak vizuelizacije: izbor planova (krupniji planovi ako se žele prikazati emocije), širi planovi da bi se naglasila veličanstvenost prostora (kod prirodnjačkih filmova), pokrenuta kamera (reportažna) ako se želi naglasiti dinamika i dramatičnost određenog događaja, itd. Izbor plana slike ili fizičkog kretanja kamere je izbor autora ili snimatelja koji individualno bira motiv ili plan koji najviše odgovara namjeri reditelja. Dakle, u pitanju je odabir slike stvarnosti autora, proistekao iz unaprijed planirane namjere. Proces subjektivnog oblikovanja stvarnosti se dovršava u procesu postprodukcije u kome se selekcija slika dovodi u određene narativne odnose i dobija konačni oblik. Subjektivna stvarnost u dokumentarnom filmu oblikuje se po direktnoj zamisli (i namjeri) autora.

4.2. Tačka posmatranja

Pozicija kamere u filmu utiče na interpretiranje realnosti. Isti do-

gađaj snimljen sa različitim mjestima može dati različitu sliku događaja. U montažnom postupku, slika/kadar dovedena u odnos sa drugim kadrom daje narativnu strukturu koja ima željeno značenje. Pozicija kamere u kadru nužno proizlazi iz planiranja konstrukcije filmskog djela. I sam Flaerti, iskonstruisao je lažnu sliku realnosti, stvaranjem režirane stvarnosti - "pravi život" se snima, ali se on tumači, pravilno postavljajući pojedinosti od kojih se sastoji. Kad je jednom utvrđena ova stvaralačka pretpostavka, mogu se koristiti različiti metodi." (Aristarko, 1974). Italijanski reditelj Pazolini subjektivnu stvarnost na filmu, sa tačke pozicije kamere koja snima, razmatra kompleksnije. Po njegovom tumačenju, stvarnost na filmu (pa i u dokumentarnom) sagledava se kroz poziciju kamere koja uvijek sagledava samo sliku subjektivne stvarnosti - "Subjektivni kadar" predstavlja, dakle, krajnost stvarnosti u bilo kojoj audio-vizuelnoj umjetnosti" - jer se "...vidi i čuje stvarnost u njenom pojavljivanju samo pod jednim ugлом, samo sa jedne tačke gledanja, a to je uvijek samo ugao subjekta koji vidi i čuje."(citat Pazolinija; Stojanović, 1978).

Ali, da li je to tako? Ako pođemo od pretpostavke da svaka pozicija kamere nužno proizvodi subjektivnost, kako tvrdi Pazolini, šta je onda sa bilo kojim subjektom koji posmatra u stvarnosti određeni događaj isključivo sa jednog mesta, a ne snima kamerom? Koju on vrstu stvarnosti vidi? U kontekstu tačke posmatranja moglo bi se postaviti i pitanje definisanja fronta događaja u višedimenzionalnom prostoru, odnosno, koja je to pozicija kamere koja "idealno" sagledava događaj ("slika sa prave strane"), da bi pozicija kamere bila subjektivna (ili objektivna)? Odgovor bi se mogao pronaći u razmatranju prirode slike događaja. U suštini, prizor koji se odvija nije ravna slika, već se sastoji od prostornosti i dubine - višedimenzionalnosti. Pošto razmatramo nešto što se odvija u trodimenzionalnom prostoru, pozicija kamere je bespredmetna za široki plan koji sagledava cijeli događaj jer se manifestuje dubinom i rasporedom aktera čiji položaji se mijenjaju u prostoru i nalaze se uviјek u vidokrugu. Ali, to nas udaljava od subjektivne i približava drugaćijem poimanju stvarnosti u dokumentarnom filmu.

5. OBJEKTIVNA STVARNOST U DOKUMENTARNOM FILMU

Ontološka dokumentarnost filmske slike pojedinačnog kadra potiče od ranoevolutivnog koncepta film, koji je u svojim počecima bio samo produžena ruka fotografskog aparata, gdje je pojedinačni kadar-film preuzeo ulogu fotografije. Iz te pozicije, razmatranje objektivne stvarnosti u dokumentarnom filmu, najviše se približava kadru¹, njegovoj mikro i makro perspektivi. Ako film posmatramo u mikro perspektivi, onda možemo reći da je najmanja gradivna jedinica filma jedna slika/fotogram,

1 Rudolf Arnheim, sljedbenik škole *Gestalt psihologije* u svojoj knjizi *Films als Kunst* (1932) pridaje odlučujući značaj samom kadru, nezavisno od njegovog mesta u montaži; pokretni fotografski snimak shvata kao antinaturalistički fenomen koji se zasniva na mehaničkim činocima, što pasivnu registraciju stvarnog prizora preobražavaju u izražajno sredstvo, u posebni vid percepcije: projekciji trodimenzionalnih predmeta na ravnu površinu, redukovanim dubine, osvjetljenju i odsustvu boje, okviru slike i udaljenosti kamere od predmeta, odsustvu prostorno – vremenskog kontinuiteta i nevizuelnog čulnog svijeta, to jest "sredstvima ograničenja" u odnosu na utisak stvarnosti koja u procesu percepcije postaju "sredstva uobličavanja". – Stojanović, D. (1991) *Leksikon filmskih teoretičara*, Naučna knjiga, Institut za film, Beograd.

čiji niz neprekinut i u kontinuitetu predstavlja kadar (snimljeno od uključenja do isključenja kamere). Karakteriše se fizičkim jedinstvom prostora, mesta i radnje. Skup više kadrova, u montažnom postupku doveden u određene odnose, predstavlja narativnu cjelinu, tvori priču i daje značenje. Ako iz perspektive mikro kadra pređemo u perspektivu makro kadra, on zadržava iste osobine kao mikro kadar, ali sada dužinom može da tvori cjelovito prostorno-vremensko kontinuirano zbivanje prikazano u jednom kadru, kao što to može biti višesatni film. Filmovi snimljeni u jednom kadru nazivaju se (film)-kadar-sekvenca.² Ako posmatramo objektivnu stvarnost u dokumentarnom filmu iz perspektive mikro i makro kadra, mogli bi reći da se područje objektivnosti na filmu, približava jednom kadru, u kome imamo uspostavljen neprekinut prostorno-vremenjski kontinuitet zbivanja.

Kakve bi bile prepostavljene karakteristike dokumentarnog filma objektivne stvarnosti? Film bi

2 Pazolini, P., P.- *Rasprava o kadru-sekvenci ili film kao semilogija stvarnosti*. Preuzeto iz Stojanović, D. (1978) *Teorija filma – Nolit*, Beograd.

bio snimljen fiksiranim (statičnom) kamerom u širokom planu, u kome se određena situacija snima u dužini realnog trajanja vremena. Svak i drugi otklon prema montažnom postupku proizveo bi kombinaciju objektivnog (jednog kadra) i subjektivnog (više kadrova), u kome se konstruiše subjektivna stvarnost. U istoriji filma postoji dosta pokušaja da se dokumentarni film snimi u jednom kadru-sekvenci. To su bili i prvi filmovi braće Limijer, koji su snimljeni u prostorno-vremenjskom kontinuitetu mikro kadra. Najpoznatiji autor filmova snimljenih u makro kadru bio je američki pop-art umjetnik Endi Vorhol, koji je snimio nekoliko višesatnih dokumentarnih filmova³ od kojih su najpoznatiji "Sleep", "Empire", "Kiss", "Eat" i drugi. U svojim filmovima odbacuje narativno-dramsku radnju i uspostavlja stil sirovog filmskog registrovanja u kome se prenošenje stvarnosti na film vrši u odnosu 1:1.

6. ZAKLJUČAK

Pitanje poimanja stvarnosti na filmu postoji od samih početaka kinematografije i duboko zadire u suštinu postojanja i funkcionisanja medija, ontološka i psihološka tumačenja na liniji fenomenologije, psihologije i filozofije. Spekulativna razmatranja doživljavanja stvarnosti u dokumentarnom filmu, na liniji su razmatranja čulne stvarnosti i privida stvorene slike.

Pitanje (doživljavanja) subjektivne i objektive stvarnosti u dokumentarnom filmu povezano je s nizom nedoumica. Nastao kao medij "čistog" realizma koji preslikava stvarnost, dokumentarni film subjektivne stvarnosti proizvod je umjetničke imaginacije autora u kome je stvarnost proizvod kreativnosti i montažnog postupka u procesu planiranja i izrade umjetničkog djela, pa je i doživljavanje fenomena stvarnosti manje vjerdostojno. Dok postoji svjesna namjera umjetnika (reditelja, autora ili snimatelja) da u svojstvu kreativnog izražavanja interveniše na video i audio slici, za rezultat imamo subjektivnu stvarnost na nivou čulnog doživljavanja filmskog prostora i vremena.

³ "Evo dakle filmskog stvaralaštva u čistom stanju." - Pazolini, P.P. *Rasprava o kadru-sekvenci ili film kao semilogija stvarnosti*. Preuzeto iz Dušan Stojanović (1978) Teorija filma, Nolit, Beograd.

Objektivno prikazivanje stvarnosti u dokumentarnom filmu se, paradoksalno, najviše približilo filmskim počecima. Arhetip pronalazimo u jednostavnim jedno-minutnim storijama "kadra Limi-

jer" u kome statična kamera u ne-prekinutom snimanju registruje događaj. Složeniji oblici se manifestuju kroz filmove snimljene u jednom kadru, kadru-sekvenci.

LITERATURA

1. Omon, Ž., Bergala, A., Mari, M., Verne, M. (2006) *Estetika filma*, Clio, Beograd.
2. Ažel, A. (1978) *Estetika filma* - Beogradski izdavačko grafički-zavod, Beograd.
3. Bazen, A. (1967) *Šta je film? I* (ontologija i jezik), Institut za film, Beograd.
4. Stojanović, D. (1978) *Teorija filma*, Nolit, Beograd.
5. Stojanović, D. (1986) *Film: teorijski ogledi*, Veselin Masleša, Sarajevo
6. Stojanović, D. (1991) *Leksikon filmskih teoretičara*, Naučna knjiga, Institut za film, Beograd
7. Aristarko, G. (1974) *Istorija filmskih teorija*, Univerzitet umetnosti u Beogradu.
8. Munitić, R. (2009) *Filmska slika i stvarnost*, Filmski centar Srbije, Beograd
9. Aćimović, D. (2005) *Dokumentarni film i televizija*, Media Art Service International, Novi Sad.
10. Hendrikovski, M. (2004) *Umetnost kratkog filma*, Clio, Beograd.
11. Barnou, E. (1981) *Istorija dokumentarnog filma*, izdao i priredio Aleksandar Mandić, Beograd.
12. Lorencin, N. (2000) *Drama dokumentarca, II* (Stvarnost i istina u dokumentarnom filmu), Zbornik instituta FDU, 4, Beograd.
13. Mönsterberg, H. (1975,1976) *Fotodrama* (psihološka studija), Filmska kultura, broj: 101/102, 103/104, Zagreb.
14. Minije, R. (1978) *Protiv slike*, Filmske sveske, 1, Beograd.
15. Ažel, A. (1978) *Metafizika filma*, Filmske sveske, 1, Beograd.
16. Lemetr, A. (1971) *Animacija slikarskih dela i problemi filma o umetnosti*, Filmske sveske, 4, Beograd.
17. Milojević, B. (1987) *Vorholovi fabrički filmovi*, Sineast, 73/74, Sarajevo.

18. Kuk, D. (2005) *Istorija filma I*, Clio, Beograd.
19. Grupa autora (2002) *Leksikon stranih reči*, JRJ, Zemun.
20. Mićunović, Lj. (2007) *Školski rečnik stranih reči*, Kompanija Novosti, Globus M, Beograd.

SUBJECTIVE AND OBJECTIVE REALITY IN THE DOCUMENTARY FILM

Abstract: The paper applied a theoretical approach in considering the phenomenon of experiencing reality in a documentary film. The starting point is discovery of a photograph, which on the one hand liberate fine art in a domain of realistic presentation of the world, and on the other hand makes the basic building block of a film – a single cadre (photogram). The photograph will have a revolutionary influence to the development of visual arts in the domain of objective presenting of the world, and evolved into the film also experiencing the reality in the documentary film. The reality phenomenon in a documentary film may be viewed from the aspect of subjective and objective reality, where subjective reality is a product of artistic imagination of the author through process of recording and editing procedure. Objective reality is manifested in a documentary films recorded in a single cadre – a sequence.

Key words: Documentary film, subjective, objective, reality, realism, photograph.

Мр Александра Чворовић

МИТОЛОШКИ ЕЛЕМЕНТИ У ФАНТАСТИЧНОМ ДОМАЋЕМ ФИЛМУ

Сажетак: Рад се бави анализом четири филма из новије српске кинематографије (настајали су у распону 1993-2008) у настојању препознавања и разоткривања инкорпорираних сегмената из српске традиције и народних вјеровања, митологије балканских народа, старословенских митова али и отитих архетипских мотива. У питању су филмови: Пун месец над Београдом, Синовци, Црни Груја и камен мудrosti и Чарлстон за Огњенку; чија се радња може сврставати и у домен фантастике, иако су врло различити по тематици и жанру (хорор, комедија, драма, акција...). Изабрани филмови обилују мистичном атмосфером, магичним сценама (специјалним ефектима) и митолошким садржајима; и као такви су посебно погодни за истраживање, јер се уклапају у популарне глобалне трендове (у овом случају обрађivanе из угла домаће традиције), са којима се такође повлачи паралела.

Кључне ријечи: српски филм, фантастични филм, митологија филма, мит, народно предање.

Увод

Рад се базира на истраживању колико се у савременом српском филму, чија се радња сврстава у домен фантастичног, може пронаћи митолошких елемената и колику улогу у овој врсти филма играју фолклорна предања и традиција. Такође је интересантно анализирати на који начин се под утицајем глобализацијских трендова интегришу елементи из других митолошких система. Поставља се питање на који начин се традиционална култура, митови и вјеровања уклапају у савремену филмску форму, ако при томе подразумијевамо да претендују на ширу публику па и изван домаћих простора. Да ли смо довољно сазрели у културолошком смислу да можемо да избалансирамо однос између локалног и глобалног? Да ли је могуће понудити актуелност садржаја на интригантан и приватљив начин уз очување специфичности духа српске културе?

Тeme и мотиви које обрађују изабрани филмови присутне су и обрађиване у умјетничким дјелима разних народа, оно што је

за нас посебно значајно је да су присутне у великом броју савремених филмова, а то су: потрага за љубављу, невјероватна пустоловина, путовање у непознато, потрага за знањем, суочавање са злим силама, суочавање са смрћу и свијетом мртвих. Обрађивани елеменати нарочито су интересантни у контексту духовне интроспекције народа који их обрађује.

Велика Богиња и матрилинеарност

Фilm Чарлston за Огњенку обилује паганским елементима и вјеровањима, врло је јасан и изражен култ предака и природе. Јасне су алузије на матријархат као друштвено уређење у земљи где су мушкирци истиријебљени (изгинули, изумрли...), додуше принудни матријархат. Пошто је недостатак мушких нарочито видљив у провинцији, радња филма смјештена је у идилично планинско село Покрп негдје у срцу Србије. Како је двије трећине мушког становништва изгинуло у балканским ратовима и Првом свјетском рату, главне јунакиње, сестре Огњенка (Сонja

Колачарић) и Мала Богиња (Катарина Радивојевић) могу да се ослоне искључиво на матрилинеарну линију својих предака, то јест на мајке, бабе, пррабабе и чукунбабе као једине присутне карице у њиховом одрастању. Ако томе придодамо и да наслеђују породични посао који једино же не могу обављати, а то је посао плаћених нарикача, не било каквих него надалеко чувених и најбољих у свом послу, имамо јасну слику искључиво женског угла посматрања живота и његових невоља, мушкарци у филму су сведени на сексуалне објекте. Фilm је заправо пустоловна авантура двије дјевојке које крећу у потрагу за љубављу, при чему их води и помаже им дух њихове бабе чије име је врло индикативно Велика Богиња (Оливера Катарина).

Пустоловина започиње када случајно (у жељи да се бар једном пољубе са мушкарцем) убију посљедњег мушкарца на планини деда Бису, чиме навуку на себе бијес сељанки, па да би избегле јавни линч заклињу се бабиним гробом да ће довести у село "право мушки са зубима". Овим су

разбјесниле утвару покојне бабе која "ни за живота није била на рану да је привијеш". Кад неко на пут креће са клетвом "враџбине и караконџуле" га прате и дозивају из мрака. Овој атмосфери много доприноси обиље специјалних ефеката у виду слијепих мишева, сухог лишћа и вјетра који стварају чудне облике. Према предањима народа цијелог свијета, од клетве и несмирених духовија предака не може се побјећи, овај мрачни пагански обичај даје посебан тон цијелој причи а на неки начин и усмјерава радњу.

Архетип мајке садржи у себи мноштво аспеката, он се може посматрати као позитиван (у смислу плодног, креативног и стваралачког) или и као негативан појам (у смислу ограничавајуће, разорне и деструктивне сile). Набројаћемо неке типичне облике који улазе у обај свеобухватни појам: рођена мајка, баба, маћеха, свекрва, ташта, дадиља или бабица, пррабаба, чукунбаба; у више, пренесеном смислу богиња, посебно Бого-мајка; у симболичној смислу земља, небо, море, материја или и подземни

свијет; у најужем смислу материја и свака плодна шупљина... Овај појам је детаљно тумачио оснивач комплексне психологије Карл Густав Јунг (Carl Gustav Jung) који каже:

“Ово набрајање не претендује на целовитост, него само најзначајније најбитније црте архетипа мајке. Његова својства чине ‘мајчинско’, напросто магични ауторитет женског; мудрост и духовна висина с оне стране разума; добро, заштитно, носеће, растуће, оно што даје плодове и храну; место магичне промене и поновног рођења; користан инстинкт или импулс; тајновито, скривено, мрачно, бездан, свет мртвих, прождируће, заводљиво и отровно, застрашујуће и неизбежно.” (Харк, Х. Лексикон основних јунговских појмова 1998:30).

Према мишљењу Александре Бајић, која се бави изучавањем женских божанстава у словенској митологији “присуство Велике матријархалне богиње код Словена на Балкану није логично”, али истражујући народно стваралаштво, имена и топониме

наилазимо на извјесне трагове, то што трагови нису упадљиви и очигледни није зато што није постојао женски словенски пантон него зато што у доба познатије словенске историје: “Прастара, матријархална божанства су већ увек била покорена и поудавана за богове, или једноставно побеђена и развлашћена.” Култ Мајке Земље потиче из праисторијских времена, и као општа богиња створитељка позната је код разних народа под различитим именима (код Грка је то Геа, код Римљана Тера...). Сви ови симболи слили су се у филм матрилинеарне тематике, у којем се сусрећу Мала и Велика Богиња као логични припадници исте породице. Окружене вјештицама, дјевицама и паганским обредима, покушавају да испуне своју судбину. Подношење жртве у замјену за сестрину срећу јер: “Богиња је дошла по тебе.”

Лијепа је легенда о настанку сланог језера у селу Покрп, то је уједно и важан детаљ из породичне историје који ће обиљежити и усмјерити судбину главних јунакиња, повезујући их са још једном чланicom женске линије.

Њихова чукунбаба је исплакала језеро суза за осам ноћи кад јој се муж из рата није вратио. Од тада се зарекла да ће срце да јој буде од камена, а пошто није знала да ради ништа друго осим да плаче постала је нарикача. Тако је почeo да цвјета породични затнат из рата у рат с кољена на кољено. Мала Богиња на kraју гине у "минограду" (минираном винограду) плешући са својим изабраником Арсенијем (Стефан Капичић), можда баш зато што се купала у уклетом језеру чукунбабиних суза.

Иначе језеро суза је чест мотив, нарочито у књижевности или и у легендама о постанку језера (нешто рјеђе ријека и мора). Рецимо Алиса исплаче локву суза и када се смањи плови по њој као по језеру (Керол, Луис Алиса у земљи чуда), или у књизи *Бескрајна прича* (Енде, Михаел) тужни први исплачују језеро суза све док их главни јунак не претвори у веселе лептире. Код нас постоји легенда да је Палићко језеро настало од суза пастира Павла који на том мјесту чувао овце. Народна предања често се везују за језера због њихове тајан-

ствености, дубине, клобучању воде и звуцима (нека имају пукотине кроз које ваздух повремено избија на површину), тако су настале многе бајке. Народна машта је у њих населила: змајеве, огромне змије, крилате коње, водене демоне, виле...

Врло је аутентична слика како се забављају то женско становништво, какве пјесме пјевају и шта пију у кафани. Пјесме су управо онакве какве могу бити у селу у којем готово да нема живих мушкараца – "гробљанске", ту нема веселих пјесама нити их ко зна запјевати, а све су сличне: "Процвјетала трешњица на гробу мог дике..."; исто као што мртви Срећковићи (филм *Синовци*) кад се сретну на оном свијету једина пјесма коју сви знају је: "Мајка Јову кроз три горе зове, сине Јово је л'ти земља тешка..." А пије се ракија пауковача, која баца у транс и повезује овај и онај свијет, од које се духови узнемирају и дођу да плешу са живима, то траје колико и дејство ракије. Прича о магичној ракији пауковачи донекле подсјећа на приче које су колале о абсинту – легендарном пићу парискних импреси-

ониста. Сматрало се да подстиче инспирацију и изазива халуцинације, неки су вјеровали да је отров, а други да је афродизијак, звали су га и то не случајно Зелена вила, јер је отварао врата у свијет духовна, други популаран назив му је био “опијум за народ”.

Фilm Чарлston за Огњенку у естетском смислу је изузетан, плијени бујношћу женске љепоте, остајемо фасцинирани магичношћу пејзажа, богат је надограђеним фолклорним мотивима и умјетничким легендама у постмодернистичком духу. Очарава раскош продукције као и све технолошке благодети постпродукције, а нарочито талентовани и лијепи глумци, фантастични костими, добра музика и савршена фотографија.

Камен мудrosti

У архаичном амбијенту старе Србије, у пасторалним сценама и аркадијским предјелима дешава се потрага за каменом мудrosti на српски начин. Временском дистанцијом наглашава се јасна алузија на савремена друштвена кретања или конкретније на девијације савremenog друштва које

се пројектују на неко друго вријеме сутеришући дужину присуности проблема и неодложивост дјеловања. На примјер једна од реченица изговорених у филму: “Уби ме транзиција из феудализма у капитализам”, врло јасно алудира на актуелне транзицијске процесе. Фокусом на гротескне ликове постиже се јасније препознавање проблема усађених у менталитет народа, који се подразумијевају као свеприсутни кроз вјекове. Ова својеврсна пародија и карикирање негативних црта српског народа резултира плејадом глупих, прљавих, смрдљивих и одвратних ликова. Хумор је базиран на пренаглашеним сексуалним (и хомосексуалним) инсинуацијама са мноштвом баналности и вулгарности. Вођа таквог народа је, наравно, Карађорђе (којег сјајно игра Никола Којо) представљен као пријек, мрк и опасан кавгација, са врло израженим либидом (историјски лик нема много сличности) што је логичан избор у смислу архетипа националног вође, што је опет рефлексија данашњих политичких лидера. Његов рођак Црни Груја (Ненад Јездић) је српски трговац, опор-

туниста и манипулатор, који са својим вјерним помоћницима Чедом Вељом (Маринко Маџаљ) и Болетом (Борис Миливојевић) покушава да искористи ситуацију за сопствене интересе. Основна идеја базирана је на ироничном представљању историјских догађаја, самокритиком и директним суочавањем са сопственим недостатцима, што отвара могућност да се исти сагледају и евентуално исправе. Ово је такође пародија на националне митове и обичаје, етно-туризам, културно-умјетничке програме, државне службенике, телохранитеље, фудбал, европску политику, НАТО ("Диван групу")...

Радња почиње тако што се из свемира у Србију сруши камен мудrosti у моменту кад Турска империја спрема војни удар, а Карађорђе покушава да постигне договор са народним првацима ("слободни Прасони/Масони/ у неослобођеној Србији") уз које стоји пола народа. По народном предању постоји легенда коју Карађорђу тумачи видовита баба Видана, о камену мудrosti у који када удариш три пута постајеш мудар, а да би се

повукли прави потези мудрост је неопходна. Карађорђе шаље Црног Грују и његове помоћнике на задатак од важног националног интереса, да испитају истинитост легенди. Они проналазе камен у селу Пецка и тестирају га на лудом Радоју, који постаје изузетно интелигентан, а шта значи бити "препаметан" у Србији 19. вијека, него: "Радоњу смо морали да бацимо у ланце, много је лапрдао." Нешто касније Боле се подвргава овом "опасном ритуалу" и већ послије неколико удараца примјећује да је камен "дивна склуптура" и да су му се "отворили нови хоризонти", придржује му се и Чеда са којем после заједно игра шах и води филозофске разговоре. Све ово газда Груји отежава послове јер мора да користи много суптилније уцјене и манипулације (позивање на праведност, хуманост, људска права и слободе) да би их натјерао да га слушају. На крају и сам Карађорђе се подвргава обреду, што турски шпијун (прерушен у српског попа), тумачи: "Шејтан је ушао у каурског вођу, а то је добро султан ће се обрадовати." Са толико мудрих глава ситуација се додатно компликује,

напредује наука и описмењавање или назадује ратовање. Карађорђе измишља нове игре као што је “шутопич” (фудбал) и бави се пројектовањем стадиона, народни прваци путују, и није им до ратовања за слободу јер како кажу: “Каква је корист мртвом човеку од слободе?” Реченицу врло сличну овој изговара главни лик у филму *Синовци*: “Цаба слобода ако сви изгинемо.”, што би могла бити нека врста поенте која повезује ове наизглед неупоредиве и врло различите филмове, али свакако базиране на српској историји, митологији и вјеровању. Све у свему, ако Србија креће путем развоја и просперитета (можда чак и путем европске интеграције) то није добро јер треба ратовати са Турском империјом. Зато Црни Груја узима ствар у своје руке враћајући све у првобитно стање и поништавајући дјеловање камена мудrosti. Карађорђе на kraју експлизивом пошаље камен назад у свемир: “Потомство и ми ћemo се снаћи и са памећу какву имамо, то ће нам бити довољно”.

Основна симболика камена подразумијевала би чврстину и

трајање. У српском народу камен има култни карактер и приписују му се одређена магијска својства, тако имамо камен станац (усамљени већи камен) на којем се моли, проклиње или везује уз помоћ виших сила; затим пробушени камен који се значајан за ритуале плодности (вјерије се да у тој рупи живи неко више биће); затим имамо гробни камен чија је сврха да трајно везује душу умрлог; ритуално бацање камена удаљ и бројне друге (Петровић, С. 2005:270). Камен мудrosti припада првенствено алхемијској традицији: “У сликовном свету алхемије, “камен мудростi” (лапис пхилосопхорум) је симбол уз чију помоћ “неплеменити” метали могу да се претворе у злато.” (Бидерман, Х. 2004:150). Поред тога, вјеровало се да помоћу њега настаје еликсир живота који даје вјечну младост и бесмртност. Мит о камену мудростi јавља се још у старом Египту и Кини, док значајнији текстови потичу од Арапа. Оно што је интересантно јесте да су различите алхемијске традиције потрагу за каменом мудростi тумачиле на различите начине: док су једни покушавали да открију тајну формулу

за материјализацију камена, други су га доживљавали као метафору пута ка просвјетљењу. У случају овог филма могли бисмо рећи да је већу улогу имала друга варијанта, јер мудрост јесте једини начин пута ка просветљењу за српски народ. Но, као што смо видјели мудрост одбације ратове и насиље, тражи нове изазове и шири хоризонте, подразумијева људска права и слободе... Поставља се питање – да ли смо као народ довољно сазрели за такво духовно узрастање, или смо и даље на нивоу када одбацијемо мудрост зарад себичних појединачних интереса, ниских задовољстава и нових ратова.

Обичај гатања и врачања је врло распрострањен у народним предањима и вјеровањима, и данас врло раширен код Срба. Лик бабе врачаре која познаје тајне магијског опчињавања, заснива се на прастарим вјеровањима да човјек може утицати на збивања у природи, и на често присутан страх од утицаја моћних бића који се мора на неки начин контролисати. Професионалним врачањем се обично

баве старије препредене жене (Српски митолошки речник 1970: 77,86) у овом случају је то лукава баба Видана, ружна и страшна, која бива зачетник цјелокупне збрке, због властите похлепе јер “гледање у будућност је високо скупа технологија” а њој треба много услуга пластичне хирургије (да скине грбу и каменац, за имплантате и силиконе - па да буде као и све друге звијезде видовњачког неба). Нешто слично овоме имамо прилику да препознамо у лицу лакомог оца Тимотија у филму *Пун месец над Београдом*, којег је црква изопшила јер се бави свим врстама магијских радњи и окултних обреда, али када од њега затраже спас од вампира занимају га само вампирски дукати.

Не може се порећи да је на филм *Црни Груја и камен мудrosti* (као и цијели серијал о Црном Груји) имао велики утицај британски “ишчашени” црни хумор који се најбоље испољио кроз феномен Монти Пјтоновог летећег циркуса (*Monty Python's Flying Circus* 1969-1974), но с обзиром на то да је у питању најутицајнија британска комедија

свих времена потпуно је разумљиво. Други важан и више него очит узор, на шта јасно упућује име главног лика, је та-које британска серија *Црна Гуја* (*Blackadder*), која исмијава различите периоде британске историје. Што се тиче наслова он јасно алудира и на планетарно популарни филм *Хари Потер и камен мудrosti* (по истоименој књизи Џоане Роулинг, режија Кристофер, Колумбус 2001), али осим тога друга сличност се не може пронаћи.

Вампир

По народном вјеровању јужних Словена, Грка и Румуна вампир је мртвац који ноћу устаје из гроба и сише људима кrv. Но и друге културе (Индира, Јапан, Кина, Египат, Малезија, Африка, Америка...) познају зла ноћна створења, изражених трансформационих моћи, која траже кrv. Источноевропска фолклорна традиција садржи највише очуваних вјеровања о овом крвожедном злодуху. Немртви монструми се враћају у свијет живих да би им исисавали кrv, која у езотеријској симболици пред-

ставља животни еликсир односно енергију која омогућава злом ентитету да се одржи у каквој-таквој форми живота. Претпоставка је да је ово вјеровање проистекло из страха од мртвих који завиде живима и стога их вребају (Џуди, А. 2008:111).

Нема много домаћих филмова о вампирима, и међу њима је свакако први и најпознатији *Лентирица* (Кадијевић, Ђорђе; 1973) базиран на чувеној приповијеци Милована Глишића *После деведесет година*, у којој се спомиње најчувенији домаћи вампир Сава Савановић који представља својеврсан српски пандан румунском (тачније влашком) грофу Дракули. И данас се у овим предјелима (село Зарожје, општина Бајина Башта) препричава легенда о повампиреном сељаку који је морио становништво. Мање је позната чињеница да су се први документовани случајеви вампирисма у Европи десили управо у Србији, о чему свједоче аустријски извјештаји са почетка 18. вијека, о чему је писала и берлинска штампа. Аустријске власти су званично истраживале случај повампирења Петра Бла-

гојевића из села Кисиљево код Великог Градишта који се десио 1725. године, а неколико година касније једнако интересовање аустријских власти и европске јавности изазвао и случај повампиреног хајдука Арнаута Павла из села Медвеђа (1733). Намеће се питање како земља са овако богатом вампирском историјом, којом се баве и свјетски вампиролози, нема више филмова о вампирима, с обзиром на то да су на глобалном нивоу изузетно популарни филмови, књиге, и музички спотови инспирисани овим креатурама. Свакако би била добра препорука за сценаристе да се више позабаве истраживањем и промовисањем до маће митолошке историје.

Један од ријетких филмова који се појавио у релативно новије вријеме а бави се наведеном тематиком је филм *Пун месец над Београдом* (Крешоја, Драган; 1993). Радња се одвија у Београду у мучној атмосфери рата који се захуктава 1992. године. Војна полиција присилно купи војне обавезнике који на све начине покушавају да избегну одлазак на фронт. Прелаз из мучног, али

реалног живота, у иреални свијет фантастичних бића, дешава се постепеном градацијом спољашњих догађаја доводећи протагонисту Алексу Митровића (Драган Ђелогрлић) у стање великог психолошког притиска које резултира (најприје само кроз снове, а затим и кроз будно стање) преласком у ирационални свијет демонских створења. Радом у трећој смјени, у коју се пребацује да би изbjегao војни позив, отвара се могућност да упозна необична бића ноћи, непознате суживотнике који непримјетно егзистирају тако да их људска бића не примјећују.

Косара (Ружица Сокић) и Алимпије (Раде Марковић) су неколико вијекова стари вампир који живе у срцу Београда, чувајући у својој старој вили неvjероватну збирку ријетких књига, антиквитетских примјерака, као и за јавност непознатих наставака чувених дјела од непроцењивог значаја за историју књижевности, ову непроцењиву библиотеку називају *Монцимер*. Стварност Србије и осталих југословенских земаља те ратне 1992. године је изузетно плодно

тло за егзистирање вампирског легла, а њихова жеђ за људском крвљу у потпуности се подудара са политичким идеологијама које у смрт щаљу на стотине младих и недужних људи. „Људе данас одводе у смрт позивајући их на традицију и књиге које су пуне митова о рату, а ваше књиге су окренуте животу а не смрти.“ – примјеђује Алекса након што је упознат са вриједношћу библиотеке, алудирајући свеприсутну манипулацију масама уз помоћ културе и традиције.

Дешава се непрекидно претапање сна и јаве кроз које Алекси бивају разоткривене тајне и освјетљене спознаје страшног свијета немртвих бића која покушавају да га увуку у свој свијет јер како му каже Косара: „Бити вампир привилегија је изузетних људи.“; и ускоро додаје још једну реченицу која би будућег магистра књижевности нарочито могла привући и заинтересовати: „Времена за читање књига, имаћете на претек.“ Ипак он успијева побјећи из њихових канџи одласком на фронт.

Свијет мртвих

Први врло успешни приказ свијета мртвих у домаћој кинематографији имали смо прилику гледати у филму *Сабирни центар* (Ковачевић, Душан; Марковић, Горан 1989). Фilm Синовци као да представља наставак приче о свијету мртвих, само што се овога пута сусрећемо искључиво са свијетом мртвих војника, тачније то је збориште несахрањених ратника.

Обрад Срећковић (Петар Краљ), сељак из села Велико Крчмаре у околини Крагујевца креће на фронт у потрагу за сином Миланом за којег слути да је погинуо („мајка га ружно сања“). На путу страда од снајпера и не схватајући да је мртав проналази нешто налик на војни логор у којем проналази три Милана Срећковића из истог села. Један му је син, други брат а трећи стриц, у свијету живих нису се срели јер: „Нас не упознаје рађање већ смрт“ – како констатује Обрад. Четири члана исте породице (погинули у оквиру 80 година) налазе се у зборишту за сву мртву војску која није сахрањена у завичају (све што

има празан гроб ту је). Вјеровање да човјек који није прописно сахрањен не проналази спокој на оном свијету потиче још од древних времена, неопходан је ритуал који означава прелазак из једног животног стадијума у други.

Радња филма се дешава на Аранђеловдан, крсну славу Срећковића. „Хвала, ти Боже, да се и мени на овај свети дан нешто лепо догодило“ – изговара Обрад, мислећи на своју смрт и сусрет са давно изгубљеним члановима своје породице. Погинути на дан крсне славе сматра се као изузетно негативно знамење, у овом случају то је гашење породичне лозе. По хришћанској митологији Архангел Михаило је онај који је спасао многе анђеле отпалае од Бога које је Луцифер првобитно повукао за собом; такође се сматра чуварем православне вјере и борцем против јереси. То је најстарији анђео у чију правичност се не сумња, првобитно он вади душе, односи их на небо и мјери на теразијама њихова добра и зла дјела, касније ту улогу преузима Архангело Гаврило. Претпоставља се да је преузимањем хришћан-

ства овај анђео замијенио многобожачка божанства или демона таме, зла и смрти (*Српски митолошки рјечник*, 1970:8). Брат партизан одбија да сједне за славску трпезу узвикујући: „То су остаци мрачне прошлости!“; прошлост је одувијек присутна у нашој традицији, она је неизбjeжна чак и кад је мрачна. У народу се вјерује да су и Немањићи славили исту крсну славу. Из наведене симболике јасно је зашто је баш Аранђеловдан крсна слава мртвих и несрћних Срећковића (презиме указује на иронијску супротност).

Трагични лик мајор Вукашин Катунац (Миодраг Кривокапић) је чак и на оном свијету полудио од туге и тражи свој гардијски батаљон не схватајући где се за право налази, док за то вријеме у стварном свијету његова мајка, супруга и кћерка сахрањују његов празан ковчег, чиме га остављају тако несмиреног и несрећног на зборишту. У свијету мртвих о њему кружи кобна легенда да је погинуо до сада осам пута (први пут на Марици, па Косово, Куманово, Солунски фронт...), девети пут кад погине

то ће бити последњи погинули Србин. Катунац се враћа у свијет живих када год почне нови рат, он се као Феникс диже из мртвих као бесмртни ратник, да би сваки пут изнова гинуо. Ова прича доста подсећа на серијал *Gorshtak* (Highlander, Малкахи, Ресел 1986), о бесмртним борцима који се суочавају кроз вијекове са јединим циљем да постану посљедњи преживели. Такође је интересантно повући паралелу са хиндуистичким вјеровањем у инкарнацију. Велико хиндуистичко божанство Вишну (један од тријаде Тримурти) има десет инкарнација, неке у људским а неке у животињским облицима. Његова девета инкарнација је био сам Буда, а када се Вишну појави десети пут као Калкин на бијелом коњу то је крај нашег доба јер ће заувијек уништити зло (Змајева митологија, 2005:109).

Девети пут мртвог Катунца убија Обрад, да би спријечио даље страдање српског народа, а и да би повео душе својих рођака у завичај. Након те смрти Катунац се уздиже управо у лицу Арханђела Михаила и успиње у небо. Коначно свањава кад мртви

Срећковићи крену кући ходајући по води преко Саве.

Вјеровање у прекогнитивне снове врло је присутно како у народној традицији тако и у митовима. Одувијек се сматрало да мртви могу да комуницирају са живима кроз снове, јер земља снова је неутрална територија која повезује "овај" и "онај" свијет. Тако Алекса најприје кроз снове нашавши се на балу вампира, од покојног колеге Милорада, сазнаје да је у опасности и да треба бежати из канци вампирке која га увлачи у свијет таме (филм *Пун месец над Београдом*). Исто тако у филму *Синовци*, Обрад и креће да тражи сина подстакнут жениним црним слутњама: "Све те сања с' рузмарин, ти пред олтар а брез младу." Други значајан моменат су видовите особе које често сусрећемо у домаћим филмовима фантастичне тематике, било да је то стара и прљава сеоска врачара као баба Видана (*Црни Груја и камен мудrosti*), или лијепа и образована дјевојка Нада (Калина Ковачевић) кћерка мајора Катунца. Она "види" да је очев ковчег празан на сахрани, "зна" да је мртав или иде на место

његове погибије да га још једном “сртне”, “гледа га” док се као анђео уздиже на небо, исто као што “види” да ће млади војник Михаило, који им помаже у потрази сљедећи погинути. Логично је ипак је она кћерка једног анђела, а још из библијских предања је познато да потомство анђела и смртне жене има наднаравне дарове. У српској митологији и народном предању постоји вјеровање да дјевојку може да обљуби змај, из таквог односа се рађају змајевити јунаци посебних моћи. Што се тиче видовитости у Српском митолошком речнику налазимо тумачење да видовите особе постају оне које се роде у материичној кошуљици: “Видовите личности виде оно што обични људи не виде, чују како трава расте, како прице и животиње разговарају, у треперењу лишћа и звијеждању ветра чују разговор духова, итд. Они познају жене које су вештице, гатају и проричу народу, јер унапред предвиђају догађаје.” (1970:66)

Важност поштовања ритуала и обреда има велики значај у српској традицији, и као пројавлен

начин за очување душевног здравља народа, што филм *Синовци* експлицитно наглашава (прослављањем славе или обредом сахрањивања) али и још једним древним обичајем који се у данашњем времену потпуно изгубио. Он поново оживљава у потресној сцени када Спасенија (Љиљана Благојевић) жена мајора Катунца, која је образована београдска дама, изузетна личност и археолог по професији, на мјесту погибије свог мужа извршава један заборављени српски обичај, она симболично сахрањује у откопану земљу “сузе и лелек и јауке” наричући на најстрашнији начин: “Јој децо, јој синови, јој унуци, ...очеви, стричеви, дедови, ујаци, нећаци, девери, сестрићи...синовци, јооој!”

Фilm *Синовци* је драматичан приказ посљедица трагичне историје и судбине српског народа, који гине и страдава на различитим ратиштима из генерације у генерацију. Стриц страдава 6. септембра 1914. на Церу, пријавио се као добровољац под туђим именом и годиштем јер је био још млади ћак, на себи носи униформу Краљевине Србије и

пушку кокинку. Брат Обрадов, гине 17. децембра 1944. на Сремском фронту као партизански борац. Морао је много да се доказује јер су му брат и отац сарађивали са четницима, пријављивао се где нико није смио зато су га прозвали Луди. Најмлађи Милан Срећковић гине у посљедњем рату, а отац Обрад страдава тражећи сина. Ипак у све је укључена и својеврсна критика српског менталитета, јер чланови исте породице кад се сусретну на "оном" свијету врло брзо започињу свађу, иако су у питању рођена браћа која се нису видјела педесет година.

Главни актери филма *Синовци* налазе се у некој врсти чистилишта у којем остају душе настрадалих или не и адекватно сахрањених због чега остају заробљени у некој врсти међупростора. Уколико се над тијелом покојника не изврши одговарајући обред и не сахрани се у гроб, он не може наћи смирај чак и ако је у питању душа праведника. Склониште за те напађене душе постаје овај својеврсни пургаторијум односно збориште (назив изузетно подсећа на већ

споменути "Сабирни центар"). За њих рат вјечно траје, сви ти зрели мушкари и голобради младићи у различитим униформама, из различитих времена и држава, погинули у разним балканским ратовима; они не могу отићи, скинути униформе, одложити оружје, ни видјети своју породицу, њихове душе не могу наћи мир. "Са овог се зборишта не иде, никуда и нигде." – више пута понавља мајор Катунац. Но постоји начин за неку врсту искупљења јер мајор се у лицу арханђела ипак узноси у небо а Срећковићи се враћају у завичај. Крај нуди наговјештај наставка зачараног круга страдања, Катунчев посилни гине и његова душа долази на збориште, његово име симболично затвара крут, он је Михаило.

У општи приказ трагедије једног народа и мучне атмосфере филма који се одиграва у вјечној магловитој ноћи са детонацијама у позадини, уплићу се и трагичне љубавне приче, својствене злим временима и судбинама. Ту се сазнаје коначна истина, стричева дјевојка је "од туге скапала" као усиделица плачући над праз-

ним гробом. Ово је прва верзија изречена јер је стриц желио чути, касније се сазнаје права истина да се Круна удала и дјецу изродила. Обрад се оженио Дарком, дјевојком свог покојног брата партизана, она је мајка најмлађег Милана. „Ми како гинемо требало би да се рађамо ко зечеви да претекнемо!“ – узвикује Обрад огорчен на брата који му замјера женидбу са Дарком. Дјевојка је била осрамоћена и „начета“, четири године је туговала, а за Обрада (четника и робијаша) нико није желио да се уда па су се њих двоје у својој несрећи спојили, што им се не смије замјерати.

Војници на зборишту имају своје ставове и вјеровања која су углавном аналогна свијету живих. Овај боравак у свијету мртвих користан је и за доказивање одређених теза (које су на неки начин општеприхваћене у народу), на примјер: кад се гине за отаџбину не боли уопште, кад је за отаџбину није важно под чијим именом гинеш јер судбина те свакако нађе, ране остају само на мртвом тијелу, само једна врста ране остаје и боли чак и на оном свијету – а то је рана у леђа

јер је она срамотна. Овим се наглашава родољубива и патриотска атмосфера која је значајна у радњи филма. Зашто рана у леђа остаје? Симболика је јасна, та рана се задобија на два могућа начина или је од бјежања или је од твојих, ниједна варијанта не подразумијева храброст, честитост и часну смрт, коју су заслужили храбри ратници. Интересантно је направити паралелу са вјеровањем усташа у нордијској митологији, где ратници погинули у битки директно иду у Валхалу (Одисова дворана ратника или ратнички рај), јер су часно заслужили своју смрт и јунаштвом оправдали своје живљење на земљи.

Закључак

Претходном анализом четири наведена филма евидентно је присуство бројних елемената српске (словенске) митологије то јест митских и фолклорних момената који су умјетнички обрађени у духу савременог филмског изражaja. Присутан је и велики утицај глобализацијских процеса који су такође адекватно обрађени и преточени

у домаћу проблематику. Дакле на специфичан начин се дешава асимилизација мултикултуралних садржаја и других светских утицаја, што јако добро илуструје следећи цитат:

”За српску духовну матрицу од значаја је да су њени древни митско-магијски узори жила-во опстајали, борећи се каткада са примамљивим и савременијим идејним обрасцима. У томе позитивном конзерватизму видимо рад архетипске имагинације по којој су Срби, ”приморани” каткад да у свој духовни корпус укључе стране културне елементе, веома често прихватали само споља-

шију форму страног модела а да су при том очували *сопствену унутрашњу смисаоност* своје духовне форме.” (Петровић, С. 2005:243)

Архаичне представе на неки начин настављају да егзистирају кроз различите форме модерне умјетности у смислу стваралачког подстрека и идеје која се наравно оплемењује истукством савременог човјека. Праслике или прауздроци одређених појава у оквиру српске духовне матрице изузетно су корисни као изворни мотиви умјетничке обраде.

Филмови:

Пун месец над Београдом (Крешоја, Драган 1993)

Синовци (Ковачевић, Синиша 2006)

Црни Груја и камен мудрости (Маринковић, Марко 2007)

Чарлстон за Огњенку (Стојановић, Урош 2008)

Коришћена литература:

- Бајић, Александра. *Велика Богиња Словена*, део из књиге. доступно пре-ко: http://www.svevlad.org.rs/knjige_files/bajic_kalina.html/22.5.2012/
- Бидерман, Ханс (2004). *Речник симбола*. Београд: Плато.
- Џуди, Ален (2008). *Енциклопедија фантастичних бића*. Београд: Логос Арт.

- Харк, Хелмут (1998). *Лексикон основних јунговских појмова* (Превео са немачког Зоран Јовановић). Београд: ДЕРЕТА.
- Кулишић, Ш; Петровић, П. Ж.; Пантелић, Н.(1970). *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит.
- Мартић, К.; Ђузовић, И. *Србија је престоница вампира!* <http://www.kurir-info.rs/srbija-je-prestonica-vampira-clanak-126266>

[17.5.2012.]

- Новковић, Душанка, *У селу Кисиљеву разоткривају мистерију првог српског вампира:*

Пера свргнуо Саву Савановића. <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2006/04/26/srpski/R06042502.shtml>

[17.05.2012.]

- Петровић, Сретен (2005). *Културологија*. Београд: Чигоја штампа, Лела.
- Sowa, Dr. Cora Angier. *Ancient Myths in Modern Movies*. <http://www.minervaclassics.com/movimyth.htm>

[14.05.2012.]

- Змајева митологија: *Богови, богиње и јунаци из цelog света* (2005), (превео Предраг Новаков). Нови Сад: Змај.

MYTHOLOGICAL ELEMENTS IN THE NATIONAL FICTION MOVIE

Abstract: This paper deals with analysis of four films from more recent Serb cinematography (made in the period 1993 – 2008) attempting to recognize and uncover the incorporated segments from Serbian tradition and folk's believes, mythology of Balkan's peoples, old Slavic myths, but also general archetype motifs. The films are: Пун месец над Београдом (Full Moon over Belgrade), Синовци (Nephews), Црни Груја и камен мудрости (Crni Gruja and the stone of wisdom) and Чарлстон за Огњенку (Charleston for Ognjenka); their stories can be put in the domain of Fiction, although they differ very much in genre (horror, comedy, drama, action...). The selected films are rich in mystic atmosphere, magical scenes (special effects) and mythology; as such they are very handy for research, they fit into the popular global trends (in this case processed from the angle of domestic tradition), and a parallel is made with it, too.

Key words: Serbian film, fiction film, film mythology, myth, folks' tales.

Sanela Janković msc

NOVE MEDIJSKE FORME U DIGITALNOM SVIJETU I NJIHOVA PUBLIKA

Sažetak: Istraživanje novonastalih medijskih fenomena u vremenu širenja digitalizacije, odnos stvaralac – medijski tekst – publika, analiza položaja publike u novom medijskom okruženju i uticaj novih tehnologija na medijsku i umjetničku praksu, jesu predmeti istraživanja ovog rada. Komparacijom analogne i digitalne produkcije, distribucije i recepcije pokazano je na koji način su se mijenjale navike odnosno ponašanje publike kao u umjetnika. Ulaskom novih tehnologija na medijsko i umjetničko tržište u velikoj mjeri se redefinisao odnos umjetnik-publika, omogućavajući publici današnjice da postane ravnopravni učesnik u procesu umjetničke i medijske produkcije. Pojmovi vremena i prostora kao nosioći medijskih sadržaja gube na značaju i nisu više presudni u recepciji umjetničkih ili medijskih sadržaja. Osnovne karakteristike novih medija koje su presudno izmijenile medijski pejzaž su interaktivnost, hipertekstualnost, asinhronizovanost i fragmentacija publike. Veliki uticaj izvršio je i novonastali fenomen hiperproduktivnosti svih vrsta sadržaja. Nove tehnologije omogućavaju personalizaciju medija, stvaranje sadržaja za jednog čovjeka/potrošača, čime se dovode u pitanje dosadašnje definicije

masovne publike i samo postojanje masovne publike. Društvene mreže kao novi oblici komuniciranja i promotori interpersonalnog života "na mreži" utiču na dosadašnje navike konzumiranja, produkcije i distribucije medijskih i umjetničkih sadržaja, stavljujući potrošače odnosno korisnike u centar.

Ključne riječi: hiperproduktivnost, interaktivnost, hipertekstualnost, asinhronizovanost, fragmentacija publike, aktivna publika, personalizacija medija, društvene mreže, produkcija i distribucija u društvenim mrežama.

Uvod

Još prije 15 godina Nikolas Ne-gropont je najavljivao digitalizaciju koja se upravo događa. Digitalni svijet nam mijenja život i navike. Za nastanak prvog masovnog medija zaslужan je Gutenberg a nakon njegovog pronalaska tendencija razvoja masovnih medija neprestano je rasla. Svaki novi medij je dobijao sve više na značaju i samim tim okupljaо veći broj publike zbog čega i jesu dobili naziv masovni mediji. Najveću revoluciju među njima izazvala je televizija. Širenje televizije nakon Drugog svjetskog rata je stvorilo novi tip komunikacije. Ona nije uništila prijašnje oblike komuniciranja, ali ih je iz temelja preoblikovala. Isto je učinio i internet koji je prevazišao čak i televiziju. On je čitav spektar me-

dija kom je digitalizacija omogućila promjenu medijskog pejzaža današnjice stvarajući nove fenomene koji podjednako utiču na produkciju, transmisiju i recepciju poput interaktivnosti, hipertekstualnosti, asinhronizovanosti - pojam vremena i prostora u starim i novim medijima kao i fragmentacija publike. Ulaskom novih tehnologija na medijsko tržište pojmovi vremena i prostora kao nosioci medijskih sadržaja gube na značaju i nisu više presudni u recepciji umjetničkih ili medijskih sadržaja. Novonastalo medijsko i umjetničko tržište u velikoj mjeri redefiniše odnos umjetnik – publika, omogućavajući dosadašnjim gledaocima/publici da postane ravnopravni učesnik u procesu umjetničke i medijske produkcije.

Novi mediji se personalizuju, stvaraju se "sadržaji za jednog čovjeka (potrošača)", čime se dovode u pitanje dosadašnje definicije masovne publike i samo postojanje masovne publike.

Društvene mreže kao novi oblici komuniciranja i promoteri interpersonalnog života "na mreži", odnosno stvaranje navike kod publike da neprestano koristi medij, da neprestano bude "online" utiču na dosadašnje navike konzumiranja, produkcije i distribucije medijskih i umjetničkih sadržaja.

Često se postavlja pitanje da li se i u čemu razlikuju oblici ispoljavanja umjetničkih i medijskih formi analogne i digitalne kulture. Ove dvije kulture imaju puno toga zajedničkog ali i mnoštvo različitosti nastalih uslijed procesa digitalizacije. Danas se nijedna umjetnost ne može zamisliti bez učešća nekog digitalnog medija. Umjetnici danas, koji su "okrenuli leđa" realizmu i krenuli "alternativnim putevima" a naročito oni koji su krenuli putem konceptualizma koriste mnoge nove medije kako bi se izrazili. Uz pomoć digitalne tehnologije veoma se proširio spektar umjetničkog izraza. U stvari, digitalna tehnolo-

gija je dala priliku svakom ko to poželi da se na lak način okuša u ulozi umjetnika. Tako je na primjer, relativno skoro, stvoren festival kratkih filmova snimljenih mobilnim telefonom. Redovno se održavaju i takozvane "Noći reklamoždera" koje su u stvari jedan festival reklama. Umjetnost i tehnologija se svakim danom sve više sinkretišu. A jedan od dokaza za to jeste i naš festival pod nazivom "Art-Tech", festival digitalne umjetnosti.

3. Osnovne karakteristike novih medija

Digitalizacija, odnosno prevođenje analognih podataka u njihovu numeričku prezentaciju stvara i čini ono što nazivamo novim medijima. Prema Levu Manoviću neke od osnovnih osobina novih medija jesu sljedeće:

1. numerička prezentacija, odnosno, digitalni kod što prevodi stvarni predmet (koji je po prirodi analogan) u diskretni oblik što omogućava algoritmičku manipulaciju prikaza predmeta;
2. modularnost, odnosno objekat može sačinjavati i drugi složeniji objekat, ali i dalje zadržava svoj poseban identitet;

3. automatizacija - mnogih operacija nad novim medijima;
4. varijabilnost, što znači postojanje mnogobrojnih verzija istog objekta;
5. transkodiranje objekta, to jeste njegovo prevođenje u druge fizičke formate.⁴

Naročito su bitne modularnost i varijabilnost koje su najzaslužnije za omogućavanje hiperprodukcije svih sadržaja koje internet nudi. Treći faktor koji pomaže omogućavanju hiperprodukcije ovih sadržaja jeste broj korisnika koji svaki minut raste.

O nedostacima koji dolaze uz ovaj medij gledano iz različitih uglova (socioloških, psiholoških, tehničkih) mišljenja su različita ali, za sada, oko jednog se svi slažu - nemogućnost kontrole sadržaja je jedan od osnovnih problema interneta. Osim što su mnogi sadržaji neprimjereni za prikazivanje problem stvara "zakrčenje" pri pretraživanju. Problem prije svega stvara "višak" dostupih informacija. Bez obzira na sve napore čovjekovo fizičko vrijeme je i dalje ograničeno.

Od 24 h koje ima na raspolaganju čovjek današnjice spava obično pet ili šest umjesto nekadašnjih osam sati, svakodnevne obaveze skraćuje koliko god može ali ni to nije dovoljno. Sadržaji se nagomilavaju svake sekunde, a moć za rasuđivanje o vrijednostima i prioritetima nam se smanjuje iz dana u dan. Nemogućnost kontrole sadržaja povezana uzročno posljedičnom vezom sa hiperprodukcijom jeste problem koji kod čovjeka danas razvija sljedeće osobine – površnost, prezasićenost a uslijed toga gubitak interesovanja kao i gubitak motivacije za istraživanje što se sve reflektuje na mnoge segmente u društву.

Prednosti je ipak mnogo više i kao što je rečeno broj publike, odnosno korisnika se povećava neочекivano brzo ali bez obzira na to jedan dio publike ipak ostaje vjeran dobrim starim analognim medijima. Razloga za to ima više. Darko Hinić u svom radu "Internet i tradicionalni mediji" bavio se pitanjem u čemu se još krije snaga televizije i radija? Kao odgovor na ovo pitanje navodi **naviku korišćenja starih medija, veću pasivnosti pri samom procesu upotrebe starih medija**.

4 Manovich, Lev, The Language of New Media,

(sve što se traži je leženje i mijenjanje kanala daljinskim upravljačem) a nasuprot tome za adekvatno korištenje interneta je ipak **potrebno neko znanje**. Jedan od razloga i činjenica da je osjećanje neprijateljnosti vezano za kompjutere i kompjutersku tehnologiju (**tehnofobija**) često prisutno naročito kod neiskusnih i starijih korisnika.

Strah od promjena, od novog, strah od pokazivanja nekompetentnosti, strah od učenja su stalni saputnici novih tehnologija. Hinićevo istraživanje obavljano je prije sedam godina od kada se situacija znatno promijenila, kako u svijetu tako i kod nas. To da starija populacija uopšte ne koristi internet i bježi od njega jeste teza koja svakim danom pomalo gubi svoje uporište ali je novi problem to što ova populacija korisnika ne iskorištava ni približno mogućnosti koje internet pruža. Strah od noviteta, nedostatak samopouzdanja, nesigurnost, pasivnost i nedostatak želje za učenjem novog. Ovaj problem se ne mora vezivati isključivo za godine starosti korisnika, naprotiv, ima i mnogo mlađih ljudi vrlo pasivnih i informatički potpuno nepismenih.

3.1. Interaktivnost i hipertekstualnost

Interaktivnost se definiše kao brzina izmjene informacija uslijed ogromne propusne moći komunikacijskog kanala koja je omogućila svakom učesniku u komunikaciji trenutnu reakciju na ponuđenu informaciju, i gotovo trenutni *feedback*.

No neki teoretičari smatraju da je koncept interaktivnosti tautologija. Moderni ljudsko-kompjuterski interfejs HCI dozvoljava korisniku da kontrolira računar u stvarnom vremenu i tako manipuliše informacijama ispisanim na ekranu. Ako je objekat predstavljen na računaru on automatski postaje interaktivan.

Hipertekst je struktura koja se sastoji od međusobno povezanih jedinica informacije prikazana na nekom elektronskom uređaju. Za razliku od jednostavnog tradicionalnog teksta, hipertekst nema jedinstven redoslijed čitanja, nego ga čitalac dinamički određuje tokom čitanja.

Francuski teoretičar Levy interpretira današnju tendenciju prema organizaciji teksta u formi hiperte-

ksta kao tendenciju spajanja funkcija čitanja i pisanja. Na neki način čitalac svojim izborom navigacijskih puteva "piše" konkretan dokument, a osim što bira koje će linkove slijediti ima mogućnost i stvarati nove veze ili čvorove. Iz perspektive autora, koji često nije samo jedna osoba već čitav tim odbir i dodavanje novih informacija takođe se mogu posmatrati kao jedno od novih "čitanja". Osnovne osobine hiperteksta jesu nesekvencialnost i modularnost. Međutim, i tradicionalni tekst može biti djelimično nesekvencijalan u slučaju kada sadrži takve elemente, npr. fusnote, reference i slično, zato što čitalac može odrediti hoće li se zaustaviti i pročitati sadržaj na koji oznaka upućuje ili ne. Hipertekst je i modularan jer on u određenom smislu nikada nije dovršen, jer se uvijek može dodati novi modul. Hipertekstualnost omogućava stalno dopunjavanje i provjeru postojećih informacija, te uvid u obilje informacija koje su u vezi sa osnovnim predmetom interesovanja. Tekstovi se neprekidno postavljaju na sajtove, u čitanju nema ni početka ni kraja, i tu je najveća razlika u odnosu na tradicionalne

masovne medije i linearno predstavljanje sadržaja.

3.3. Asinhronizovanost

pojam vremena i prostora u starijim i novim medijima

Vrijeme emitovanja, odnosno *tajming* je nešto što je razvojem novog medija nestalo. Tajming je oduvijek bio od vitalnog značaja za sve medije prije interneta. Dejvid Mekvin u knjizi "Televizija" opširno govori o značaju ovog segmeta za televiziju, za njenu aktuelnost (a isto se može prenijeti i na ostale medije), dok je jedino za internet ova vremenska dimenzija potpuno nebitna. Tako na primjer svoju omiljenu seriju pri upotrebi interneta možemo da pogledamo u bilo koje vrijeme bez čekanja njenog tačnog vremena emitovanja.

I dimenzija prostora koja je nekada bila bitan segment medijskog sadržaja potpuno je izgubila na značaju, odnosno, dobila je širi, globalni okvir. Zato je koncept ciljnih grupa po lokalitetima danas gotovo potpuno izgubio na značaju. Za novi medij fokus mora biti pojedinac koji se nalazi ma gdje i

ma kada i to je ideologija medija danas kojoj se teži.

3.4. Fragmentacija publike

Umjesto da proširuju svoj uticaj, masovni mediji su odjednom postali prinuđeni da ga dijele. Pod uticajem ekspanzije novih tehnologija, svijet medija zahvatio je novi trend - *fragmentacija publike* za koju postoji niz sinonima često korištenih. Ova pojava naziva se još i diferencijacija publike. No, veoma često se koristi pojam demasifikacije. Korijen ove riječi je riječ masa a sa prefiksom i sufiksom ova riječ dobila je novo značenje potpuno suprotno svom osnovnom značenju. Pojam masa znači da je čitav globalni sistem kontrolisan od jednog svog podistema obično političkog. Tada je masa posmatrana kao »objekat«, kao kolektivitet koji je istovremeno pasivan i manipulisan. U njegovoј osnovi leži predubjeđenje da u društvu postoјi pasivna većina - masa i aktivna manjina - elita.

Demasifikacija je u stvari "razmasovljavanje" masovne publike, a ovdje govorimo prije svega o publići medija. Nikolas Negropont primjetio je još 1995. godine u svojoj

knjizi *Biti digitalan* da se u postinformacionom razdoblju, publika često svodi na jednog gledaoca. Sve se pravi po porudžbini, a informacije su izuzetno lične.

Odgovarajući na izazove nove tehnologije klasični mediji su stupili pripremanju svojih digitalizovanih izdanja i objavljivanju na mreži.

Roland Lorimer (Rowland Lorimer) raspravlja o tome kako je postotak stanovništva koje prati uobičajeni program kakav je večernji dnevnik BBC-a sve više problematičan zato jer vlada ekspanzija kanala s jednim sadržajem – vijesti (CNN), muzika (MTV), stari filmovi (*Home Box Office*) koji sve više fragmentizuje i segmentizuje publiku.

Upravo zbog ovoga fragmentacija publike vodi ka promjeni odnosa medija prema publici gdje svaki pojedinac postaje dragocijena 'publika', koju treba na bilo koji način zadržati kao posjetioca *onlajn* ponude (jer se i dalje računa na oglašivače kao bitan izvor finansiranja).

Loša strana fragmentacije publike se ispoljava u osujećivanju

ostvarivanja uloge medija kao javnog foruma. Publika se koncentriše na pojedine medije i kanale i pri tom zanemaruje druge. Posljedica je da različiti dijelovi društva bираju različite informativne tokove, a preko njih dobijaju različite poglede na svijet i vrijednosne sisteme.

Ukratko rečeno do fragmentacija publike je došlo uslijed umnožavanja medijskih grupa a praćeno je smanjenjem sredstava za proizvodnju sadržaja, stvaranjem proizvoda koji se razlikuju od drugih, kao i razvojem strategija segmentacije publike.

Može se reći da je ovo samo još jedna od potvrda da se današnja civilizacija u cijelokupnom svom postojanju okreće individualizmu i ličnom identitetu.

4.1. Odnos umjetnik – publika danas

U poglavlju o aktivnoj publici Ana Martinoli na primjeru internet radija piše o problematizaciji odnosa publika-potrošač-producent-korisnik pitajući se da li dok pretražujemo emisije koje neka internet stanica nudi u obliku podcasta ili stream-a, da li ih istovremeno i

konzumiramo? Ako pošaljemo komentar na vest da li smo postali novinar, urednik, producent tog sadržaja? Ako učitamo muzičku plejlistu stanice u svoj "kanal" i potom dodamo nekoliko svojih pesama i potom takav "proizvod" učinimo dostupnim na stranicama internet radio stanice, da li smo postali muzički urednik?⁵

Ovakva pitanja nisu se pojavila samo sa internet radijem već sa svim ostalim medijima sadržanim u okviru interneta. Ovdje se sada postavlja pitanje staro hiljadama godina – ko je umjetnik u stvari i šta je umjetnost uopšte? Nemoguće je reći ili učiniti bilo šta potpuno novo. Inovacija se sastoji u preoblikovanju poznatih stvari iznesenih na nov način. A ono što je tehnologija postigla odrazilo se i na umjetničko stvaranje danas.

4.2. Personalizacija medija

Personalizacija se odnosi na način recepcije medijskog sadržaja, a ne na proces proizvodnje medijskih i umjetničkih sadržaja.

⁵ <http://www.newmediareader.com/about.html>

Danas svaki pojedinac sam sebi kroji programsku šemu prema ličnim zahtjevima. Kako Negropont kaže - U postinformativnom dobu imamo često publiku veličine jedan. Sve se pravi po porudžbini i informacije su krajnje personalizovane. *Ja* sadrži informacije i događaje koji nemaju demografsko ili statističko značenje. Postinformativno doba se bavi oslobađanjem vremena, tj. razumijevanjem individue od strane mašine uključujući lične hirove.

5. Društvene mreže – novi oblik komuniciranja

Sadržaji koji se objavljaju na društvenim mrežama (*myspace, itunes, second life, twitter, youtube, LinkedIn, 4 square, google plus* i naravno *facebook...*) su mnogo personalizovani – od ličnih fotografija, videoosnimaka do videoigrica i sličnih zabavnih sadržaja. Podrazumijeva se da se i dalje objavljaju sadržaji koji su emituju na tradicionalnim medijima. Prema broju korisnika društvenih mreža koji se iz dana u dan povećavaju može se zaključiti da društvene mreže teže ka tome da postanu svakodnevno sredstvo komunikacije i da postaju ravno-

pravna, tačnije superiorna konkurenčija mobilnim telefonima. Razlog za superiornost na strani društvenih mreža je mnogo, od same činjenice da je ova vrsta komunikacije ekonomski mnogo isplatnija do toga da pored verbalne komunikacije koju nudi mobilni telefon društvena mreža nudi mogućnost prenosa svih drugih informacija i to mnogo brže, lakše i masovnije.

5.1. Prednosti i nedostaci novog oblika komuniciranja

Jedan od problema ove vrste komunikacije jeste sociopsihološke prirode. Ovakvim navikama sve više se produbljuje otuđenost kod ljudi. Ljudi često mjesecima, po nekad i godinama komuniciraju, a da se nikada lično ne upoznaju. U tom odnosu vi komunicirate sa mašinom, a o osobi sa “one strane” možete samo da stvarate pretpostavke koje ne možete nikako provjeriti dok se sa njom ne sretnete u “realnom” svijetu. Ali i kada komunicirate sa nekim koga već poznajete ova elektronska komunikacija je uvijek škrtija za bezbroj informacija. Bez obzira na nedostatke popularnost korištenja društvenih

mreža neprestano raste. A da nedostaci ovog oblika komuniciranja nisu zanemarivi, to jeste da ovi problemi nisu baš tako bezazleni potvrđuje i činjenica da je u Americi, tačnije u Los Andelesu, još 2008. otvorena i klinika za liječenje vezano za jednu društvenu mrežu i to - odvikavanje od *facebooka*.

Ipak mogućnost komunikacije na veoma velikim udaljenostima jedna je od najvećih prednosti novog načina komuniciranja kako između prijatelja i rodbine tako i na poslovnom planu. Ovakvo komuniciranje veoma je uticalo na međunarodnu razmjenu roba i usluga a samim tim i na međunarodnu ekonomiju. Do skora je to bila isključivo verbalana komunikacija, prepiska, a danas sa sve manovnjom upotrebom *Skype-a* kao i sve su češće konferencije sa direktnim učesnicima iz bilo kog kraja svijeta koji učestvuju u konferenciji upravo putem *skype-a*.

Čini se da susreti lice u lice poput starih medija polako gube popularnost. Ali, sa tim istim *facebook-om* (a i bilo kojom drugom društvenom mrežom od pomenutih - *4square*, *Linkedin*, *twitter*, *myspace...*) imamo i potpuno suprotan

primjer – tamo za “prijatelje” imamo gomilu ljudi koju ili uopšte ne poznajemo ili poznajemo samo površno ili iako ih poznajemo da ne koristimo ovaj medij nikada sa njima ne bismo ostvarili nikakvu komunikaciju. Da li to znači da nam ovaj novi medij podstiče komunikativnost?

Još jedan problem vezan za društvene mreže uopšte a naročito za *facebook* jeste pitanje privatnosti. Pojam privatnosti u kontekstu društvenih mreža sam po sebi postaje paradigma s obzirom na to da su novonastale društvene mreže koncipirane tako da sami pristajemo na narušavanje sopstvene privatnosti unoseći na njih sadržaje lične prirode. To je isto kao kada bi se publika u pozorištu ljutila zato što je sa scene lažu. Onog trenutka kada smo ušli u pozorište svjesno smo pristali da budemo prevareni jer znamo da ono što ćemo gledati je samo privid i iluzija a slična stvar je i sa našim odnosom sa društvenom mrežom. Ono u čemu smo jedino zaista prevareni jeste predstavljanje lažne zaštićenosti i privatnosti informacija od strane društvene mreže koju koristimo. Popunjavamo nizove aplikacija, gubi-

mo vrijeme čitajući dugačka upozorenja, odgovaramo na raznorazna bespotrebna pitanja, gubimo vrijeme na postavljanje različitih lozinki da bismo zaštitali podatke koje unosimo.

Već je poznata vijest da su pojedinci dobili odbijenice na konkursu za posao zbog sopstvenog predstavljanja na *facebook-u*. A najveći problem jeste što se informacije koje jednom budu dostupne ovoj mreži ostaju na njoj zauvijek. O tom problemu je nedavno progovorio Nik Čubrilović koji je na svom blogu objavio tekst "Nije dovoljno izlogovati se", u kojem piše da informacije o nama ostaju zauvijek u bazama *facebook-a*. To je izazvalo ogromne polemike kod korisnika, čak je američki Kongres zatražio da se istraži poslovanje ove trenutno najpopularnije društvene mreže.⁶

Nije mnogo drugačiji slučaj ni sa ostalim, manje popularnim društvenim mrežama. Groznička svih digitalnih medija, hiperproduktivnost, hara i društvenim mrežama. U nedostatku fizičkog vremena korisnika a od prevelike ponude

sadržaja dolazi do prezasićenja i samim tim smanjenja konzumacije i smanjenja mogućnosti izbora korisniku. I dok se nekada kao jedna od najvećih prednosti interneta isticala mogućnost izbora korisnika u vrsti sadržaja koji želi koristiti danas imamo situaciju da korisnik upravo nema mogućnost izbora jer ne zna šta mu je sve u stvari ponuđeno. Gomilu bespotrebnog vremena troši upravo na izbor i odabir ili ga ponuđeni sadržaji odvedu na predmete sekundarnog interesovanja gdje korisnik utroši svoje fizičko vrijeme bez ispunjenih ili samo djelimično ispunjenih primarnih ciljeva.

5.2. Producija i distribucija raznih vrsta oglašivača, informativnih i ostalih medijskih sadržaja

Medijsko tržište uopšte tokom protekle decenije doživjelo je korenite promjene u svim svojim sferama. Da bi se osjetilo koliko se medijsko tržište promijenilo u proteklih nekoliko decenija Adam Tírer napravio je poređenje svijeta u odnosu na medije u 1970. i 2005. godini gdje je podijelio u četiri sloja svijet medija. U prvom sloju sa-

⁶ <http://www.blic.rs/IT/280057/Ko-je-Australijanac-srpskog-porekla-koji-je-izazvao-pomenjnu-na-Fejsbuku>

držan je izbor proizvoda i sadržaja. Bavio se pitanjem ko stvara medije i šta je to što građani koriste? U drugom sloju obrađen je mehanizam distribucije. Ko i kako se distribuira medije do gledalaca i slušalaca? Treći sloj je posvećen uređajima za prijem, tome kako potrošači primaju (gledaju ili slušaju) medije? A četvrti sloj je posvećen mogućnosti čuvanja (skladištenja), tome kako građani čuvaju medije i sadržaje. Adam D. Tierer analizira prvo dvije prosječne porodice, jednu iz 1970. godine, a drugu iz 2005. godine, i izbore medija i zabave koji su im na raspolaganju. Danas su joj još uvijek na raspolaganju svi sadržaji koje je imala porodica u 1970. godini, s tim što sada još može da bira između 500 kanala kablovske i satelitske televizije, video igrica, kompjuterskih softvera i obilja usluga koje pruža internet.

Najradikalnije promjene desile su se u drugom (mehanizmi distribucije) i trećem sloju (uređaji za prijem i displej). Mehanizam isporuke i distribucije je sada u znatnoj mjeri proširio svoje mogućnosti zato što je danas je potrebno jedino biti konektovan na internet kako bi

dobio bilo koji od pomenutih sadržaja. I ne samo to, možete i mnogo više. U *online* "trafici" možete kupiti osim današnjeg broja dnevnog lista i sve druge brojeve koji vas interesuju iz ovog ili prethodnog mjeseca ili čak prethodne godine. Takođe u *online* "bioskopu" imate nepregledan izbor filmova koje možete da gledate u terminu koji sami sebi odredite.

Upravo ovo jeste izmjena u četvrtom slučaju – medijskom skladištenju. Osim toga, tehnologija novih medija je učinila da čitave enciklopedije pune informacija uviјek budu na dohvata ruke.

S obzirom na to da je većina pomenutih usluga do kojih korisnik dolazi besplatna isto kao što ni komercijalne televizije ne uzimaju pretplatu korisnicima pitamo se kako i od čega se ovi mediji izdržavaju? Odgovor je star i vrlo jednostavan, kao i sve komercijalne televizije – od raznih vrsta oglašivača. Administrator nekog sajta ne može da nam prekine na pola filma koji gledamo *online* i pusti reklamu za neki proizvod ali nam tu reklamu spakuje na putu do pronalaska filma, na kratkom opisu tog filma.

Takođe zanimljiva stvar sa oglašivačima jeste – oglašavanje putem društvenih mreža. Sa porastom društvenih mreža prvi put se pojavit će mogućnost za netipičan vid oglašavanja – potpuno besplatan. S obzirom na to da korisnici na svojim profilima imaju potpunu slobodu objave bilo kakvih sadržaja samim tim imaju i mogućnost objave oglašivača. No s obzirom na to da se ovaj vid oglašavanja pokazao kao vrlo efektan a jeftin, odnosno potpuno besplatan, dogodilo se da u prevelikoj konzumaciji ove vrste oglašavanja došlo je do prezasićenja korisnika. Ako sagledamo misao profesora Nikole Maričića da “televizija ne prodaje minute već prodaje nas, gledaoce, oglašivačima” dolazimo do zaključka da u ovom vidu oglašavanja društvena mreža nije ispunila svoj zadatak jer nas nije uspjela “prodati” oglašivačima iako smo i dalje njeni publiku/korisnici.

Drugi vid oglašavanja putem društvenih mreža koji za oglašivače nije besplatan ali je sigurno efikasniji jeste klasično *online* oglašavanje putem malih prozora u uglovima na koje nailazimo na svojim putanjima u potrazi za željenim

sadržajima, zatim ponudama i aplikacijama koje nam se same nude tokom našeg krstarenja po društvenoj mreži.

Na kraju možemo zaključiti da je oglašavanje kod klasične televizije i bilo koje društvene mreže danas u principu isti, samo je način drugačiji. I jedni i drugi “prodaju” svoju publiku oglašivačima samo što to čine na različite načine shodno vrsti alata kojima se koriste.

5.3. Producija i distribucija “umjetničkih” sadržaja pomoći društvenih mreža

U vrijeme kada su najpopularniji muzičari didžejevi, najpopularniji “filmski umjetnici” kreatori animacija, kratkih klipova, najpopularniji “slikari” fotošop majstori pitamo se šta je to uopšte danas umjetnički sadržaj? Posredstvom oruđa koje pruža nova tehnologija nastale su brojne nove forme umjetnosti a samim tim promjenio se i način njihove produkcije i distribucije.

S obzirom na činjenicu da je publika društvenih mreža veoma brojna ovo se pokazalo kao odličan vid distribucije. Tako je na primjer broj

pregleda nekog sadržaja na *youtube*-u postalo je svojevrsno mjerilo popularnosti i prihvatljivosti određenog sadržaja. Tako je, na primjer, u jednom oktobarskom izdružuju nešeg popularnog rijaliti šou programa ("Amidži šou") voditelj pozvao u goste trenutno jako popularnu pop pjevačicu a argument za njenu izuzetnu popularnost u ovom trnutku bio je podatak da je njen novi "singl" ima preko 10 miliona pregleda na *youtube*-u. No, broj pregleda na ovoj društvenoj mreži nije mjerilo popularnosti samo za muzičke sadržaje već i za sve vrste video zapisa koji se tamo mogu pronaći.

Zanimljiv je i podatak da ova ista društvena mreža stvara nove zvijezde. Najsvježiji primjer za to nam je američka tinejdžerska pop zvijezda Džastin Biber koji je postao zvijezda zahvaljujući činjenici da mu je majka nastupe postavila na *youtube* a slučajno ih otkrio jedan muzički producent koji je preuzeo brigu o njegovoj karijeri.

Takođe ostale društvene mreže (najviše trenutno najpopularinje *facebook* i *twitter*), kao i kombinacija ovih mreža putem međusobnog preuzimanja i slanja od strane istih

korisnika veoma uspješno distribuiraju sve vrste sadržaja. Publika nikada nije bila brojnija. To važi čak i za neke "stare stvari" (filmove, pjesme, muzičke spotove...) prevedene u digitalni oblik i objavljene na nekoj od duštvenih mreža. U samo nekoliko sati pregledaće ih nekoliko stotina hiljada gledalaca za šta im je prije samo petnaestak godina trebalo nekoliko dana ili mjeseci.

Ali i tu postoji problem - kako od tolike gomile sadržaja izdvojiti baš vaš, kako prepoznati kvalitet i pravi umjetnički sadržaj u hiperprodukciji, kako izbjegći nužnu površnost u pregledima tolikog obima sadržaja koji se nudi? Na bilo kojoj društvenoj mreži naći ćete Hičkokov film kao i film bilo kog studenta prve godine režije ili montaže neke akademije umjetnosti, isječak iz nečijeg vjenčanja ili film potpunog amatera koji može biti gomila baljezgarija tinejdžera pod narkoticima ali isto tako može biti umjetnički veoma kvalitetan film, vjerovatno ne baš kvalitetniji od Hičkokovog ali takođe vrijedan da se pogleda. Distribucija za sva četiri ova sadržaja je potpuno ista pa se postavlja pitanje čime izdvojiti

bilo koji od njih i kako prepoznati pravu vrijednost?

6. Zaključak

Ključ promjene medijskog pejzaža današnjice kao i načina života uopšte, čovjekovih potreba i navika, jeste digitalizacija. Modularnost i varijabilnost zajedno sa činjenicom da svaki pojedinac danas može da bude stvaralac i svako ima mogućnost da bilo kakav sadržaj učini dostupnim svima, i to po vrlo niskoj cijeni dovele su do razvijanja hiperproduktivnosti i do "zakrčenja" etera današnjice. Njegova ograničenost tiče se puteva do željenih informacija kojima se korisnici kreću. Pronaći željeni sadržaj postalo je veoma teško.

Ipak zahvaljujući hipertekstualnosti informacije koje su o određenim pojmovima lutale svjetom bez cilj i poveznica i danas različitim putanjama mogu stići do istog cilja, do jednog hiperteksta nevjerovatno bogatog najrazličitijim informacijama sa svih krajeva svijeta o bilo kom pojmu iz bilo koje oblasti.

Pojam vremena i prostora kod digitalnih medija gotovo da je potpuno izgubio na značaju. Kod tra-

disionalnih medija pojam *tajminga* bio je izuzetno važan. Danas je sve to iza nas jer su nam svi sadržaji dostupni 24 sata na dan. I prostor u kontekstu interneta dobio je novu, globalnu, dimenziju. Nije bitno na kojoj se tački planete nalazili bitno je samo da budete *online* i biće vam dostupno sve što Vam je potrebno iz bilo kog kraja svijeta.

Za publiku novih medija, koja se definitivno veoma razlikuje u odnosu na publiku tradicionalnih medija, možemo reći da je fenomen fragmentacije publike upravo ono što ih najviše razlikuje. Medije zahvata faza specijalizovanosti medija a publiku faza fragmentacije koja postaje sve izraženija.

Sa tom individualizacijom, odnosno personalizacijom publike dovodi se u pitanje uopšte pojam masovne publike današnjice. Sam računar se naziva PC, odnosno personalni računar, i namijenjen je korištenju na principu "*jedan na jedan*" pa je logična uzročno-posljedična veza to da novonastali mediji koji se koriste pomoću njega budu takođe personalizovani. Publici je širinom izbora i maksimalnom dostupnošću pružena šansa

da iz sadržaja uzima samo ono što *ona lično* želi.

Prvi put u stvaralačkoj istoriji publici su omogućene potpuno nove situacije i rješenja, i to neposredno, u realnom vremenu, u samom trenutku stvaranja djela. Ali šta je uopšte umjetničko djelo i da li je umjetnik / stvaralač samo onaj koji stvara potpuno inovativno djelo? Ako stvari postavimo tako da pod inovacijom smatramo preoblikovanje poznatih stvari iznesenih na nov način umjetnik danas je svakako iznese ideju na sopstveni način. Posmatrajući stvari na ovaj način dolazimo do zaključka da je primalac, odnosno publika takođe inovativni kreator kada u nekom sadržaju iščita novu ideju ili je čak prezentuje i dopuni djelo poput hiperteksta. Zato linija razgraničenja između umjetnika i publike danas nikada nije bila tanja.

Poseban fenomen jesu društvene mreže. Sadržji koji se objavljivaju na društvenim mrežama su mnogo personalizovani i najveća razlika je u tome što je publika postala aktivniji učesnik programa te kao takva kreira i mijenja sadržaj prema svojim prohtjevima. Prema broju korisnika koji se iz dana u dan po-

većavaju može se zaključiti da društvene mreže teže ka tome da postanu svakodnevno sredstvo komunikacije. Nedostatak ove vrste komunikacije jeste sociopsihološke prirode. Ovakvim navikama sve više se produbljuje otudenost kod ljudi. Pitam se da li direktna komunikacija izumire? Šta se sa čovjekom dešava i kako se u danšnjim okolnostima tumači fraza "Čovjek je društveno biće"?

No, osvrnimo se na društvene mreže u smislu produkcije i distribucije raznih vrsta sadržaja pa između ostalog i oglašivača.

Može se slobodno reći da je oglašavanje kod klasične televizije i bilo koje društvene mreže u principu isti, samo je modus drugačiji. Na naslovnoj strani *facebooka* oduvijek piše "Prijavite se! Besplatno je i uvjek će biti." Ali da li je to zaista baš tako? Zašto li je onda vlasnik licence *skype* dao nekoliko miliona dolara za kupovinu licence *facebook-a*? Kako i ne bi? Koja još televizija ima pola milijarde gledalaca dnevno?

Kada je u pitanju distribucija raznih vrsta medijskih i svih drugih sadržaja može se reći da publika za određene umjetničke sadržaje ni-

kada nije bila brojnja. Osnovna prepreka ovom vidu distribucije predstavlja hiperprodukcija.

Sa nastankom novih sredstava za komuniciranje čovjek je poprimio nove, drugačije navike i komunikacija sve više i više prelazi sa direktnog, neposrednog kontakta na komunikaciju putem elektrosignalna. Takođe je važna činjenica da

su mediji sve prisutniji u životu svakog pojedinca i koriste se više nego ikada. Čini se da budućnost ide ka tome da se više nijedan dan čovjeka neće moći zamisliti bez upotrebe barem nekog od novih medija. Ako trend nastanka novih medija i njihovog korištenja nastavi sa rastom moći ćemo slobodno stvoriti novu frazu da je "čovjek medijsko biće".

NEW MEDIA FORMS IN THE DIGITAL WORLD AND THEIR AUDIENCE

Abstract: Researching the newly established media phenomena in the time of expansion of digitalization, relation creator-media text-audience, analysis of the position of audience in the new media surroundings and influence of new technologies onto the media and artistic practice are the subject of research of this paper. By comparing analogue and digital production, distribution and perception, we showed in what way the habits changed, as well as audience and author's behavior. By entering of new technologies into the media and artistic market, the relation artist-audience was largely changed, enabling the audience of today to became the equal participant in the process of art and media production. The time and space as bearers of media contents lose their significance and are no longer predominant in the reception of art or media contents. Basic characteristics of new media that had a decisive impact to changing the media landscape are interactivity, hyper-textuality, non-synchronism and fragmentation of public. Great influence was made also by the new phenomenon of hyper-production of all kind of contents. New technologies enable personalization of media, creating contents for a single person/consumer, questioning the to date definitions of mass public and the very existence of mass audience. Social networks as new ways of communication and promoters of interpersonal life "on the net" influence the so far habits of consuming, production and distribution of media and art contents, placing the consumers i.e. users in to the center.

Key words: Hyper-production, interactivity, hyper-textuality, non-synchronism, fragmentation of audience, active public, personalization of media, social networks, production and distribution in social networks.

ДРАМСКИ ТЕКСТ

DOI: 10.7251/AGN1201137L

UDK 792.071.2

Dr Darko Lukić

DVA ISTOVREMENA DOGAĐANJA U SUSJEDSTVU

Upravo dok sam radio u žiriju Narodnog pozorišta Republike Srpske i iščitavao gotovo 130 tekstova pristiglih na anonimni natječaj, u Hrvatskoj se oko drame i dramskih pisaca događala prava mala "drama". Povod su bila tri uzastopna događaja koja se odnose na dramske pisce i dramsko pismo u Hrvatskoj. Glavna (i jedina) hrvatska nagrada za dramske pisce, koja nosi ime Marina Držića, vrlo je ozbiljna nagrada. Osim što prve tri nagrade donose piscima i vrlo pristojan novčani iznos, Ministarstvo kulture dodatno subvencionira one teatre

(javne ili privatne) koji u roku od dvije godine postave jedno od tri nagrađena djela. Tu nagradu, međutim, dodjeljuje Ministarstvo kulture (hajde, dobro, tročlano povjerenstvo koje imenuje ministarstvo), i pri tom se autori prijavljuju s punim imenom, prezimenom i osnovnim podacima, pa se ni uz najbolju volju ne može zanemariti i njezina moguća neobjektivnost i očit politički aspekt. Posebno uzme li se u obzir da je sve do ove godine (i postizborne promjene) potpuno isto tročlano povjerenstvo radilo u puna dva ministarska mandata istog

ministra. U tome generalno čak i nema ništa posebno loše. Ministarstva kulture dužna su brinuti o domaćem tekstu i domaćim piscima. Ministarstva su političke tijela, pa je i njihovo djelovanje prije svega političko. Problem u Hrvatskoj je samo u tome što nema nikakvih drugih nagrada za dramski tekst, koji bi raspisivala kazališta, strukovne udruge, časopisi, festivali... Osim navedene nagrade, postoji još nagrada "Mali Marulić" koja se dodjeljuje za dramski tekst namijenjen djeci i mladima, a prateći je dio programa festivala Marulićevi dani u Splitu, festivala posvećenog isključivo domaćem dramskom tekstu. Velika godišnja Nagrada Hrvatskog glumišta, najznačajnije teatarsko priznanje u Hrvatskoj, tek odnedavno i tek svake druge godine može se dodjeliti ili za originalni dramski tekst, ili za scensku adaptaciju ili za dramaturgiju u predstavi, što u mogućnosti dobivanja nagrada i priznanja za svoj rad stavlja dramske pisce u vrlo neravnopravan položaj u odnosu na druge kazališne umjetnike.

A onda je ove godine povjerenstvo za nagradu "Marin Držić" u konkurenciji nešto više od šezdeset

tekstova odlučilo uopće ne dodijeli prvu nagradu, uz prilično arogantno obrazloženje "da je kvaliteta radova poslanih na Natječaj ispod razine koja bi trebala dostoјno predstavljati recentnu dramsku produkciju u Republici Hrvatskoj. Mali broj tekstova problematizira dramsku formu i ne korespondira dovoljno inovativno, intrigantno, pa čak ni provokativno s aktualnom društvenom i političkom stvarnošću. Povjerenstvo je, stoga, odlučilo ne dodijeliti prvu nagradu, jer smatra da nijedan od prisjelih tekstova ne postavlja dovoljno visoke standarde dramskog pisma općenito, pa tako niti onog u Republici Hrvatskoj." Pri tom su uređno dodijeljene druga i treća nagrada, pa čak je konkretno preporučeno još nekoliko ostalih naslova za iganje u kazalištima, ali bez dodatnog obrazloženja radi li se tu onda o djelima koja su nešto malo manje "ispod razine", ili su za nijansu više "provokativna, intrigantna i inovativna", ili su, jednostavno, najmanje loša u generalno vrlo lošoj konkurenciji. Odmah potom, već drugu godinu zaredom, nije dodijeljena ni prva nagrada "Mali Marulić", uz vrlo slično paušalno obrazloženje o nezadovoljavajućoj

kvaliteti (prema postavljenim kriterijima žirija). A onda je još i na festivalu Marulićevi dani, festivalski stručni žiri nagradu za najbolji dramski tekst (koja je prošle godine dodijeljena dramatizaciji prozognog teksta) preimenovao u nagradu za "najbolju izvedbu dramskog teksta" kako bi je mogao dodijeliti - Miroslavu Krleži. Točnije, ansamblu drame HNK u Zagrebu koji je izveo "Gospodu Glembajeve". Pri tom je čak Ministarstvo kulture na samom početku tog festivala organiziralo tematski skup o položaju dramskog pisca u Hrvatskoj. Na brzinu zamišljen i u zadnji trenasvan, skup je nakupio nekih desetak osoba koje su ga mogle u tako kratkom roku uvrstiti u svoje planove, dovezao ih avionima u Split, smjestio u vrlo luksuznom hotelu s pet zvjezdica, okupio oko stola na nepunih dva sata, i omogućio im izlaganja od po desetak-petnaest minuta, potom se žurno krenulo u druge programe festivala, a prisutne sudionike se avionima povratilo na njihove domicilne destinacije. Skupu nisu bili prisutni ni direktor drame splitskog HNK, u kojemu je razgovor održan, ni dramaturginja tog kazališta, ni novinari, ni publika, niti je netko snimao izlaganja

za nekakav eventualni zbornik. Ukratko, dobra namjera Ministarstva, i ništa više od toga. I da, naravno, upisano izvršenje tematskog razgovora o položaju dramskog pisca u tablicu pokazatelja državne brigade za domaće stvaralaštvo.

Nakon svega toga se piscima učinilo da je u kratkom roku ipak malo previše nebrige u državnoj brizi, i onda je njih 44 uputilo otvoreno pismo Ministarstvu kulture, a potom se pismu, u formi peticije, krenuo pridruživati veliki broj novinara, dramaturga, glumaca, redatelja, kulturnih i javnih djelatnika... Tu su se autorice i autori osjetili potaknutim upozoriti "na nezadovoljavajući, nedopustiv, a ponekad i sramotan način kojim se tretira naša profesija", ukazujući na činjenicu da posebno obrazloženje za nagradu Marin Držić "predstavlja vrlo subjektivne i osobne stavove o tome kako bi dramsko pismo trebalo izgledati i o čemu bi trebalo pisati. Jednoumlje je, kao što je povijest svakog društvenog uređenja i njegove kulture pokazala, oduvijek bilo opasno i ograničavajuće jer nije rezultiralo kreativnim napretkom, nego regresom kreativnosti." Potpisnici su izrazili dojam

kako sve to "pokazuje da je nera-zumijevanje i nedostatak interesa za dramski tekst i njegovu funkciju u kazalištu pojava koja nije pojedinačna i sporadična, već gene-ralna i kontinuirana praksa." Ostavljajući otvorenom čak i mogućnost da je domaće dramsko stvaralaštvo zaista tako nedopustivo loše, pre-dložili su da se onda ukinu nagrade za njega i festivali koji ga prate, i podsjetilo nadležne i odgovorne kako su izabrani (i plaćeni) za to da preuzmu "odgovornost da uvedu određene pretpostavke za evalua-ciju domaćeg dramskog pisma, ko-je uključuju jasne i precizne krite-rije za kategorije procjenjivanja nečijeg rada, te time nama, hrvat-skim dramatičarima omoguće do-stojno obavljanje naše profesije."

Na sve to se Ministarstvo na svojim službenim web stranicama oglašilo nekakvim kratkim pri-pćenjem u kojemu je tablično po-brojalo koliko se domaćih tekstova odigralo u proteklom periodu iz-noseći podatak (koji je valjda trebao nekoga impresionirati kvantitativ-nim pokazateljima, kao da je riječ o tonama u urodu krumpira u pro-izvodnji hrane) "da je u profesio-nalnim kazalištima u RH, u razdo-

blju od 2007. do 2011. godine pre-mijerno izvedeno 290 dramskih tekstova domaćih pisaca i spisate-ljica te 93 autorske dramaturške prilagodbe" pa je time, (hvaleći se, posve neumjesno, rezultatima pre-thodne političke garniture koju je na izborima smijenilo gromogla-snim osudama za nebrigu prema kulturi), zaključilo kako sve to "sv-jedoči o vrlo dobrom tretmanu au-tora/ica i njihovih djela." Ako se netko usudi posumnjati, kaže se na kraju priopćenja, kleveće i laže jer se "Popisi navedenog nalaze se na internetskim stranicama Ministar-stva kulture." Ton priopćenja s pre-uzvišenih visina podsjeća na po-znatu konačnu riječ nepogrešivoga i nezabludivoga papinskog pravo-rijeka: "Rim je rekao svoje - slučaj je okončan".

Kakvu je poruku ovo nespretno oglašavanje poslalo? Da je dram-skim piscima pametnije vjerovati brojkama Ministarstva nego vlasti-tom iskustvu? Pa ne znaju valjda sami pisci kako se osjećaju i kako ih se tretira bolje nego što to znaju pokazatelji iz tablica ministarstava? Ne misle valjda da su državni činovnici tu zbog pisaca i dramskog pisma? Državni činovnici su tu da

organiziraju tribine o brizi za pisce, na kojima pisci neće previše govoriti, i da to poslije u tablicama izvršenja postave na web stranice. Ako se autori pri tom osjećaju potpuno ignorirani, utoliko gore po autore.

Na to se činovničko priopćenje baš nitko nije oglasio nikakvim komentarom, a ignorirano je čak i na Facebook profilima pisaca koji su ga prenijeli, što je gromoglasnom šutnjom dovoljno reklo o njegovoj razini.

Kad se nakon svega ovoga ipak malo primire strasti i pokuša ovaj cijeli (mali i vrlo kratkotrajni "slučaj") razmotriti objektivno, valja pošteno reći da nema ničeg lošeg u neizbjježnoj ograničenosti nagrade koju daje Ministarstvo i da je pod svaku cijenu treba čuvati i podržavati. Činjenica je, međutim, da ona samo sankcionira već proizvedeno, a ne potiče proizvodnju, te tako, ne potičući namjensko pisanje, tek procjenjuje već napisane tekstove. Zbog toga je svakako rješenje u većem broju različitih natječaja i različitih nagrada, jer je relevantnost svake evaluacije izravno razmjerna broju evaluatora i raznovrsnosti evaluacijskih metoda. Zbog

toga su potrebni različiti žiriji, i oni literarni (teatrolozi, dramatolozi, estetičari), pa čak i takvi koji će u svojoj uzvišenoj poziciji ignorirati realno stanje u trenutku dramske produkcije i s absolutnih pozicija postavljati apstraktne visoke standarde koje možda baš nitko godinama neće uspjeti dosegnuti, ali i produksijski žiriji (redatelji, dramaturzi, glumci, ravnatelji kazališta) koji znaju što im treba i koji tako namjenski potiču konkretnu proizvodnju. Veći broj mogućih nagrada omogućio bi uvažavanje širine stvaralačkog prostora, znatno veću različitost estetskih, dramaturških, kulturnalnih, generacijskih, tematskih, kazališnih, pa, zašto ne, i političkih različitosti. Jer, svaka nagrada uvijek šalje vrlo jasnu i glasnu poruku, i uvijek se manje odnosi na svoj predmet (nagrađeno djelo ili osobu) a puno više na publike kojima se obraća, pa utoliko utječe na trendove i produkciju jasno poručujući što je "in" i što je "out" po kriterijima i procjenama tog i takvog žirija. Zbog toga je samo jedna nagrada - samo jedna poruka. Možda je "jednoumlje" zaista prejaka riječ, ali se prilično teško dosjetiti neke druge, prigodnije. Tek tako, s većim brojem

različitih natječaja i nagrada, moglo bi biti jasnije (za svaku od tih različitih nagrada pojedinačno, ali i za sve njih skupa) je li cilj konkretnog natječaja zadovoljiti nekakve stroge kriterije uvaženih znalaca, ili ponuditi domaće tekstove kazalištima i publici, ili je cilj samo imati nekuvu nagradu koju nitko ne mora ni dobiti i tako popuniti tablicu izvršenja za službene web stranice iz koje se vidi da se o dramskom pismu vodi briga. Sve te nagrade ne bi nužno morale biti financijske, niti bi morale uvijek osiguravati subvenciju, pa bi ih tako moglo dodjeljivati i društvo pisaca, i društvo dramskih umjetnika, i pojedinačna kazališta koja bi nagrađeno djelo postavljala na scenu, (i ona velika repertoarna kazališta kao i ona manja koja namjenski traže domaću temu od domaćeg autora), i festivali... što bi odražavalo potrebe produkcijskih zahtjeva samih kazališta, posve konkretne potrebe za koje su dobro rješenje i pozivni natječaji.

Sve bi to na duži rok, u okviru jedne osmišljene strategije raznovrsnosti i komplementarnosti dje-lovanja, sigurno potaknulo proaktivno djelovanje u pravcu kreiranja

boljih uvjeta, a ne samo naknadno reagiranje na postojeće stanje. Posebno bi tu bila važna i regionalna suradnja s različitim natječajima i festivalima u regiji, kao i (manje formalna a više sadržajna) razmjena iskustava domaćih pisaca u regiji, autorske radionice i susreti.

Takvi su dobri primjeri u Hrvatskoj, recimo, izvanredno posjećena javna čitaonica novih tekstova na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu koju organiziraju studenti dramaturgije, zatim ljetna radionica rada na novim tekstovima koju organizira Hrvatski centar ITI i ogledne postavke novih mlađih autorica i autora, pod mentorstvom uglednih redateljskih imena, koje organizira Zagrebačko kazalište mlađih (ZKM), kao i međunarodna prezentacija dramskih pisaca u prijevodima na strane jezike, kojima se bave i Ministarstvo i Hrvatski centar ITI. Sve se te aktivnosti, međutim, događaju potpuno izvan strategije i osmišljene koordinacije, zasebno i izolirano, okupljujući manji broj osoba i uže stručne krugove. Šira platforma umrežavanja i koordinacije svih navedenih aktivnosti, kao i nedostajuća regionalna prezentacija tekstova za koje ne

trebaju prijevodi (koja se uglavnom događa spontano i neorganizirano), riješili bi u velikoj mjeri ozbiljno pitanje nedostatne infrastrukture i skromnih resursa.

Veća aktivnost samih autorica i autora svakako je korisna, pa u tom kontekstu ohrabruje i ovogodišnje otvoreno pismo. Osim što adresa na koju je primarno upućeno ipak ukazuje na jedan ozbiljan problem. Poražavajuće je, naime, da i dramski pisci, kao gotovo svi ostali umjetnici, očekuju da im Ministarstvo kulture, odnosno država, riješe njihove statusne probleme, mimo njihovih (uglavnom potpuno neaktivnih i tek formalno postojećih) strukovnih udruga, sindikata i mimo njihovih pojedinačnih aktivističkih angažmana, a posebno mimo kazališta koja su već subvencionirana i kapacitirana i za predstavljanje i za poticanje domaćeg dramskog stvaralaštva i festivala koji su namjenski zbog toga osnovani. Takvo zazivanje materinske skrbi države nespojivo je s kapitalizmom, ali i s demokracijom, i svjedoči o tranzicijskoj demokratskoj nezrelosti. Utoliko je samo završni pasus otvorenog pisma pisaca zaista upućen na pravu adresu i opravda-

no kritičan prema Ministarstvu. (I utoliko je više spomenuto reagiranje tog Ministarstva priopćenjem na vlastotopj web stranici nemušto i neprimjereno).

Državna kulturna politika, naime, u demokratskim društvima može (ali i mora) dati jasnu strategiju, infrastrukturu i čvrst okvir, može različitim poticajima usmjeravati i savjetodavno ukazivati, posebno nagrađivati i dodatno subvencionirati, umrežavati, koordinirati, ali ne može naređivati kazalištima što će igrati i kako će tretirati pojedine suradnike. Upravo ovo pismo pokazuje kako pisci opravdano reagiraju kad im povjerenstvo ministarstva pokušava propisati što bi i kako bi trebali stvarati. To je jednostavno nedopustiv oblik državne intervencije u prostor sadržaja kulturne proizvodnje. Ali jednak je tako nedopustivo da i da ministarstvo kazalištima propisuje što i kako trebaju postavljati na repertoare, pa makar i u cilju zaštite domaćeg dramskog pisma.

Koincidencija ovog hrvatskog "slučaja" i banjalučkog natječaja u čijem žiriju čitam oko 130 tekstova, (od kojih čak dvadesetak vrlo zanimljivih, a četiri pet čak i izvrsnih,

a ne bih rekao da nemam visoke kriterije), natječaja koji nije pokrenulo državno ministarstvo nego produkcijska ustanova - Narodno pozorište - i natječaja koji je anoniman, ali po jezicima i temama očito široko regionalan, uvjerava me da je upravo takav put jedan od mogućih dobrih modela poticanja

i vrednovanja domaćih dramskih produkcija. Uz različite ostale moguće modele, želim vjerovati da će upravo ovakvi oblici natječaja u budućnosti umanjiti potrebu za revoltiranim javnim vapajima dramskih pisaca, ali i za nepriksnovenom arogancijom državnočinovničke arbitraže.

ИЗВЈЕШТАЈ ЖИРИЈА КОНКУРСА ЗА САВРЕМЕНИ ДРАМСКИ ТЕКСТ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА РС

Жири у саставу: Др Лука Кецман, председник; Др Дарко Лукић, члан и Mr Мирослав Мики Радоњић, члан, мишљења је да је текст под називом *Кандило у розаријуму - историјска фуснота* (шифра: Алексије Д.1917), изузетно драмско остварење које се издваја комплексношћу теме и идеје, али и добро вођеном драмском причом. Аутор је врло вешто и зналачки помирио историјску и уметничку истину, као два важна приступа у грађењу драмског збивања и оживео један турбулентни временски период и судбину јеврејске породице Минх чија страдања у себи садрже античке разmere. Изузетно живи, јасни, чврсто утемељени ликови у својој судбини, заокружени у сваком смислу, стоје као репрезенти заборављених вредности, постојани као и планина Ртањ којој су подарили смисао и живот. Доследни својим идејама и односу према послу, Минхови одлазе у историју и то ону која се исписује златним словима. Међутим, ова драма не прича само о породици Минх, она издваја и велича свакога коме је Човек највећа вредност и именица која се пише великим словом. Тако је мислила, говорила и радила Грета Минх. Тако је и запамћена.

НАГРАЂЕНИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

DOI: 10.7251/AGN1201149S

UDK 792.028

Тихомир Стевановић

КАНДИЛО У РОЗАРИЈУМУ

-историјска фуснота-

ЛИКОВИ:

ГРЕТА МИНХ - супруга Јулијуса Минха

ЈУЛИЈУС МИНХ

АДОЛФ МИНХ

АЛЕКСАНДАР МИНХ

ЈУЛИЈУС ХОЛИК

МИЛОВАН РАДЕНКОВИЋ

РАЈОВИЋ

ИВО АНДРИЋ

МАРИЈА РАДЕНКОВИЋ

СЕСТРИЋ АДОЛФ

КАПЕЛА

I.

(Библиотека у стану породице Минх. Редови књига, велики

сто, неколико кожних фотеља, на зиду доминира слика Самуила Минха. Присутни браћа Јулијус, Адолф и Александар. Адолф и Александар седе за великим столом, испред њих гомила папира,

Јулијус стоји испред слике Самуила Минха и чита неки извештај. Повремено вади папире из елегантне кутије за документе која је на писаћем столу и одлаже их назад. Адолф пијуцка вино, делује незаинтересовано. Александар прегледа папире, нервозно пучи.)

ЈУЛИЈУС: Браћо, то је извештај за ову годину. Ко што сте видели, на дан 1. јануар ове године ми учествујемо са каменим угљем 5,4 посто у целој Србији. Фабрика текстила, коју је наш драги отац направио, још добро послује. Надам се како је склопљен посао са војском око сукна за униформе Адолфе...

АДОЛФ: (тргне се) Јесте, то је завршено. Мене брине нешто друго.

ЈУЛИЈУС: Шта то?

АДОЛФ: Верујеш ли ти како ће ово потрајати?

ЈУЛИЈУС: Које?

АДОЛФ: Добро послујемо, све иде узлазно. Дивиденде расту, акције добро стоје. А, мени некако делује како ће све наједном да се сруши. Пuff! И нема! Ко

мехур од сапунице. Ко у Америци са берзом.

АЛЕКСАНДАР: Не прича глупости. Ваздан си ти нека птица злослутница.

АДОЛФ: Александре, ти како хоћеш, али мени је Ида писала из Беча како се тамо свашта кува. Чуо сам се и са Регином, и оне су ми потврдиле где овај мој имењак Адолф свашта спрема. И Бечлије на то гледају са одбравањем.

ЈУЛИЈУС: Браћо, мене, за разлику од вас, не интересује та светска политика. Читao сам немачке новине, сматрају га смешним.

АДОЛФ: Смешан или не, прави комедијаш, ал' пази, Јулијусе, шта ти кажем, тај ће нама главе доћи. Ти малецки, кржљави, ко што је Наполеон, само се провуку између ногу великих и ето ти, већ марширају на све стране и носе слободу како је они виде. Ослободиоци!

АЛЕКСАНДАР: Много си ти далеко отишао.

АДОЛФ: Нису мени требале сестре да јављају из Беча, онако сретно удате, како ће да задува

ветар. Писмен сам. Читао сам његов "Мајн Кампф". И литературу што је они штампају, ти, националсоцијалисти. Уопште се то мени не свиђа. Њима су Јевреји за све криви.

АЛЕКСАНДАР: (*погледа по библиотеци*) Не видим овде текњиге.

АДОЛФ: Има их директор рудника, твој вајни имењак Јулијус Холик. И онако ти само овде држиш твоје књиге о послу и геологији. И Гретине о цвећу. Е, ал' зато Холик чита малко другачије писаније. И нутка унаококо, ко воли да се образује. "Ово су нови ветрови", вели. Мени то више дође ко неки пувањак: смрдљиво, гадно, не знаш од куд се појавило и само је лепо оном који га је пустио. Декларација лудила.

АЛЕКСАНДАР: Стварно, брате, јеси ли ти њега само због имена запослио?

ЈУЛИЈУС: Он је одличан инжењер и директор. Немачки прецизан. Уосталом, шта фали: запослили смо и Чехе и Мађаре, све оне који нешто ваљају.

АДОЛФ: Ти и Грета хтели бисте створити град овде на

Ртњу. У пустари. Треба, море, одавде, Зајечара и Алексинца повадити све што се може и тулањ. И онако су резерве угља још само за двадесет година и шта онда?

АЛЕКСАНДАР: Тебе кад човек слуша... Побећи... Где отићи?

АДОЛФ: Продати све, рудник, штофару, станове, све... Правац Америка.

ЈУЛИЈУС: Ни тамо не цветају руже.

АДОЛФ: Са парама се све може. Зар Розаријум, тај ружичњак са сто врста ружа...

ЈУЛИЈУС: Сто педесет.

АДОЛФ: Свеједно, сто педесет, није доказ како из камена уз паре све можеш исцедити? Море, Амери би нас дочекали све целивајући у образе горње и доње. Паре говоре све језике. Цвеће, и оно говори, веле, ал' не знам шта причају. Латице не разумем.

ЈУЛИЈУС: То је нега моје Грете, њен зној, њена љубав. Него, да баталимо празне приче, време је да се види како ће се распоредити добит. Сестрицама иде сва-

кој по седамнаестина, је л' тако,
по татиној жељи, а ми ...

(Куцање на вратима.)

ЈУЛИЈУС: Ко је сад кô на вра-
га?

АЛФРЕД: Слободно.

(Улази Милован Раденковић,
иза њега Иво Андрић.)

РАДЕНКОВИЋ: Господо, мно-
го ми је жао што вас сматам ал'
господин тврди где вас познаје,
па рекô да га доведем...

ЈУЛИЈУС: Господине Анд-
рићу! Каква част! Ако си Раден-
ковићу, ако. За господина Анд-
рића увек смо на располагању.

(Раденковић се удаљи, Андрић,
готово срамежљиво, непријатно
му, стоји, а Јулијус прилази, сме-
штила га у фотељу. Алфред и Алекс-
андар ужурбано стају поред
Андрића, Алфред му додаје чашу,
сипа коњак.)

АНДРИЋ: Опростите госпо-
до, ви у неком послу, а ја овако,
ненајављен... Непријатно је,
зnam...

АЛЕКСАНДАР: Побогу, го-
сподине Андрићу, за вас увек има

времена! Увек. Не морате ваздан
бити толико тактични.

ЈУЛИЈУС: Послове смо по-
завршавали.

АЛФРЕД: Таман сте дошли кад
смо почели о неким стварима
које ви познајете, светске прили-
ке... Бистримо малко Европу.

АНДРИЋ: (тргне се) Немојте
молим Вас. Какви ја и светске
прилике.

АЛФРЕД: Дипломата из Граца
и Ватикана, а сад на самом изво-
ру, врелу догађања, секретар
Краљевине Југославије у Друш-
тву народа. Па где је извор ако
не ту.

АНДРИЋ: То вам је више не-
ки ђатински посао. Мене све за-
обилази, богу хвала. Чисте фор-
малности, слаби утицаји.

ЈУЛИЈУС: Видите где човек се
снебива. Непријатно му. Пустите
се политику. Којим добром?

АНДРИЋ: Дошао сам за ове
божићне празнике мало да се
одморим. Доле сам у Бањи.

АЛЕКСАНДАР: Стално при-
чам где би требало неки пансион
да отворимо доле, али ме не слу-
шају. Све је више болесна света,

а има оних који би платили. Ско-ројевића што воле да прошетају тоалете. Види и буди виђен. Е, ту може да лежи пара. Шта фали држави што је отворила завод за туберане? И онако су смештени горе, на врх планине.

АДОЛФ: Ми овде отварамо школе и болнице. Читав град изградисмо, али ваздух у руднику слабо користи.

АНДРИЋ: Ваздух је овде, па како рећи, мирише. Непријатно. Али са оне стране долине је другачије.

АДОЛФ: (*истресе коњак и сина други*) Смрди, брате. На трулаја и паљевину. Ко на трулу душу. Пакао тако базди.

ЈУЛИЈУС: Ви, засигурно, због грудобоље?

АНДРИЋ: Слаба плућа. Једино што сам од оца наследио: склоност ка туберкулози. И још се то по аустроугарским затворима начело. Нема спаса до чиста ваздуха.

ЈУЛИЈУС: Грети морам јавити. Одмах. Ручак да пристави, сви лепо да поседимо, да нам кажете како је по белом свету...

АДОЛФ: Шта ради Хитлер и Хес, како Енглези и Французи гледају на то где Швабе дижу главе..

АНДРИЋ: Немојмо о томе. Нема ту многочега.

ЈУЛИЈУС: (*погледа на цепни сат*) Аух, па ја заборавио. Мене кола чекају, морам хитно за Београд. Ни на ручку не могу остати.

АЛЕКСАНДАР: Бићемо и ми неко ваљано друштво нашем писцу и дипломати, је ли тако?

АНДРИЋ: Паметно друштво је ваздан ваљано друштво. Што се ручка тиче, немојте ме планирати. Имам у пансиону, код до-маћина...

АЛЕКСАНДАР: Идите молим вас, да једете ону њихову сељачку храну. Има стомак да вас боли десет дана.

(Куцање на вратима, не чекајући одговор улази Грета са Јулијасом Холиком. Холик у цивилном оделу, са шеширом у једној а кофером у другој руци)

ГРЕТА: Чујем стигао гост а мени нико не јавља.

(Андрић скоче, клања се, љуби руку.)

АНДРИЋ: Моја грешка. Питао сам за Вас, рекоше: сређује руже у Розаријуму. Откуд по зими, баш сам се зачудио. Терају шегу са мном, помислих.

АЛЕКСАНДАР: То наша снаја Грета има ружичњак сав у стаклу, па зими греје са пећима, угља барем имамо, а лети склони зидове па се све уклопи у парк.

ГРЕТА: (покаже на Холика) Господин Холик, господин секретар Краљевине Југославије при друштву народа, писац, доктор Иво Андрић.

ХОЛИК: Јулијас Холик, инжењер и директор рудника Ртањ.

АНДРИЋ: Немац?

ХОЛИК: Баварац. Чист.

ГРЕТА: (Јулијусу Минху) И тек сад чујем како вас двојица путујете за Београд? Одмах, неизоставно! Зар ни божићне празнике не можемо без посла првости?

ЈУЛИЈУС: Грета, посао је посао. Холик и ја морамо до банке.

ХОЛИК: И онако ови су празници везани за хришћане а не... (нагло ућути)

АДОЛФ: Не за чивуте, то сте хтели рећи?

ХОЛИК: Банке, господине Адолфе Минх, банке се не обазиру се на верске празнике: католички, православни, мухамедански или мојсијевски, њима је свеједно. Једино недељу поштују. Тад ваља бити на породичном ручку и банкарима. Так да провере јесу ли им ћерке још ту или нису побегле са каквим вагабундом а синови да ли су се вратили са теревенки. Банкарима треба стати за врат. То је решење.

РАДЕНКОВИЋ: (Улази) Ауто је спремно, господо.

ГРЕТА: То може сачекати да прође ручак. Господин Андрић остаје, наравно.

АНДРИЋ: Могли бисте мене до Бање аутом. Није баш уз пут, ал' после преко Озрена на Алексинац па за Београд.

ГРЕТА: Свашта! Господине Иво, ручак и ноћење код нас, па ујутру идемо заједно. И онако ми ваља однети поклоне за сирочад

и млеко, па ћемо скупа. Нећу да чујем не.

АЛЕКСАНДАР: Предајте се унапред. Са Гретом се не да расправљати.

ЈУЛИЈУС: Онда, за сто!

2.

(Розаријум. Грета у баштованској одећи са Рајковићем, вртларом, орезује руже.)

РАЈКОВИЋ: Милостива, паметније би било да сте какво поврће посадили.

ГРЕТА: По теби, Рајковићу, само се кромпир и купус сматра биљем вредним человека.

РАЈКОВИЋ: Не кажем где руже нису лепе. И моја их Милка сади по лонцима, ал' се зна када им је време. Не зими. Нема користи од њих. Ваља само оно од чег се има нека вајдица. Ово је, онако, за ништа.

ГРЕТА: Лепота није корист, по теби.

РАЈКОВИЋ: Није. Кака вајда од лепоте? Дође, прође. Још је мораш стално неговати. Џабе

труд. Мени је све то само од до-коности работа.

ГРЕТА: А школа?

РАЈКОВИЋ: Каке везе сад има школа са цвећем?

ГРЕТА: Ни школа није од ко-ристи па децу не шаљеш у њу?

РАЈКОВИЋ: Деца су за њиву, нису они за слова. Неће им то требати у животу. То је за оне слабе, нејаке, кô што је онај писац пре неки дан. Таки не могу ни дрво исцепати а камоли орати. Њима ваља ићи у школу. Болесне и доконе. Мојој деци треба да се науче како ће радити.

ГРЕТА: Има нешто и поврх тога вальда?

РАЈКОВИЋ: То што се овде работи, е то је за господу. Миленко и Цветко и онако има да се увуку доле, у рудник и шта им значи писменост? Колико да метну парaf кад примају плату.

ГРЕТА: Чула сам где си ти своју плату код Анике у кафани оставио?

РАЈКОВИЋ: (збуњено) Аника је, да простите, вештица! Ставља нешто у ракију па одма се забле-

савиши и онда по три пут наплаћује!

ГРЕТА: А ти на вересију узимаш.

РАЈКОВИЋ: Једном немаш пару код себе а они одма разгласе. Покварен свет, кад вам кажем госпоја, покварен.

ГРЕТА: Тако неће моћи. Има да се договоримо, децу да ти иду у школу, кад већ имамо и учитеља и шездесеторо чељади што да буду слепи код очију? А кафану заборави. Овај месец дала сам твојој жени паре, оне које си пропио. Немој случајно да сам чула како си је тукао или новце узео! Случајно! И то ти је сад.

РАЈКОВИЋ: Фала, госпојо, неће се поновити.

РАДЕНКОВИЋ: (Утрчи, зади-хан, са сузама у очима) Госпођо... Госпођо...

РАЈКОВИЋ: Затвори врата, говедо! Има све да измрзне!

РАДЕНКОВИЋ: Госпођо! Сажаљевам случај...

ГРЕТА Шта се десило?

РАДЕНКОВИЋ: Господин...(заплаче се)

ГРЕТА: Шта се десило?

РАЈКОВИЋ: Сабери се човече!

РАДЕНКОВИЋ: Умро је господин Јулијус! Јулијус Минх је мртав!

ГРЕТА: Како мртав, шта причаш?

РАДЕНКОВИЋ: Инжењер Холик јавио где се господин Јулијус Минх убио револвером у гаражи куће у Београду. Он га нашао мртвог.

ГРЕТА: Јули... мој Јули... (скљо-ка се на колена)

РАЈКОВИЋ: (за себе) Баш га Холик нашао.

3.

(Библиотека Минхових. Поред Самуилове стоји и Јулијусова слика, све је друго исто. Адолф и Александар са пићем у рукама, Раденковић са стране увија капу, као да је цеди.)

АДОЛФ: Она је начисто полу-дела.

АЛЕКСАНДАР: Немој тако. Немој.

АДОЛФ: Боље да с попела на врх Ртња, на тај Шиљак и бацала

паре из цака. (Раденковићу) И баш велиш ни мање ни више него погодила хиљаду људи и сто магараца да вуку камен на врх планине?

РАДЕНКОВИЋ: Сваки ко има магаре дао је.

АДОЛФ: Није за цабе, то сигурно.

РАДЕНКОВИЋ: На рукама извлаче камење и грађу, те зидају.

АЛЕКСАНДАР: (наискап испразни чаши) Нека је. Њено је то.

АДОЛФ: Како њено? Како, бре Александре, њено? Толике паре а за шта? Дизе капелу, цркву, шта ли? Маузолеј покојном Јулијусу на врх Ртња! То има громови да ољуште само тако, кише да сперу па ко да никад ништа није било! У овој вукоједини правити нешто такво. Није он фараон нити смо какви цареви да се парама расипамо на све стране. Она је памет погубила, то је сигурно. Нема другог објашњења.

АЛЕКСАНДАР: Школу им је подигла, Соколски дом, болницу. Ред и цркву да дигне.

АДОЛФ: Ма немој? Овде је требало да се дође. Ради, новац

склони на сигурно и крај. Назад у Моравску, где нам је дедовина. Не задужбине да зидамо.

АЛЕКСАНДАР: Њене паре. Њена брига.

АДОЛФ: То што су њих двоје без деце, то је њихов проблем. Могли су се играти доброчинитеља и могло им је срце бити меко кобамук. Али, брате, ја имам и сина и кћерку! Ти имаш сина, Ида у Бечу је са Алфредом и Георгом а тек Регинина Роза! Њој је мало и ово што има. Због њих се капитал не баца на врх неке планинчине усред пустопољане.

РАДЕНКОВИЋ: Госпођа каже како смо ми пролазни а то је све што иза нас остаје. Да нас памте по нечем.

АЛФРЕД: “Да нас памте по нечем”. Е, полуудела начисто. Имају по чemu да памте. Мало ли је свега овде?

АЛЕКСАНДАР: Шта мисли даље?

РАДЕНКОВИЋ: Каже, кад заврши, има да стави гвоздену ограду и метне кандило да гори за покој душе Јулијусове.

АДОЛФ: Еј, за покој душе оног ко се убио. Стварно је полуудела. И још није хришћанин.

РАДЕНКОВИЋ: Држим где она то због нас ради. Бога да се бојимо и господина Јулијуса по-менемо у нашим молитвама...

АДОЛФ: Иди ти Раденковићу и гледај посла. Хвала ти на овим вестима, телеграф знаш где је, кад треба, и чим ти је нешто чудно, одмах депешом у Београд да ми јавиш.

РАДЕНКОВИЋ: Хоћу, господине.

АЛЕКСАНДАР: И мени да јавиш.

РАДЕНКОВИЋ: Хоћу, како нећу.

(Раденковић крене, а Адолф га ухвати за руку, заустави. Адолф вади из цепа свежање банкнота и тутка Раденковићу у цеп, овај се опира.)

АДОЛФ: Деде, немој код кака снајка. Узми то, док има. Кад нема нећу ти дати. То ти је за телеграф.

АЛЕКСАНДАР: (Вади новчаник и пар новчаница из њега тутне у шаку Раденковићу) За

телеграф. Четворе очи да отвориш. Ал', пази, не за Грету. Оног да ми гледаш.

РАДЕНКОВИЋ: Ког?

АЛЕКСАНДАР: Оног, Холика. Разумеш?

РАДЕНОВИЋ: Јашта (климне главом и оде).

АЛЕКСАНДАР: (гледа у Јулијусову слику) Ко би рекао, прође већ толико година. Лети време.

АДОЛФ: Сећаш се како сам причао онда, за Хитлера? И ја будала...

АЛЕКСАНДАР: Има и тамо разумног света.

АДОЛФ: Све продати, све! Аригадерчи. Док је време. Само да знаш: Грета неће хтети.

АЛЕКСАНДАР: Нећу ни ја. Немамо где побећи. Не више.

АДОЛФ: Побегли смо 1915, све оставили, нисмо се ни окренули. Остало је и пруга, и жичара и рудник. А кад смо дошли, све почупано, претопљено и потопљено. Али били смо живи. Све се наново изградило. Боље и лепше.

АЛЕКСАНДАР: Јесте, то си лепо рекао. Али ово није та година.

АДОЛФ: Море, биће. Мирише ми. Нећемо имати где, батице, веруј ми.

Ида се јавила из Беча. Хоће да пошаље Адолфа код нас а они би са Георгом у Лондон. Не ваљају ствари тамо.

АЛЕКСАНДАР: Што и Адолфа неће у Лондон?

АДОЛФ: Болешљив је. Не прија му острвска клима. А и сам знал како је он мало чудан.

АЛЕКСАНДАР: Занесењак.

АДОЛФ: Јадник. Мада би се такав лако уклопио са Енглезима.

ГРЕТА: (утрчи узбуђено) Радио! Упалите радио!

АДОЛФ: Шта је сад? Да не говори негде?

ГРЕТА: (прилази радију, укључуји га и тражи станице, крчање и пишиштање) Слушајте вести. Чула сам у амбуланти код доктора...

РАДИО СПИКЕР: "...само што је 9. марта канцелар Шушник најавио за 13.3. плебисцит о независности Аустрије, данас је, 12.

марта 1938. године од стране Немачке извршена анексија Аустрије. На улицама Беча са одушевљењем су поздрављене немачке трупе..."

(Присутни у тишини слушају вест, Александар приђе и угаси радио. Затамњење.)

4.

(РОЗАРИЈУМ. Грета у црнини загледа руже. Инжењер Холик са дрвеном кутијом у којој стоје документи и која је стајала на радном столу Јулијуса Минха стоји поред ње, нервозан. Вади документа и држи пенкалу. У позадини Рајковић орезује руже и прати разговор, трудећи се да буде непримећен међу громовима ружа.)

ГРЕТА: Циљ сваког узгајивача је да направи црну ружу. То је немогуће, знате ли господине Холик?

ХОЛИК: Нисам се интересовао за то. Требало би да потпишете ове рачуне...

ГРЕТА: Успех је и модра ружа. Али то је само сан. Укрштање и стрпљивост која води томе, то су тако ретке врлине. Снови се стр-

пљивошћу остварују. Уз наду, наравно. Тако се гаји свака лепота.

ХОЛИК: Ви овде имате све услове за такву игру. Довољно времена и топлоте. Колико угља оде на грејање овог стакленика? Колико новца губимо на то? Силне су ту паре пропале.

ГРЕТА: О томе не размишљам.

ХОЛИК: Али ја водим рачуна о томе. Молим вас да ми потпишете ове рачуне и трансакције. (*Гурајој документа у руке.*) Мени није јасно зашто ми не дате генерално пуномоћје. Овако сваки час морам из Зајечара или Београда потезати до вас за сваку ситницу.

ГРЕТА: Било би глупо, кад су већ мене овластили Адолф и Александар да то пренесем даље, зар не? Да су хтели, одмах би вас овластили. (*Загледа папире*) Ово је у реду и ово...

ХОЛИК: (*нервозно*) Уобичајено. Расходи и само расходи, просто се питам како уопште послујемо са тако малом добити. Треба све скресати, ту школу, амбуланту...

ГРЕТА: Ви бисте и угљ за мој розаријум продали. Пустили бисте све да измрзне.

ХОЛИК: Мало грубо, али је тако. Зашто грејати све ово? Тако би и те руже од мраза поплавеле па бисте имали и савршене пупољке. И зашто садити цвеће поред шина за транспорт руде? Уопште се не виде вагонети од свег тог цвећа.

ГРЕТА: Зар то није лепо?

ХОЛИК: Лепо је само оно што доноси профит. Имало, немало цвећа руда се вади а ми само на губитку због тог, не знам како да га назовем...

ГРЕТА: (*загледа један папир*) Шта је ово?

ХОЛИК: То? Путни налог.

ГРЕТА: Видим, али за Берлин? Каква посла ми имамо са Берлином?

ХОЛИК: Треба направити нове пословне уговоре. Рајху је потребан угљ у што већим количинама. То је добар посао.

ГРЕТА: И налог гласи на ваше име. То бисте ви мало до Берлина, Холик? Ако им угљ треба нек

дају понуду, не да им идемо на ноге.

ХОЛИК: Мислим како бисмо постигли бољи договор да ја та-
мо одем. Лично.

ГРЕТА: То би био пети пут
како путујете за четири месеца.
До сад бисте ко зна шта уговори-
ли. Ово нека сачека. (Загледа дру-
ге папире.) Делује све у реду. Дај-
те ми то. (Узима кутију из Холи-
кових руку.) Прегледаћу детаљ-
није.

ХОЛИК: Све се слаже. У пару.

ГРЕТА: Не сумњам. Прецизни
сте и педантни. Зато вас је мој
Јулијус и најмио.

ХОЛИК: Онда ми треба то пу-
номоћје.

ГРЕТА: Овако је боље. Ипак
ја одговарам за све оне људе и у
јами и у селу.

ХОЛИК: Без увреде, али Ви
сте се више бавили зидањем ка-
пеле, свештањем и уређењем
онога на врх планине него дру-
тим стварима. Престали сте били
гледати рачуне.

ГРЕТА: Сви моји рачуни су
сравњени. Своје рачуне немам
за шта да гледам. Оно што имам,

све из сефова, сав накит, сваку
пару, узидала сам горе, у оно
стење. Ово је туђе. Није моје.

ХОЛИК: Како нема ничег ва-
шег?

ГРЕТА: Сви новци, злато, све
је у капели.

ХОЛИК: Схватам.

ГРЕТА: Сво поштовање Вама,
господине Холик, али морате
разумети да је одговорност по-
родице Минх велика. Према се-
би и према другима. За време
великог рата све ово је било уни-
штено, свако окно потопљено.
Али, ми смо опстали и са овим
људима који живе са нама од нас,
подигли наново све. Људи су бит-
ни. Ако њих има, биће свега.

ХОЛИК: Тачно тако, госпођо.
Тачно тако. Док има људи... Све
могу изнова.

Ја бих вас напустио. Посао не
може да чека. (Пружи руку.) Налог
за пут.

ГРЕТА: За Берлин? То нека
сачека.

ХОЛИК: (љутито) У реду, го-
спођо Минг. (Одлази)

ГРЕТА: (склапа кутију и позива Рајковића) Молим те, ове руже да спремиш за горе. И провериш има ли уља за кандило.

РАЈКОВИЋ: Морао би и фитиље да погледам.

ГРЕТА: Знаш ти најбоље. Опери мало ова стакла.

РАЈКОВИЋ: Стисла је зима, госпоја. Ладно је за прање.

ГРЕТА: Ти чекаш пролеће, кад све размонтирамо а дотле нек је штрокаво. Неће тако моћи. Опери.

(Грета излази. Рајковић крајцује руже, нервозно их баца на гомилу.)

РАЈКОВИЋ: Иди молим те, да перем стакла. Прсти има да ми измрзну. А на пролеће да се скину стакла. Накачила толико стаклића, мож' да стави пенџере на сав Параћин и Алексинац. Тера госпоја моду. Ти Рајковићу крајцуј руже, крајцуј а господа нек ждеру прасеће, почу винце...

ХОЛИК: (уласи на задњу реченицу Рајковићеву) Они не једу прасетину. Ни свињетину.

РАЈКОВИЋ: О, то сте ви гospодин инжењер. Што не једу свињско?

ХОЛИК: Толико дуго се овде вучеш а ништа о њима научио nisi. Они су Јевреји. Чивути. Не једу свињско.

РАЈКОВИЋ: Море, богато па бахато. Мож' им се и од тице млеко.

ХОЛИК: Незахвалан си. Да си под мојом руком, давно бих те ја најурио.

РАЈКОВИЋ: Е, ал' нисам. То најуривање може са оним рупарима, а са мном јок.

ХОЛИК: (гледа око, сагиње се и подигне пенкало) Испало малопре.

РАЈКОВИЋ: Како те матора нагарила добро nisi без ципела остао.

ХОЛИК: Чувай се, момче. Имаш дуг језик.

РАЈКОВИЋ: (вади до тад скривену флашу) У, ал' си ме уплашио. (Пије, мршти се, хукће.) Јака. Ни сам ти под руку, ни на руку инжењеру. Прођи ме се.

ХОЛК: Пријавићу те шта тртљаш и како пијеш!

РАЈКОВИЋ: Можеш. Много ме бриге. А знаш шта, јесте обоје Швабе али те не мирише баш много. Ни она ни они њени де-вери.

ХОЛИК: Ја сам Немац! Они нису!

РАЈКОВИЋ: Јевреји, Немци, све ти је то брале исто. Сви на исту рупу серете.

ХОЛИК: Говедо српско! (Окрене се и оде.)

5.

(Библиотека. Александар и Грета. Александар у фотељи чита новине, Грета у другој фотељи пиче чај. Куцање. Улази Раденковић са Адолфом Идиним - Сестрићем. Младић носи прегршт фотографија, фотоапарат, старе мане. Одмах се види да није свакиј.)

РАДЕНКОВИЋ: (уз уздах) Ево стигосмо млади господин сестрић и то пре мрака, како сте заповедили.

АЛЕКСАНДАР: Како је било?

РАДЕНКОВИЋ: Он какав је још би се по гудурама ломатао. Кости нам измрзле а он би само слико и слико... Ко да има шта да се слика.

АЛЕКСАНДАР: У реду је.

СЕСТРИЋ: Пејзажи фантастични! Какве само сенке падају...

ГРЕТА: Седи, Адолфе, одмори се. Биће све то и сутра ту.

РАДЕНКОВИЋ: То му и ја причам ал' он навалио још ово, па још оно... Морам да га тужим: ништа није јео. Баш ни залогаја у уста да стави. Једва да је воде поио.

АЛЕКСАНДАР: Алфреде! Са-мо фали да се разболиш! Шта Иди у Лондон да јавимо? Умро од глади поред нас живих?

РАДЕНКОВИЋ: И иде све раздрљен. А ладно, уши хоће да отпадну од мраза. Планина је ово.

СЕСТРИЋ: Нема се времена. Мало је времена ујко. Ово треба истражити. Сигурно је доле нешто закопано.

ГРЕТА: Иди се пресвуци и утопли.

СЕСТРИЋ: Има нешто испод ове планине, то засигурно. Као у Египту, има неких сила у ваздуху...

АЛЕКСАНДАР: Да нечег има нашли би га одавно. Само угљ. Ништа друго.

РАДЕНКОВИЋ: Све оће да му причам о неким алама и вампирима. Ја му кажем: то је за децу, не за људе. Џабе. Још почео код сељака да се распитује. (*Грети, у поверењу.*) Неће да ваља. Чудно га гледају.

ГРЕТА: Нека, нека. Хвала ти. Иди ти.

РАДЕНКОВИЋ: Ако буде устребало ту сам. Мада, слава ми је за пар дана па припремам, ако би могли неки дан да ми дате вољно.

АЛЕКСАНДАР: Узми колико ти треба.

РАДЕНКОВИЋ: Е, захваљујем и у здравље. (*Оде.*)

ГРЕТА: (*погледа Александра*) И сад? (*Сестрићу*) Ти си сав измрзао, навући ћеш неку упалу или јектику.

СЕСТРИЋ: Ујна, ако ово није била пирамида, ту ме сеците. Ту!

Све сам сликао, мапирао... Чим гране пролеће скупићемо људе, овде има рудара они се разумеју у копање, па трашеје, сонде. Биће то веће откриће него Шлиманова Троја. Пазите кад вам кажем. Шлиман ће бити прошlost!

(*Александар и Грета га гледају са тугом и међусобно забринуте погледе разменjuју.*)

СЕСТРИЋ: Облик није природан, никако! Овакве формације планине нису познате...

АЛЕКСАНДАР: Све су то већ геологи чакали. Нема ту ничег посебног. Природа ко природа. Камење, малко угља. Некад вулкан, нема ништа људском руком рађено док ми нисмо дошли.

СЕСТРИЋ: Замислите само место оне капеле ујки Јулијусу да стоји златна пирамида...

ГРЕТА: Боже ме саклони.

СЕСТРИЋ: То би било равно Кеопсовој пирамиди. Натурлих, могуће како је некад и била...

ГРЕТА: Ничег није било док ми нисмо дошли. Ледина и камен. Све смо пошумили, хектаре и хектаре...

АЛЕКСАНДАР: Пусти га Гreta. (Узме нежно Алфреда под руку и изводи напоље) Пресвуци се и утопли. Нек ти скрувају какав чај. Има овде једна травка, одличан је увар од ње. Кости загрева и бистри главу. Ајде, слико моја наопака.

(На вратима се сретну са Холиком. Холик са презиром гледа у Алфреда.)

АЛЕКСАНДАР: *(испратио Сестрића, за њим)* Добро се само утопли. (Холику) Видите и сами.

ХОЛИК: Чудно и, допустићете, јадно.

АЛЕКСАНДАР: Шта је јадно?

ХОЛИК: То стање залуђеноности. Није пролазно, зар не? Колико знам, склонили су се његова мајка, отац и брат у Лондон, а он дошао овде. Вероватно га вуче тај истраживачки дух.

ГРЕТА: По вама то није добро.

ХОЛИК: Оваквих у Рајху нема. Ни у Лондон га нису одвели како их не би брукао.

АЛЕКСАНДАР: Мислите како је овде дошао да се не би видело где нешто са њим није у реду?

ХОЛИК: Не кажем, не кажем, али је могуће. Него, да ли сте одобрили мој пут за Берлин?

ГРЕТА: Разговарали смо. Није у овом тренутку неопходно склапати послове са њима.

ХОЛИК: У том случају... Ми слио сам кад већ идем у Немачку...

АЛЕКСАНДАР: Како то: идеће у Немачку?

ХОЛИК: Имам неких својих послова. Приватних. Сматрао сам како би се могло обоје удејити о истом трошку. У сваком случају бићу одсутан неколико дана. Најмање седам.

ГРЕТА: Сретан вам пут.

АЛЕКСАНДАР: И поздравите ко пита за нас.

ХОЛИК: *(наклони се и крене, излазећи)* Хоћу, не брините. *(Изађе.)*

АЛЕКСАНДАР: Овај човек ми се све мање свиђа.

ГРЕТА: Њега да није, лоше бисмо пословали. Држи све под контролом.

АЛЕКСАНДАР: Тај би и нас да може, држао под контролом. На кратку повоцу.

ГРЕТА: Сувише си строг.

АЛЕКСАНДАР: Који је ћаво у њему Јулијус видео, никад ми неће бити јасно.

ГРЕТА: Радника и дисциплину.

АЛЕКСАНДАР: Таква дисциплина, ред и рад, доћи ће нам главе.

6.

(Розаријум, ноћ. Рајковић уз лампу нешто послује, стално се осврћући.

Раденковић улази са фењером и мотком.)

РАДЕНКОВИЋ: А чујем нешто шушка. Мислим се која је живуљка.

РАЈКОВИЋ: Ти си постоб пандур на имању. И пудар, што да не. Кад си већ коњушар и слуга, шта ти фали.

РАДЕНКОВИЋ: Шта ти, несрећо, радиш овако касно? Сигурно не крајцујеш руже?

РАЈКОВИЋ: Гледај си своја посла!

РАДЕНКОВИЋ: То и радим. Шта спремаш?

РАЈКОВИЋ: Моја ствар. Прошло је време Миловане кад сам ја овде био роб! Ноћаске то пре-стаје. Паз' шта ти Рајковић каже.

РАДЕНКОВИЋ: Ма немој? Баш ноћаске? Мало ти било што те госпођа примила у службу не-го си још и роб? Како те, бре, није срамота?

РАЈКОВИЋ: Од кога и чега да ме буде срамота? Примила у службу, па шта? Треба у дупе маторо да је довека љубим? Ако ме и примила, за то работам!

РАДЕНКОВИЋ: Можеш волу реп ишчупати а овде плевиш травке и сецкаш цвеће. Њива ти се упарложила а овде ми изиграваш бог зна шта. Мислиш како не знам где си слагао да имаш болесна леђа и ниси за никаку другу службу способан? Налего си на њену тугаљивост. Нашо па зашћо.

РАЈКОВИЋ: Нашо се ко ће ми придиковати. Како си јој се ти умилио? Под сукњу подвукао?

Јес да је матора удовица, ал' јој није зарасла међу ногама, је л' тако, Миловане? Милујеш ли ти то?

РАДЕНКОВИЋ: Мани се бесмислица, погани једна. Таке глупости само теби на ум и могу пасти.

РАЈКОВИЋ: Ајде са мном. Ајде, да не будеш више слугерања ко до сад.

РАДЕНКОВИЋ: А како се то постиже, очију ти?

РАЈКОВИЋ: Чуо сам, ево ту сам био, кад је оном Шваби рекла да је сво њено злато горе узидано!

РАДЕНКОВИЋ: Где то?

РАЈКОВИЋ: Па горе, у капели.

РАДЕНКОВИЋ: Мани се глупости.

РАЈКОВИЋ: Овога ми крста, чуо сам! Тако је рекла. И ја сад идем.

РАДЕНКОВИЋ: (ухвати га за руку) Где идеш, несрећо једна?

РАЈКОВИЋ: Како где? Па горе, има да дигнем то у ваздух и нађем злато! Дукати, полугице... Свашта ту има, сигурно.

РАДЕНКОВИЋ: Ти си луд! Где цркву да разориш, јадо?

РАЈКОВИЋ: Ајде бога ти, каква црква...

РАДЕНКОВИЋ: На светињу руку да дигнеш, отпала ти дабогда!

РАЈКОВИЋ: Коју светињу? Јесу ли је попови зидали? Нису! Ко је то зидао? Чивуткиња. Дакле нема ту никакве светиње нити били чега грешног. Једино је грешно да злато горе стоји. На Шиљку.

РАДЕНКОВИЋ: Ти си или нешто наопако чуо или наопако схватио. Знам те, биће обое.

РАЈКОВИЋ: Добро сам и чуо и сватио. Ти како оћеш. Оћеш са мном? Нећеш. Добро, понуђен ко почашћен.

РАДЕНКОВИЋ: Не! Ни за живу главу!

РАЈКОВИЋ: Буди слуга. (Упрти ранац на раме и крене, нагло се врати и ичепа за врат Раденковића) А ти! Боље би ти било о овом ником ни речи да ниси прозборио! Или неће бити ни тебе ни куће твоје! Има све до колевке да ти затрем, чујеш?

РАДЕНКОВИЋ: Стари си ти крволов, знам те. Шарка под каменом.

РАЈКОВИЋ: Онда је добро: знам те, знаш ме. Ником ни словца.

(Рајковић угаси фењер и излете напоље. Раденковић гледа за њим.)

РАДЕНКОВИЋ: Има неку беду на врат да нам навуче.

(Затамњење. Јак блесак, затим експлозија која одјекује, као да је негде ударио гром. Розаријум. Лагано свитање, све је црвено. Грета стоји, држи ружу иза ње Раденковић са кандилом у руци, као мртвом птицом.)

ГРЕТА: Свиће. Овде рано свиће још раније смркава.

РАДЕНКОВИЋ: Госпођо...

ГРЕТА: Не вреди. Мислила сам сам где је свет другачији. Учила сам где се добро добрим враћа, а оно...

РАДЕНКОВИЋ: Није цео свет таки. Знате оно: зло чини, злу се надај, добро чини и заборави.

ГРЕТА: Како да заборавим? Зар је узалуд све оно што смо

радили? Онолико гладних уста нахранити, онолико голих обукли. Очи им отворили. А они... Овако...

РАДЕНКОВИЋ: Нису сви такви. Нису. Mrцина се нађе у сваком роду. Несој је лако бити.

ГРЕТА: Нису имали милости ни према камену. Шта би тек на ма, живима, учинили? Они неће ни трага да нам има овде.

РАДЕНКОВИЋ: Не мисле они тако. Не мисле тако далеко. Њих похлепа води, ништа друго. Немају милости због својих незаси тих, гладних очију.

ГРЕТА: Неће ме. Биће како сам погрешила. Хтедох бити једна од њих али ме истискују, кô гној трн. (Гледа ружу) Више нема сврхе. Нема ничег.

РАДЕНКОВИЋ: Остао само део зида од капеле. И ово. (Приће и пружи јој кандило) Добро и то нису укради.

ГРЕТА: (узима кандило и ружу у дугу руку) Разнеће они и камење одозго. Неће им бити тешко снети га доле кô што су кукали но сећи га узбрдо.

РАДЕНКОВИЋ: Понеће они узбрдо све што треба. Нову црквицу има да озидамо. Видећете.

ГРЕТА: Нема сврхе. Нема људи за то. Нема људи... Нигде... Ништа разумели нису...

(Гледа ружу и кандило, привије на груди. Затамњење.)

7.

(На сцени је осветљен само Адолф Минх у фотељи. Поред њега радио-апарат. Адолф пуши и слуша вести.)

СПИКЕР: Пошто је дошло до трагичног убиства седмог новембра у Паризу трећег секретара амбасаде Немачке Ернеста вон Рота од стране Јеврејина Хершела Гришпана, дошло је до спонтане одмазде према припадницима јеврејске заједнице у Немачкој. Синоћ, деветог новембра, на стотине демонстраната је камењем полупало излоге јеврејских радњи и кућа. Резултат нереда је 36 мртвих и 91 повређен Јеврејин, док је двадесет хиљада стављено у притвор због сопствене заштите. Бројне синагоге и други објекти су оштећени. На овај начин само се продужава

криза настала протеривањем петнаест хиљада Јевреја у Пољску, која је одбила да прими дојуче-рашиће немачке држављане тако да су исти још увек на ничијој земљи. То је, како се наводи и био разлог убиства Ернеста вон Рота од стране Гришпана који га је заменио за амбасадора Немачке у Француској. Слушали сте вести за десети новембар 1938. године, програм настављамо популарном музиком...

(Адолф се нагне угаси радио. Пуши смиreno, повуче неколико димова, угаси цигарету и у тишини вади пиштолј, прислања на слепоочницу. Затамњење. Пуцањ.)

САН

8.

(Биоскопско платно. Пројекција: одбројавање од 7 до 0, бројеви су у кругу наопако окренути, са кружним током линијом која потире бројеве. Кад одброји, појави се текст "ФИЛМСКЕ ВЕСТИ", "1941. БЕОГРАД" документарни снимци бомардовања Београда, рушевине, колоне избеглица. Немачки војници који заробљавају

војнике, скидање униформи, пролазак тенкова. На сцену излази Холик у униформи СС официра, држи говор док пројекција иде преко њега. На платну "ЗАГРЕБ. 1941", снимци раздраганих људи, жене које бацају цвеће, раздрагани грађани.)

ХОЛИК: Немачка је најзад на своме! Дошло је време остварења великих циљева. У новој империји неће бити места за слабе и нејаке. Ви сте, сад, грађани Великог Рајха! Вама је дато од Бога оно што не заслужујете. Нисте достојни земље на којој живите! Дошли сте на тло које није ваше и једно за вас добро је да утемеље одете. Ви, такви никакви, паразити на телу Европе, први у телу новог поретка који трују организам и луче отрове! Крдо сте крвавих пацова које треба потаманити и отерати у пакао. Нема више уживања на туђи рачун, од сад само рад и ред, као што је у свим културним земљама. За вас није култура, за вас је рупа, рудник! Довешћемо све који су само способни за копање, јер за друго и нисте. Нема дембелисања. Сва питања сад су решена. Они који нису способни да се прилагоде

нестаће. То је природни ред ствари. Дошао је час да здравље победи болест. Сваки отпор биће сломљен. Свако ко се усуди другачије да мисли, биће затрт! Hitler mit uns, wir mit Hitler.

9.

(Розаријум. Снег полако пада. Стакла поломљена, цвеће увело. У капуту на средини стоји Грета са сликом Јулијуса Минха испод руке, у шакама држи кутију и једну ружу. Поред ње кофтер. Раденковић улази, узима кофтер, пагано додирне Грету по рамену и излазе са сцене. Снег и даље пада.)

10.

(Библиотека-радна соба Минхових. Све је као и раније осим што је на зиду велика слика Адолфа Хитлера. Холик седи за столом, у униформи, листа папире. Испред њега посуда са куваним јајима одакле води повремено неко и једе. Поред стола, скрушиено, у капуту, стоји Андрић. Нагло постарао, сед. Холик се забавља и ужива током читаве сцене.)

ХОЛИК: Драги мој докторе...
Мајн либе хер Андрић... Срећемо се изнова.

АНДРИЋ: Околности и позив који се не може одбити. Опростите, не знам вам чин.

ХОЛИК: Није битан. Чинови су ништа. Ништа. Знам се. Ваљда ми име памтите?

АНДРИЋ: Срели смо се... Давно. Али, знам Вам име.

ХОЛИК: Често га изговарају и у руднику и доле, по градовима, је л? Видите како је лепо сређено све. Ради се. Рад ослобађа. Долазе са свих страна у руднике они који су свилени или црвени или су, напротив, Срби. То је доволјно да неко копа. Више немам проблема са надницама, знате? Све у корист нове Европе.

АНДРИЋ: Европа је увек иста. Људи су исти, раде исте ствари на исти начин. Зато је иста и биће ваздан иста.

ХОЛИК: Неће бити више иста. Сад је једна. Нема да свако вуче на своју страну. Ви сте, барем, дипломата...

АНДРИЋ: Био сам.

ХОЛИК: Зар ви, човек који је био опуномоћени министар иностраних послова и посланик при амбасади у Берлину. Ви, који сте били док је потписиван пакт на који сте тек тако пљнули. Па ви сте лично видели Фирера! Дали му акредитиве! Која част. На то ме Вам завидим. Заиста.

АНДРИЋ: Све је то у оквирима посла.

ХОЛИК: И шта неко, ко је становao у "Ексцелзиору" у Паризу, Мадриду, Женеви, Берлину... Неко ко је члан Српске академије наука, носилац ордена Обновљене Польске, оредена Легије части, (загледа папир) чега све ту нема... Шта ће неко, човек као ви, на место као што је ово?

АНДРИЋ: Ви сте ме позвали.

ХОЛИК: Не правите се духовити кад нисте. Шта тражите у Бањи?

АНДРИЋ: Болест. Патим од дошлих плућа.

ХОЛИК: Знам. Наследна болест.

АНДРИЋ: Овде је чист ваздух.

ХОЛИК: У сваком погледу. Сакрили сте се. Рачунате: завод

за туберкулозу, зараза а сви чисти народи плаше се кужних болести. Нека врста скривања међу губавце. Алал вера. Ви се (*гледа папире*) изјашњавате као Србин?

АНДРИЋ: Да. Шта у томе има дошег?

ХОЛИК: Смешно. Ви сте Хрват. А Хрвати су наши пријатељи.

АНДРИЋ: Изабрао сам да будем Србин.

ХОЛИК: Нисам знао како је то нека организација у коју се можеш уписати. Ко неко добровољно певачко друштво? Мислите ли се исписати из те погани?

АНДРИЋ: Може се само исписати из људи. Не знам што бих се другачије писао него до сад. Неке ствари човек бира. То је један од дарова.

ХОЛИК: (*устаје, шета око Андрића, носи папире у рукама*) Немојте се правити препаметни, кад нисте. Знате ли зашто сам Вас звао? Не знате, наравно. То што се назови Србин је довољан разлог да вас пошаљем доле у јаму, са све слабим плућима. Истражили бисте овдашње катакомбе. И могу да Вас затрпам тамо, ако хоћу. Али, нећу. Неки-

ма је стало до Андрића. Одбили сте да потпишете Апел српском народу којим се осуђује отпор немачким снагама, одбили да напише и објавите приче у Српској књижевној задрузи, иако су вас лепо замолили и још сте њихов члан...(*чита*) "Навео је како сад није прилика нити време за тако нешто." А кад ће бити прилика, молићу фино?

АНДРИЋ: Држим где рат није време кад неко чита књижевна дела. Тад се могу писати али се тешко читају. Читање тражи смиреност и самоћу. У рату, као и сваком страху, људи се збијају, теше.

ХОЛИК: Па пишете ли штогод?

АНДРИЋ: Почеко сам. Неку хронику.

ХОЛИК: Хроника о чему?

АНДРИЋ: О конзулу у Травнику. Историјска ствар.

ХОЛИК: Нема везе са садашњим временима, је ли тако?

АНДРИЋ: Нема.

ХОЛИК: То што сте побегли из Београда, разумем. Село је овде, може се наћи вазда нешто

за појести а у граду је глад. Побегли сте телесно а видим и мисаоно. Пискарате. Ако. Само вам је тешко дати потпис на један

Апел за добро свих и пар причица испоручити. То је тешко. Жврљнути пар кукица, е то је баш тешко.

АНДРИЋ: Мени је то тешко. Неке ствари су мучне и противне људској природи. Кад су те кукице нешто иза чега стоји човек а не посао, онда ваља промислили о свему.

ХОЛИК: Нећете?

АНДРИЋ: Не могу.

ХОЛИК: Сигурни сте?

АНДРИЋ: Већ само робовао хер Холик. Као младић, додуше, али неке ствари знам. Прогутао сам своје страхове кад сам стао пред вас и спреман сам на последице.

ХОЛИК: Немојте тако. На шта бих ја лично кад би било шта најгао учинио неком ко је познати дипломата, макар се уписивао у Србе?

АНДРИЋ: Шта желите од мене?

ХОЛИК: Просто: потпишите апел народу, онда начврчкајте неку причицу и готово. Миран ја, мирни ви.

АНДРИЋ: Уколико одбијем?

ХОЛИК: Не знам. Чуда су могућа. Може се десити да вам се оствари жеља и упознate окна у Ртњу или по Зајечару или Алексинцу.

АНДРИЋ: Ако је то све, могу да идем?

ХОЛИК: Нико Вас не држи. Још увек. Тешко је бити ништа кад сте били неко у временима као ова. Виђате ли Грету Минх?

АНДРИЋ: Посетио сам је.

ХОЛИК: Онда је обиђите. Речите јој да сврати. Имао бих да прозборим коју са њом.

АНДРИЋ: Бићу курир султана. Још ми дајте и свилен гајтан.

ХОЛИК: И још нешто... Александар Минх ми треба. По задњим вестима, он је био у Београду па му се изгубио траг. Знате ли где је он?

АНДРИЋ: Како би то ја, одавде, могао знати?

ХОЛИК: Уман сте човек, кад
хоћете. Свашта можете знати а
да нисте тога ни свесни. Где је?

АНДРИЋ: Не знам.

ХОЛИК: Па добро, кад је тако.
Слободни сте. И размислите.
Живот зна бити неугодан кад
понестане сира и кајмака. Од чи-
ста ваздуха се тешко живи.

(Андрић излази. Холик мирно
љушти јаје и целог га гута.)

II.

(Соба Грете Минх у породици Раденковић. Скромно намеште-
на, дрвени зидови, нешто наме-
шталаја. Јулиусова слика на зиду,
гомила саксија са цвећем. Про-
сторија је импровизована као
соба од дела сеника, оронула, јад-
на. Гретине ствари у коферима.
Кревет од дасака на њему лежи
резбарена кутија у којој су држа-
ни документи о руднику. Марија
стоји и гледа по соби. Раденковић
уласи и гледа у жену.)

РАДЕНКОВИЋ: Где је?

МАРИЈА: Одвело је.

РАДЕНКОВИЋ: Ко је одвео?

МАРИЈА: Дошао онај са нао-
чарима, неки њен познаник. Го-

спода београдска, белосветска.
Нешто ћућорили и она оде.

РАДЕНКОВИЋ: Рече ли шта?

МАРИЈА: Ни зуба не обели.
Ни до виђења. Није те поздрави-
ла, ако те то брине.

РАДЕНКОВИЋ: Мене брине
да јој нешто не буде.

МАРИЈА: Госпоја је то. Слабо
шта њима море бити.

РАДЕНКОВИЋ: И како оде?
Пешке?

МАРИЈА: Госпоцки. Чекала је
кола напољу. Швабе.

РАДЕНКОВИЋ: Е, то не ваља.

МАРИЈА: Има да не ваља по
нас. Чувамо је ту ко да ти је из
ока испала.

РАДЕНКОВИЋ: То смо већ ја
и ти завршили ту причу. Шта
тражиш овде? Ниси дошла да
распремаш.

МАРИЈА: Она не да да јој се
ствари дирају. Што би ја се трпа-
ла где ми није место?

РАДЕНКОВИЋ: И шта тра-
жиш овде? Нема ту ништа за нас.

МАРИЈА: Ођу да видим. Слабо је ту шта од господства остало. Она кутија је лепа.

РАДЕНКОВИЋ: Виђо сам је у Минховој канцеларији. Ту су неки документи.

МАРИЈА: Ту могу бити и паре.

РАДЕНКОВИЋ: Иди жено, паре. Које, ове недићеве? Или немачке? Мож' са њима да се убришемо. Папир је то. На њега мож' да напишеш шта хоћеш и људи се договоре: е то вреди. Кад договора нема, само артија.

МАРИЈА: Онда су дукати. Накит. Таки је то свет, све у злату претвара.

РАДЕНКОВИЋ: Ма, тебе сврбе прсти. Ниси дошла, ваљда, да јој наплатиш кирију?

МАРИЈА: Смрдља ту већ друга година за цабе. Што да не наплатим? А ког они одведу, тај се не враћа. Мислила сам да јој склоним ствари. Ако дођу они ће да узму, и све има да пропадне.

РАДЕНКОВИЋ: Нек пропадне. Туђе је. Није наше.

МАРИЈА: Није наше? Наш је то зној, слепче, наш.

РАДЕНКОВИЋ: Да ту нешто има, не би га на кревет ставила.

МАРИЈА: Није стигла да склони. Једва је капут огнула. Ето.

РАДЕНКОВИЋ: Боље ти изађи из собе. Паметније је.

МАРИЈА: У својој штали могу да будем кад ођу!

РАДЕНКОВИЋ: Моја кућа никад није била лоповска и неће бити! Може поган тећи на све стране, наше је да се не окаљамо! Брука има до века да остане.

МАРИЈА: Слепац си био, слепац има да останеш! Деца ти пиште гладна а ти... Још си слуге-рања. Ништа не остаје довека. Је л' хтела ону капелу да дигне где јој није место? И није јој писано да остане. Шта је тела са тим? Полудела жена начисто. Онај диго руку на себе а она му ко свецу диже цркву, Боже саклони и сачувај. Време се окренуло! Слабо шта ће бити исто и ако ово све прође.

РАДЕНКОВИЋ: Све прође. Брука остаје. А капела није ни била оно што си мислила ни ти ни други. Она је била реч у ка-

мену. (Изнервирано) Изађи напоље. Одмах!

МАРИЈА: (излазећи) Кајаћеш се ти, пази шта ти кажем. И ако се ова не врати, све има да претријарим и ово смеће бацим напоље. Гаји цвеће у саксијама. Свашта. Больје да је засадила па прику или спанаћ... Глад бије па закива, а ми гајимо руже.

12.

(Библиотека Минхових. Холик као у прећашињој сцени. Игра се са куваним јајетом, преврће га по рукама. Грета седи у фотељи, као на испитивању. Холик почине смирено а завршиава нервозно кружећи око ње.)

ГРЕТА: Нисам овакву част очекивала. Велики Холик ме позвао.

ХОЛИК: Знате ли што сам вас позвао?

ГРЕТА: Немам представу.

ХОЛИК: Да видим како сте, треба ли вам што? Ипак смо радили тако дugo заједно. Зар вас не занима како рудници послују?

ГРЕТА: Нису моји да би ме занимalo.

ХОЛИК: Де, де... Како нису? Папири су на вас. Чујем где сте сместили код оног кочијаша? Принцеза на зрну грашкa. Терали вас да круните кукуруз?

ГРЕТА: То су добри људи.

ХОЛИК: Који скривају Јевреје. Нису ништа бољи од њих. Доћи ће на ред и то, словенско питање. Полако. Не може се све одмах, Систематично.

ГРЕТА: Увек сте били систематични.

ХОЛИК: Очекивао сам како би отишли код оног вртлара, Рајковић, Рајевић како ли се звао, али нема му ни траг ни гласа. Или је у четницима или у партизанима. Најурили сте га у своје време. Такви знају бити погани. Очас посла баце бомбу у ону шупу у којој таворите. А прво се позабаве са женскињом. Гуја је то. Њима то није гадно као нама. Ми се са свињама не паримо.

ГРЕТА: Одвратни сте!

ХОЛИК: Реалан. Суво реалан. И, како иду дани у скривању?

ГРЕТА: Када бих се скривала, не би ме никад нашли.

ХОЛИК: И то је тачно. Сад, како би се то правно гледано? Мало компликовано, кад би се односило на културне народе. У овом случају, просто: сви пред зид и трас! (Згњечи јаје у шакама, брише руку о раме Грети) Једноставно. Све је у тим једноставним решењима.

ГРЕТА: Ако сте ме звали да бисте ме убили, не морате се иживљавати и правити паметни. Завршите то.

ХОЛИК: Могао сам ја то одрадити кад сам хтео! И могу увек! Али нећу. И поред свега сте аргантни. Страшно поносни, горди, без покрића. Сад сте ништа! Ништа! Боже, како сам вас mrзео. Све вас! Крвопије и лажне филантропе. Радити за вас је било отавно. За неког ко не зна шта ће са собом. Сисали сте ову земљу, све што извучете срали као злато, то вам је умешност! Такав дигестивни тракт. И то ме занима, само то: где је злато?

ГРЕТА: Водили смо сличан разговор. Ми смо гадни а све наше није. Чудна мерила. Ја немам злата. Немам ништа.

ХОЛИК: Имате власништво на рудницима.

ГРЕТА: Зар велики Фирер није све то одузео?

ХОЛИК: (седне испред ње) Нисмо ми деца. Ово, (цимне ревер униформе) то је ништа. Само одело, прње. Знате ли да се Немци из Војводине лагано селе за Немачку? Нисте знали? Неки моји пријатељи ми јављају како ствари не стоје баш понајбоље. Много се тога загризло. Али, све ће то проћи а ово (махне руком унапоколо) то остаје. Као и увек до сад. Ово не може нико однети. Кад би се дало смотати као застава под мишку и форверц! Али не може.

ГРЕТА: Шта се то мене тиче?

ХОЛИК: Можемо направити посао. Има у вами још мало тог смисла за добру шпекулацију. Није све пропало у сулудим сновима о капелама за безбожнике које безбожници зидају и фантазијама о плавим ружама, које не постоје. Не могу ствари бити државне. Мораће неко бити власник. То је увек тако. Ви сте власник дела акција. Пуномоћ имате за располагање акцијама оста-

лих Минхових. Препишите их на мене. Поклоните и ја вам гарантујем живот! Добар посао: једна глава за толико земље.

ГРЕТА: Мој живот је одавно завршен. Ништа не значи један папир којим би продужила ову агонију.

ХОЛИК: Ја сам човек од речи! Неће вам зафалити длака са главе. Гарантујем.

ГРЕТА: Реч немачког официра?

ХОЛИК: Реч Холика! Господина инжењера. До сад се увек ценила.

ГРЕТА: Од кад сте и господин и нациста?

ХОЛИК: Од 1930!

ГРЕТА: Змија у недрима. То смо гајили! Мој потпис и онако ништа не вреди без осталих.

ХОЛИК: Не могу да нађем Александра. Нестао. Биће где је видео како стиже месо Савом за Каленић пијацу па уватио пут. Лепо сте ономад рекли, паметно: док има људи све се да створити. Само исти људи стварају исте ствари. Како рече ваш пријатељ дипломат. Нова времена траже

нове људе. Кад не буде свог овог гмаза... Неће бити старих навика. Зато ми треба Александар Минх. Закопао се негде.

ГРЕТА: Или сте га негде одвели.

ХОЛИК: Проверио сам. Знате ваљда. Нема га у пописима. Нема у транспортима. Могуће како је негде загубио главу. Остале су власнике... Па добро они ме не интересују много. Довољно ће бити шездесет посто власништва. А ви имате пуномоћ да ми пренесете готово све! И сестре Минх су вама дале овлашћење да располажете њиховом имовином.

ГРЕТА: Изгубила сам тај папир.

ХОЛИК: Немојте се правити лудим а мене глупим! Само то не!

ГРЕТА: Све ово свело се на пљачку. Ми смо одвратни или наше имање није. Чудан укус. Из свега се крије разбојништво.

ХОЛИК: Нема богатства без тога. И ви сте преварили сељаке дајући им неке мрвице. Болница, школа, биоскоп, станови. Малко млека за сиротињу. Сестра ми-

лосница, није него. Знам ја вас, Чивуте. Ствар није ваша док је не купите. Како она прича иде кад је један од очева Израела хтео да сахрани неког? Краљ му поклањао а он упорно хтео да плати, јер само тако ће та земља на којој је гроб бити истину јеврејска. То разумете.

ГРЕТА: Како ви мислите да платите?

ХОЛИК: Вашим животом, рекох. Даћу мали подстицај. Нашао сам Алфреда у Зајечару. Ваш сестрић. Пирамиде и глупости.

ГРЕТА: Он је једно дете! Одрасло тело, а дете у глави!

ХОЛИК: Па то дете је овде...
(Приђе телефону, окрене неки број.) Уведи га.

ГРЕТА: Шта намеравате? Он нема ништа са овим. Није власник. Није ништа. Божији створ.

ХОЛИК: Ако је ништа, онда ником неће недостајати, зар не?

(Врате се отворе, неко гурне Сестрића у просторију. Сестрић је збуњен, осврће се, примети Грету и полети јој у загрљај.)

СЕСТРИЋ: Они ме бију! За-што ме ударају? Ништа нисам јео два дана, не дају.

ГРЕТА: Биће све у реду. Све ће бити добро. Не бој се.

СЕСТРИЋ: И стално вичу. Не знам шта хоће од мене!

ГРЕТА: Не бој се. Само хоће нешто да провере.

СЕСТРИЋ: Хоћу кући! Доста ми је ових брда. Сви вичу, само се пузा. Хоћу кући!

ХОЛИК: Сад ти је кућа свуда.
(Понуди му кувано јаје) Јеси ли гладан?

СЕСТРИЋ: (дурећи попут детета) Нећу. Баш нећу.

ХОЛИК: Штета. Дакле Грета, ствари стоје овако... (Нагло потегне пиштолј и пузца Сестрићу у главу, овај се само скљока у Гретиним рукама) Уколико не пристанете, овакав начин решавања проблема биће примењен на свим рођацима породице Минх који ми падну шака. А верујте, тражим их.

ГРЕТА: (запрепашћено гледа у мртвог Сестрића у рукама) Чу-довиште! Он је дете!

(У просторији се појављује Јулијус Минх, са крвавом главом. Само га Грета види. До краја представе кад год је Грета ту, биће и Јулијусов дух. Грета, наједном препуна снаге, окуражена, држећи сестрића, говори Јулијусу.)

ГРЕТА: Видиш шта је твој повереник учинио, добри мој? Видиш ли његову оданост? Самом себи је био увек добар. Нисмо видели, нисмо. Сви су такви. Узалуд, све је узалуд.

ХОЛИК: Сад мало играмо лудило госпођо? Нека, проћи ће васто. Имате пар дана да размислите. Онда ћу кренути да сваки дан неком окончам муке. А крв је на вашим рукама, упамтите.

ГРЕТА: (Јулијусу) Прах. Само прах и угљена прашина. Ничег остати неће.

(Затамњење)

13.

(Розаријум. Разрушен. Грета клечи затрпава земљу. Сва је каљава. Изнад ње Јулијус Минх. Само га она види.)

ГРЕТА: Јули, све смо радили залуду. На људима градити то је

правити кућу на пешчаном темељу. Нигде корена. Нигде. Све због земље. Камена. Он људе затрпава у окна. Више је мртвих живо закопано у нашем руднику него на гробљима. Број им се не зна. Јули... Ничет од нас остати неће. Све ће време појести. Здробити својим чељустима, растопити. Никог бољим учинили нисмо, узалуд је... Како си говорио: "примером Грети, примером све све постиже." А ево шта нас снађе. Они не виде дела. Они не виде лепоту. У њима само цвета завист. Наша кривња. За шта? Александар је нестао. Нема ни Иде ни Регине. Адолф је с тобом. Сама сам. И ветар је хладан. Камење су развукли. Праве штале од њега. Уместо Богу да се моле, они зидају оборе. Нико није схватио тај мој крик на планини! Они су слепи код очију! Чувају овце а сами су овце. Тамане их, онда их затрпавају по јамама. Можда им је то казна? Шта је наша казна? Чему? Зашто нас је оставио? Једу нас! Једу ме! Од болнице су створили касарну. Почели су шине односити да га претопе у метке. Људи на леђима носе руду. Нема ни магаради више, појели су све. Скакавци. Онај сваки дан убија

по неког. Зове ме и на моје очи... На моје очи... Метком у потиљак. Јули, одведи ме. Не могу више. Ничег лепог. Шуму су исекли. Опет је све голет. Ко да нисмо постојали. Кажу: "Војска треба да се греје". Оголили су све и сваког и појели све и сваког. Јули... немам више глас ни да плачем. Ни да јечим. Мртва сам, а ходам.

(Обори главу, безгласно јеца. Јулијус би да јој додирне раме али се предомисли. Раденковић обазриво улази, клекне поред ГРЕТАЕ и помаже јој да устане.)

РАДЕНКОВИЋ: Немојте плацати. Све ће проћи. Идемо го спођо. Идемо кући. Видеће вас овде онај злотвор. Неће ни њихово довека. Ево, чујем како беже. И онај ће. Чим згули све што може са зидова. Не плачите. Вазда сте ми мајка били, а нисте ни знали, и зато не плачите. Нисте сами. Пеку ме ваше сузе. Ево, има пупољака. (Вади из гуња пупољак руже) Све ће бити добро. Ко некад.

ГРЕТА: (гледа пупољак, узме га) Кад би био плав.

РАДЕНКОВИЋ: Биће свакојака цвећа. Ко по старом. Идемо, идемо кући.

ГРЕТА: У сеник. Међу стоку.

РАДЕНКОВИЋ: Има људи. И међу стоком.

(ГРЕТАЕ га погледа, устане. Придржава се за Раденковића и излазе. Јулијус гледа место где је копано, мало га затапка ногом.)

14.

(ГРЕТАЕ СТАНОВНИЦА Раденковића. ГРЕТАЕ на кревету. Седи, не реагује. Станаје кататоније. Марија брише метлом око ње, дође до њених ногу, подигне једну, обрише прашину, подигне другу и понови радњу. Настави да брише. Јулијусов дух стоји крај врата и ГРЕТАЕ стално гледа у њега.)

МАРИЈА: Макар бисте могли да се мрднете. Овако ко да имам балван у кући. Исто би било. Мувни се малко. Још ћу морати да те храним кашичицом ко бебу, бабо матора. Шта си се удрвенила. Види и ово ти цвеће свело. Код тебе све увене. Немаш ти руку за негу. Хоћеш нешто, али ти се не да. Тако ти је то. Неком

се може, неком не. (Почне да загледа испод кревета, испод душека, по коферима) Ништа ти што ја рмабам. Ни абера. Само ми није јасно где си скембала ону кутију. (Поверљиво на уво Грети) Шта је унутра? А? Деде, мени можеш рећи. Не мораш се правити луда због Шваба. Онај твој Холик има пречи послова. Аха. Причају како су му дошли његови и траже да што пре испразни све што може из јама. Копају ѯп луди. И мог Мику потерали. Нема га већ дваес дана. А ти се удрвенечила. Правиш се луда. Не мораш, преда мном не мораш. Реци, где си сакрила све оно ваше? А? Треба платити свашта. Не може се само седети и пиљити у једну тачку, ѯп да има нешто тамо.

(Јулијус Минх прилази и милује Грету по коси, она се осмехује)

МАРИЈА: Све ти разумеш, само се луда правиш, видим ја то. И нас лудима правиш. Она моја тотовчина требала је тебе најурити давно, давно. Ништа ми теби не дугујемо. Ни оволишно, црно испод ноката. Све је то одрађено и преплаћено. Само се ти смејуљи и прави нас будалама изигравајући лудакињу. Ал' неће

те то спасити од оног Швабова. Неће. Тражиће те тај, чим нађе времена. Знам их ја.

(Нагло, ногом, отварају се врата. Улази Рајковић у униформи партизанског официра. Машина му на прсима. Стреса снег са себе. У даљини почињу пуцњи и детонације. Марија скочи и запрепашћено га гледа.)

РАЈКОВИЋ: Е свашта сам се наслушао, ал' да сте остали слуга-терање у души, нисам веровао. Истина шта веле.

МАРИЈА: Откуд ти?

РАЈКОВИЋ: Откуд? Оданде где твој усрани муж није смео! Из шуме! Дошао сам да вас ослободим! А не заслужујете, кад видим каки сте.

МАРИЈА: Ово твоји пуцају?

РАЈКОВИЋ: Јашта. Слави се, само тако. Готово је. Дошао сам да видим како је матора. (Клекне, пиљи у њу) Је ли дugo она ovako?

МАРИЈА: Дуго.

РАЈКОВИЋ: Како једе? Сере?

МАРИЈА: Ма, то њу држи мал мало, па нешто почне да хода, бунца о некој капели, о покојном

мужу, са њим прича и тад као нешто поједе, па се опет овако удрвенечи.

РАЈКОВИЋ: Лаже бабац, знам ја њу. Лаже. (*Почне да маше руком ГРЕТИ испред очију.*) Еј, матора! Ој! ТРЕПНИ! Ништа.

МАРИЈА: Кажем ти ја.

РАЈКОВИЋ: Е, нећемо тако. Мало је ко мене магарцем правио ко она.

(*Репетира оружје и упери јој у груди. Јулијус покушава да склони цев, али је то само гест. ГРЕТА се смешика Јулијусу.*)

РАЈКОВИЋ: Шта сад, а? Има да те ко сито направим! Нећеш бити прва!

МАРИЈА: (*скочи и склони цев*) Не греши душе Рајковићу! Луда жена! Не чини ми то у кући!

РАЈКОВИЋ: Она ти је паметнија од свих нас ћутуре! Њене све побили! Све од те феле а она претекла. За пелцер. То се само прави.

МАРИЈА: Неће ти помоћи пушка! То је и онај Шваба пробао, па ништа. Не крвати руке за џабе, греота је. И онај је долази, пиштоль на чело јој стављао! По-

ред увета пуцао и ништа! Не крвати руке?

РАЈКОВИЋ: Кулак је то! С њима се зна. Чим проговори, зови ме! Сад сам ја горе... У руднику!

(*Окрене се и излети напоље у снег који улази у собу. МАРИЈА затвори врату.*)

МАРИЈА: Благо ти се нама кукавцима са њим.

ГРЕТА: Јулијусе, донећеш ми луковице. Морам их посадити. Иде пролеће.

(*Јулијус се сагне, пољуби је, ГРЕТА клоне. МАРИЈА брише прашину и претура по стварима.*)

МАРИЈА: Где ли си сакрила? А? Нема, па нема. Ко да си га у земљу закопала, каква си не би чудо било. И ово је прошло. Ваљда. А сад ће госпођа да проговори, да скочи. Доста јој је било чучавца у дворишту. Време је за енглески клозет. Нето. (*Примети како ГРЕТА лежи.*) Прилегли мало. Ако. Други да ринта ко онда за капелу а да се води на господу. Па не иде. (*Нешто јој чудно.*) Госпођа? Госпођа? (*Приђе и дрмуза ГРЕТУ.*) Па ти се пресправила. Где у мојој кући! (*ТРЕСЕ*

Грету.) Ајде, буди се! Мртва. Ка-
ко тако... (Грети испадне писмо
на под. Марија га подигне.) А ово
је за... (Потрчи напоље.) Умрла!
Отишла!

(Марија излази. Јулијус прила-
зи Грети и узима је за руку. Она
устаје и заједно излазе, без ос-
вртања.)

15.

(Трг. Холик у поцепаној уни-
форми спремљен за вешање.
Стоји на хоклици. Поред Рајко-
вића у пуном сјају са машинком
преко прса, држи говор публици-
народу.)

РАЈКОВИЋ: Куцнуо је час да
се погледамо очи у очи. Ви таки
и ми оваки. Ослободили смо вас,
мада нисте тели! Шуровали сте
са окупатором, радили за њега!
Све знамо! Знамо ко је причао и
шапутао где се крију наши људи.
Знам вас ја, улизице и подрепаши
што би мајку рођену продали! И
знајте, прошло је окупаторско,
прошло је краљевско! Сад је на-
ше време! Ко је са нама, тај ће да
има све што му треба! Ко није,
зна се! Долази време кад сви има-
да буду једнаки. Само, прво ће

да отребимо ово што не ваља.
Ове издајнике. И неће бити моје,
твоје! Сви има да буду радници.
Неће бити кулака и сељака! Сва
земља ће бити заједничка! И руд-
ник и фабрика све заједничко и
има паметни људи да управљају
а не неки тамо... Белосветци!
Доћи ће авијони који ће са неба
да сеју кукуруз и шеницу! Ко је
заслужио има само да ужива. Ал'
пре тога има да се ради! Ко не
буде хтео да ради, ако буде килав
народ, има да вас заменимо са
Кинезима! И да знате, од сад не-
ма Бога! Укинут! Наредбом Сре-
ског комитета ја сам сад руково-
дилац рудника! И моја има да се
слуша! Строг сам и праведан!
Сви сте за мене једнаки. И сви
има да будете једнаки! Онај ко
штрчи има да му подрежем или
ноге или одсечем главу да га
уравнам! (Покаже на Холика.)
Овај инжењер, овај нациста и
кровопија пао нам је шака! Знајте
како је народна рука, рука прав-
де која не прашта! Џабе ми је
нудио злато, паре! Ја сам непот-
купљив! Напио се он крви свима!
И ја сам му пресудио! И свакоме
ћу ко се буде противио новој, од
народа изабраној власти! Сваки
ко је против народне демократије

и партије има да омасти канапче! По кратком поступку! Овако! (Шутне ногом хоклициу, Холик се заклати на канапу, трза пар пута ногама и смири.) Види га, упутио. Ово нек вам је за наук.

(Светлост се сужава на Холиков леш на конопију. Затамњење.)

ТЕСТАМЕНТ

16.

(Библиотека Минхових. Рајковић у кошуљи, сако пребачен преко фотеље. Књига нема. На зиду слика Тита и Стаљина. Рајковић покушава да намести радио станицу, али му то не полази за руком. Радио крчи. Марија улази, обучена у "радничко одело". Држи неке папире.)

РАЈКОВИЋ: Неће ово да ради. Само крчи.

МАРИЈА: А ти би, Рајо, малко да чујеш вести из света?

РАЈКОВИЋ: Ти има мени да се обраћаш са друже директоре, другарице. Нисам те ја од говеда одвукao како би ти мене овде Рајкала, знаш?

МАРИЈА: Извини друже директоре.

РАЈКОВИЋ: Е тако је боље. Знаш ли ти како ово ради?

МАРИЈА: Од куд би знала? Па ваљда га малко удариш руком? Ја сам веровала где унутра имају мали људи.

РАЈКОВИЋ: Глупача си ти. Мали људи. Свашта. Струја не ваља.

МАРИЈА: Нема ко да поправи.

РАЈКОВИЋ: Како нема? Где су они силни електричари?

МАРИЈА: Па све си их похапсио. Сачекај са робије да дођу. Ако дођу.

РАЈКОВИЋ: Јеси ти завршила посао око оног бабиног писма?

МАРИЈА: Не могу од оног мот слепца ништа да сазнам. Отишао за Београд и кад се врати, можда нешто се излане.

РАЈКОВИЋ: Ма, ја сам будала. Где га не притегох одма. И ти! Чим је на врата ушао дала му писмо! Уместо мени да си дала. Ту бре, туко, пише где је злато!

МАРИЈА: Мислила сам да ће да га отвори. Шта ћу кад сам не-

писмена. А он га сподбио и оде за Београд.

РАЈКОВИЋ: Место мени да си донела. Ту ти је, бре, мапа!

МАРИЈА: Ти мислиш где је мапа.

РАЈКОВИЋ: Јашта да је мапа! Где је оно благо закопала. Ђурко. И цабе сам те ставо за предрадника. Не умеш да сабереш два броја. Ти ћеш да знаш колико се руде извукло! Притискају ме ови одозго: мало, па мало... Забушавају ови твоји. Тако кажу.

МАРИЈА: Могу да кажу шта ће. Нема руде. То им реци.

РАЈКОВИЋ: Били Минхови, подигли бога оца у овој пустинији, били Немци, пола Немачке грејали са нашим угљем, а ми дошли и немамо ни за један вагон дневно. Срамота. Неспособњаковићи. Јој, што није турски вакат, па да камцијам! Кожу би им на једну ногу свлачио па би радили ко беле лале!

МАРИЈА: Кад је свака жица исушила.

РАЈКОВИЋ: "Свака жица исушила." Много ми ти знаш.

МАРИЈА: (*почне се мазити око њега*) Знам много.

РАЈКОВИЋ: Знаш. Зато си ме и обратила.

МАРИЈА: Обећање има да испуниш?

РАЈКОВИЋ: Јесам те извукао из оне чатрље? Јесам. Јеси газда-рица? Јеси. Шта још оћеш?

МАРИЈА: Кад нађемо злато, ко што си рекао, онда правац Америка.

РАЈКОВИЋ: Чим ти извучеш нешто од оног твог будалаша. Сигурно је тај прочитао писмо. Није тек тако га однео оном Андрићу.

МАРИЈА: Ма одно је. Знам га ја.

РАЈКОВИЋ: (*врати се радију*) Једино да га и овај пут не нађе. Тај ти је сад неки депутат, шта ли. Господа се очас посла пресвучку у нову кожу, ко свлак. Кад се врати а није нашо ћору, мени га доведи, знаш. Има да искија писмо. (*Даље окреће радио, који крчи.*) Ништа ја под милим Богом нећу чути. Па ни шлагер да увратим.

МАРИЈА: (приђе му са леђа и почне га мазити) Увати ти нешто боље.

(Затамњење.)

17.

(Некадашњи Гретин стан код Раденковића. Андрић, Александар и Раденковић стоје и гледају по соби.)

АЛЕКСАНДАР: И овде је му-ченица, скапала.

РАДНЕКОВИЋ: Нисам имао боље...

АЛЕКСАНДАР: У реду је. Хва-ла ти. Ти си јој пружио што год си могао.

АНДРИЋ: (Александру) Једва ме човек нашао. Све ове обавезе... И док сам ја нашао вас.

РАДЕНКОВИЋ: Није лако прићи републичком посланику, господине Андрићу. Шест пута су ме одбијали. Мал фалило и да ме уапсе.

АНДРИЋ: Немојте то, госпо-дине. Сад смо сви другови.

АЛЕКСАНДАР: Да су те ухап-сили, ништа од тебе било не би.

Можда је најбоље било да си писмо поцепао.

РАДЕНКОВИЋ: Сад је друга власт.

(Александар и Андрић се по-гледају)

АНДРИЋ: Власт је власт Ми-ловане. Зови је како хоћеш, али је иста у срцу. Човек неки пут мора бити храбар. Изажи из сиве сенке у којој се крије и посегнути руком у срце таме.

РАДЕНКОВИЋ: Ма да сам знао за гос...друга Александра, ја би одма код њега. Али сам мислио, да извинете, како је и он пострадао.

АЛЕКСАНДАР: Фала богу да су сви то мислили.

АНДРИЋ: Једва сам и ја саз-нао где је.

(Александар брише прашину са Јулијусове слике)

АЛЕКСАНДАР: Е, мој бато. Би наше. Кô да га није ни било. Кô сан.

РАДЕНКОВИЋ: (вади мара-мицу, брише слику, непријатно му) То она моја. Уватила се са овима па сад изиграва неку, како

то зову, космоловку. Хоће развод.
Развела се од памети.

АНДРИЋ: Комсоловка.

РАДНЕКОВИЋ: Е то. Да сам
знао да бијем на време. Ал' ја на-
учио фино. Од госпође Грете.

АНДРИЋ: Александре, да по-
тражимо тог Рајковића. Тада је сад
бог и батина. И онако без њега
не можемо завршити посао.

АЛЕКСАНДАР: Нажалост.

18.

(Библиотека Минхових-радна
соба Рајковића. Он у униформи
седи и једе кувана јаја. Пажљиво
их љушти. На зиду слике Сталји-
на и Тита. Испред њега стоје
Раденковић, Андрић и Алексан-
дар.)

РАЈКОВИЋ: И шта би ви? Да
носите тело?

АЛЕКСАНДАР: Носимо. (Ва-
ди из цепа папире.) Ево све црно
на бело.

РАЈКОВИЋ: Ма то ме уопште
не занима. Може ту да пише шта
оће.

РАДЕНКОВИЋ: И онако си
неписмен.

РАЈКОВИЋ: Довољно сам ја
писмен. Ти малко скрати језик,
знаш. Да ти га не би ја поткратио.
Довољно сам ја писмен. Оћете
нешто да ми копате овде, а? И
ископавате мртвог капиталисту
да је сараните у Београду. Није
довољно добра земља овде, шта
ли? Сад не ваља?

АНДРИЋ: Погледајте шта пи-
ше. Ја и друг Александар смо до-
шли по тело.

РАЈКОВИЋ: Иди молим те. Ти
пискарало си нашао да изиграва-
шаш са овим Божић и Бадње ве-
че. И од кад је то друг? До јуче је
Александар Минх био господин.
Ни на вилама му ниси могао при-
нети а сад, паз' мајку му, друг.
Леле ти га нама.

АЛЕКСАНДАР: Ја сам Алекс-
андар Михајловић.

РАЈКОВИЋ: Шта је, збрисо си
у име? Мож да мењаш презиме,
ал' ћеш вазда бити исти.

АНДРИЋ: Ту је био један што
је исто радио ... И исто говорио.
(Александру) Помислим како смо
ми само епизодисти на истој сце-
ни. И нигде главног јунака. Стал-
но га чекамо, умишљамо како
смо ми ти који носе представу а

њета нема... Проигравамо исте ствари, никако да се научимо нечем новом. Можда грешку коју не видимо треба исправити и све би било другачије. Једна реч је нешто што нас пречи.

РАЈКОВИЋ: Знао сам ја да си ти неки филозоф. Много ми мудрујеш. Прошло је ваше, госпоцко, прошло.

РАДЕНКОВИЋ: Ми смо дошли да ти јавимо, а ти гледај па се испречи.

РАЈКОВИЋ: И шта може да ми буде? Мож да ме уватите сви заједно...

РАДЕНКОВИЋ: (Ан드리ћу и Александру) Ја ћу вас одвести тамо где пише у писму.

(Крену према вратима. Рајковић скочи.)

РАЈКОВИЋ: Куда без мене? Овде не мож пиле да протрчи мене да не пита! Знам ја вас: да делите злато у потаји! Е, неће моћи! Никако!

РАДЕНКОВИЋ: Теби само оно у глави.

РАЈКОВИЋ: Реко сам ти и онда: све је у злату! Само ти будала, ништа не знаш. Место то писмо

мени да си дао, па заједно... Магарче.

19.

(Розаријум, сав запуштен и разрушен. Срча на све стране. Раденковић копа земљу. Андрић, Рајковић и Александар стоје са стране. Рајковић се поиграва са дришком од пшиштова.)

РАЈКОВИЋ: Види где је закопала. Сво време пред носем. Нашао би ја то. Мислио сам подићи какав споменик овде. Палим борцима и рударима. Нек се сећа свет на светле жртве. Што не почех раније да копам, Рајковићу, слепче...

АЛЕКСАНДАР: Ти се још надаш нечemu?

РАЈКОВИЋ: Свачем се ја надам. Нисам за џабе гаће крвавио све ове године.

АНДРИЋ: (Александру) Однечете тело? На које гробље?

АЛЕКСАНДАР: Све Минхове селимо у Израел.

АНДРИЋ: И ви одлазите?

АЛЕКСАНДАР: Довољно сам побегао седећи у Београду под

овим именом. И немам где више.
Чак сам и прасетину заволео.

РАЈКОВИЋ: Још ћеш и славу
да славиш кад смо Бога укинули.
Све у невреме радиши.

РАДЕНКОВИЋ: Ево, нашао
сам! (*Вади из земље умотан у кр-
ну предмет*) То је. Ово је марама
што је моја Марија дала.

(Предаје предмет Александру,
али га Рајковић дограби, потегне
пиштолј на присутне.)

РАЈКОВИЋ: Одби! Одби кад
кажем! Ово је моје! О овоме сам
сањао од кад се овде прикучих!
(*Ставља предмет на тло и раз-
мотава. Покаже се кутија Мин-
хових за документе*) А ту ли си...
Само, где је кључ? (удара по ку-
тији) Како се отвара ова прокле-
тиња? Говорите или ћу све да вас
побијем!

АЛЕКСАНДАР: (из цепа вади
кључ) Свако од нас је имао по
један кључ те кутије. Ту су биле
тапије, акције...

РАЈКОВИЋ: (пружи руку) Дај!
Артије ме не интересују! Овде је
моја слобода!

(Александар му даје кључ.
Рајковић отвара кутију, држећи

на нишану присутне. Кад отво-
ри кутију, зури у њу. Скочи као
опарен.)

РАЈКОВИЋ: Каке су ово анд-
рмолье?

АЛЕКСАНДАР: (клекне и не-
жно вади из кутије свелу плаву
ружу и кандило) То је то.

РАДНКОВИЋ: Нема више
ништа?

АЛЕКСАНДАР: Нема. Само
ово.

АНДРИЋ: (узима ружу и кан-
дило) Модра ружа. Још само не-
достаје капела.

РАЈКОВИЋ: Како нема ништа?
Како је ово спрдња? Зар сам за-
луду чекао? (Склања пиштолј,
прилази Андрићу) Господине...
Друже Андрићу...пишче... Ви сте
друже посланик, али сте и човек.
Мене је нешто понело. Не знам
шта. Опростите ми. За оно ма-
личас, не знам шта би. Биће где
та прича о злату ми у главу уда-
рила. Заблесавила. Немојте за зло
узети, љубим вас. Немојте. Ко
Бога вас молим. (Падне на колена
љуби Андрићу ноге.) Не морају
тамо горе знати. Неку леп реци-
те, бићу захвалан до гроба. Не

због глупости да ме пријавите.
Случајно је било. Понело ме.
Ослепело, залудело. (*Плаче и љуби стопала.*) Ником не причајте,
ко бога вас молим. Све ћу да дам.
Имам неке паре, ако треба и то...
Не дајте ме... Не дајте...

(Андреј и Александар га гледају са гађењем. Раденковић се прекрсти и пљуне Рајковићу на главу.)

ЗАВЕСА

СЕЗОНА ФЕСТИВАЛА

DOI: 10.7251/AGN1201199R

UDK 792.09 STERIJINO POZORJE

Небојша Ромчевић

ПОЗДРАВНИ ГОВОР НА ОТВАРАЊУ 57. СТЕРИЈИНОГ ПОЗОРЈА

Српско позориште дели судбину европског. Оно се налази између неког “пост” и неког “нео”, између прошлости која ће бити будућност и будућности која се већ десила, али под неким другим именом. Стална је и панична потрага за новим формама, дефиницијама, концептима; страх од “губитка корака”, потонућа у конзервативно, у догматско, у језиво “*passé*”, у пакао анахронизма, свакако има корена у нашој културној историји као, уосталом, свим културним историјама свих малих народа. Међутим, ако нас је нечemu научила историја позоришта, то је да она пулсира у правилним размацима ка драми и од драме. Данашњи конзервативци сутра ће бити претече, а авангарда оптужена за искључивост. Упркос свим променама, уверен сам да смо се овде сакупили из истих разлога, као и педесет шест пута раније, као и преткодних 2600 година: да гледамо причу, будемо омађијани илузијом, стрепимо за ликове, осетимо страх и сажаљење и лепоту чак и у ружном. Није важно шта смо ми Хекуби, већ шта је Хекуба нама. У вечном кружењу истог, не можемо “ухватити прикључак”. Једино што можемо, то је да пажљи-

Сезона фестивала

во ослушкујемо шта Хекуба има да каже, не питајући се зашто лијемо њене сузе.

Желећи нам свима лепоте у изобиљу, проглашавам 57. Стеријино позорје отвореним.

Hasan Džafić

SVEMU UPRKOS ILI DRUGA DECENIJA FESTIVALA BH DRAME

Bosansko narodno pozorište Zenica je i ove godine, jedanaesti put zaredom, uspješno produciralo Festival bosanskohercegovačke drame, teatarsku manifestaciju koja zorno pokazuje u kojoj mjeri razvoj kulturnog i umjetničkog života jedne sredine ovisi od entuzijazma, hrabrosti i vizionarskih ideja pojedinca – predanih poslenika, bolje rečeno, posvećenika te iste kulture i umjetnosti. Naime, ne tako davno, u proljeće 2002. godine, Radovan Marušić, dugogodišnji direktor BNP-a, uz pomoć i podršku rukovodilaca ostalih bosanskohercegovačkih pozorišta, pokrenuo je u Zenici Festival bh. drame. Bolje

mjesto za održavanje ovakvog festivala od BNP-a Zenica nije se moglo naći, imajući na umu, prije svega, tehničke i organizacijske kapacitete kojima raspolaže zeničko Pozorište. I, evo, uprkos kompleksnoj situaciji i problemima u kojima se nalazi bosanskohercegovačko društvo u procesu tranzicije, svim nedaćama uprkos, Festival bh. drame je “zakoračio” u drugu deceniju svog postojanja. Mada još uvijek živi svoje “proljeće” i “mladost”, usudujemo se reći da Festival polako ulazi u svoje “ljeto”, to jest u svoje “zrelo doba”.

Festival bh. drame je utemeljen po uzoru na Marulićeve dane i Ste-

rijino pozorje, dakle, inicijalno je promišljan da bude festival "nacionalne", u konkretnom slučaju "državne" drame. On je to, vremenom, doista, i postao. Sumnja da će se, kao takav, "podudariti" sa ostalim teatarskim festivalima u BiH, prije svega sa onim koji se održava u Brčkom, pokazala se neopravданom. Zenički i brčanski festival su, po mnogočemu, različiti i oba imaju opravdane razloge svog postoјanja. U svim svojim mijenama i permanentnom razvoju, Festival bh. drame je "prebolovao sve dječije bolesti", te se sada, jedanaest godina od njegovog pokretanja, u potpunosti stabilizirao i dobio željeni profil. S pravom se može reći da Festival ima državni značaj, ako ne i regionalni.

Pokušat ćemo, u najkraćem, predstaviti Festival bh. drame.

Festival se, dakle, održava u Zenici, svake godine, tokom maja. Producira ga Bosansko narodno pozorište Zenica, u okviru svog redovitog godišnjeg plana i programa rada. (Po tome je jedinstven.) Stalni izvori finansiranja Festivala su budžetski fondovi Općine Zenica, Zeničko-dobojskog kantona, Federacije BiH, i države BiH. Po-

vremenim izvorim finansiranja Festivala su donacije sponzora i partnera Festivala i BNP-a Zenica. Osnovni cilj i zadaća Festivala bh. drame, kako stoji u njegovom Pravilniku, su: afirmiranje i razvoj bosanskohercegovačke dramske književnosti i ukupnog teatarskog života na prostoru države Bosne i Hercegovine, te unapređenje i promidžba svih pozitivnih vrijednosti bosanskohercegovačkog društvenog života i univerzalnih vrijednosti ljudskog društva. Pravo učešća na Festivalu imaju profesionalni teatri i *ad hoc* teatarske trupe iz Bosne i Hercegovine i svijeta, koje na repertoaru imaju teatarsku predstavu insceniranu na osnovu predloška bosanskohercegovačkog autora. U bosanskohercegovačke autore se, po spomenutom Pravilniku, ubrajaju svi stvaraoci koji po prirodi stvari pripadaju bosanskohercegovačkom kulturnom i umjetničkom miljeu, a posebno: stvaraoci koje recentna književna i teatarska kritika svrstava u bosanskohercegovačke autore; stvaraoci koji su porijeklom iz Bosne i Hercegovine, a koji su stvarali ili stvaraju u inostranstvu, ali su Bosnu i Hercegovinu smatrali ili je smatraju svojom domovinom; stvaraoci koju su, bez obzira na svoje

porijeklo, živjeli i stvarali (ili žive i stvaraju) na teritoriji države Bosne i Hercegovine; stvaraoci čiji su život i/ili djelo neraskidivo vezani za Bosnu i Hercegovinu, a koji se argumentirano mogu svrstati u bosanskohercegovačke autore; te stvaraoci koji su se javno izjašnjavali ili se izjašnjavaju i kao bh. autori.

Festival bh. drame je festival takmičarskog tipa, što određuje načine njegove pripreme i realizacije. To, pored ostalog, znači da ima selektora i stručni žiri. Stručni žiri dodjeljuje ukupno deset festivalskih nagrada i to: nagradu "Miodrag Žalica" za najbolji dramski tekst; nagrade za najbolju dramatizaciju, predstavu u cjelini, režiju, glumačka ostvarenja glumca, glumice i mladog glumca/glumice; nagradu za najbolju epizodnu ulogu, scensku muziku, scenski pokret, te nagradu "Radovan Marušić" za najbolje likovno oblikovanje predstave. Po jednu nagradu za najbolju predstavu dodjeljuju, također, žiri publike i žiri novinara. Direkcija Festivala dodjeljuje specijalnu nagradu "Adem Čejvan", dugogodišnjem, zaslužnom i uglednom bosanskohercegovačkom glumcu/glumici. Nagrade, nažalost, nisu novčane,

što ne znači da ubuduće neće biti. Sastoje se od plakete i umjetnički oblikovanog reljefa na kojem je stilizirano prikazan portal Zgrade BNP-a.

Festival bh. drame povremeno ima i funkciju producenta, pa često producira festivalsku prizvedbu dramskog teksta bh. autora. Nakon svake predstave iz takmičarskog programa Festivala, moderira se razgovor o predstavi, tzv. "okrugli sto".

Osim takmičarskog programa, tokom Festivala organizira se bogat i raznovrstan prateći program, koga čine izvedbe predstava, promocije knjiga, teatrološke izložbe i drugi podesni sadržaji.

Festival će u skoroj budućnosti pokrenuti i konkurs sa nagradom za najbolji originalni dramski tekst, a u planu je i pokretanje izdavačke djelatnosti. Sve će to doprinijeti daljem razvoju, afirmaciji i stimuliranju bosanskohercegovačke dramske književnosti i teatarskog života u najširem značenju tih sintagmi.

U takmičarskom programu ovogodišnjeg, jedanaestog po redu, Festivala bh. drame izvedeno je

sedam predstava: dvije inscenirane po predlošcima suvremenih bosanskohercegovačkih autora (Radmila Smiljanić i Almir Imširević), jedna na osnovu dramatizacije proze (Ivo Andrić), jedan na osnovu teksta iz baštine bh. dramske književnosti (Alija Isaković), te tri predstave čiji su reditelji potpisani i kao autori predloška (Selma Spahić i Oliver Frlić). U pratećem programu izvedene su tri predstave i jedan kon-

cert, postavljene su dvije teatrološke i jedna likovna izložba, organizirane su četiri promocije knjiga, kao i drugi sadržaji. Festival je u cijelini posvećen uspomeni na Radmilu Preininger, nedavno preminulu glumicu BNP-a Zenica i prvu direktoricu Festivala, a protekao je u znaku obilježavanja osamdesete godišnjice rođenja i petnaest godina od smrti bh. dramatičara, književnika Alije Isakovića.

Славко Милановић

ДРАМСКИ ТЕКСТ ИЛИ ТЕКСТ ЗА СЦЕНУ

(Белешке уз селекцију Театар феста “Петар Кочић” 2012.)

У једном од ретких писаних докумената о Театар фесту пише да је “основан 1998. године, а од 2008. године је такмичарског карактера и нови назив Театар фест “Петар Кочић”, чиме је из десетогодишње смотре *позоришних свечаности* (подвукao С. М.) прерастао у манифестацију на којој се презентују и вреднују најбоља позоришна остварења – представе настале према савременом драмском тексту региона”. Театар фест је, dakле, основан у време када у окружењу (на простору бивше СФРЈ) још није дошло до експанзије фестивала. У међув-

ремену, многе театрске смотре и фестивали су основани (неки, обновљени, на пример у Брчком и Зеници) да би се, у последње време, број тих манифестација одесеторостручио у односу на време пре 1992. године.

Осим великог броја фестива-ла изненађује и податак да су они већином посвећени драмском тексту. Слободно интерпретирајући ту чињеницу можемо претпоставити да су оснивачи превидели савремену промену парадигме драмског писања и да под “драмским текстом” још увек подразумевају репрезентативну

форму традиционалне канонске драме као највиши облик тзв. високе уметности, оне која на достојан начин представља националну културу, која се, према класичној естетици, манифестије као "највиши облик испољавања духа". Парадоксално је да се ово интересовање за драмски текст и драмског писца испољава у време обележено синтагмом постдрамског театра, дакле, у време када је драма изгубила централну улогу у позоришном чину, а положај драмског писца изједначен са улогом било код другог позоришног уметника који учествује у процесу стварања позоришне представе.

Не улазећи у разлоге за сличан концепт других фестивала Театар фест "Петар Кочић" би требало да отвори питања свог разлога постојања, тим пре што ове године обележава петнаесту годишњицу оснивања. Та питања могу да се сведу на разматрање две основне програмске одреднице: 1) савремени појам драмског текста и 2) регионални карактер манифестације.

Позориште против доминације речи

Упркос чињеници да на свету постоји на десетине позоришних фестивала посвећених драмском тексту савремени драмски писац никад није био мање цењен у целој историји позоришта. Он је у савременом позоришту постао само један од аутора укључених у процес стварања представе, а до пре две-три деценије још је представљао јединог истинског ствараоца коме су сви остали били подређени. Његов традиционални положај лепо је приказан у једној Цојсовој слици: драматичар, као демијург, с огромне висине, посматра ликове које је створио и – у својој имперсоналној дистанцираности – незаинтересован обрезује нокте. Настанку овакве слике допринела је класична естетика кроз двомиленијумску историју, која је драму поставила на највише место међу свим уметностима. У основи класичне теорије била је Аристотелова "Поетика", која је целокупно позоришно искуство сводила на писани текст (барем је тако протумачена кроз историју драмске теорије). Сваки,

и најнезнатнији драмски писац, баштинио је део славе својих претходника, преко вековима одржаване представе о драми као “једном од највиших облика појаве духа”.

Позиција свевидећег драмског ствараоца пољујана је већ у првој половини 20. века, са појавом великих редитеља двадесетих и тридесетих година, а затим са антидрамским проседеима драме апсурда педесетих и неоавангардним експериментима шездесетих година, све до тренутка када је канонској драми завршни ударац задала постдрамска теорија Ханса-Тиса Лемана. Крај драмске епохе позоришта означила је велика расправа у Авињону 2005. године у којој су заговорници “позоришта тела” надвладали заступнике “позоришта речи” па је, по први пут, прекршена традиција да Авињонски фестивал отвори представа урађена према неком великому драмском, класичном или савременом делу, у тумачењу великог родитеља.

Истовремено, драмски писац никада није био присутнији у позоришту него што је то данас.

Он се појављује у различитим улогама, драматурга, писца текстуалних фрагмената, адаптатора и прерађивача оригиналних текстова, некога ко на пробама са глумцима ради на прилагођавању дијалога, итд. Заправо, писац никад није ни био на удару критике позоришних практичара, него реч, средство којим се он служи, текст коме је дато првенство у односу на све друге сценске елементе. Борба за аутономију театрског израза и његову еманципацију од доминације књижевног елемента вођена је током целог двадесетог века. Чинило се у више наврата да је ова борба окончана у корист нелитерарног позоришта, али традиционална естетика је побеђивала и литература се у театар враћала.

Једна од водећих критичарки доминације речи у позоришту Флоранс Дипон, у својој књизи “Аристотел или вампир западног позоришта”, указала је на жилаво наслеђе идеологије текста за коју су теоретичари позоришта вековима упориште налазили у Аристотеловој “Поетици”. Ово дело грчког филозофа основ је на коме је изграђена универза-

листичка литерарна теорија о првобитном позоришту и пореклу позоришта у грчкој трагедији (дакле, у тексту). По Дипоновој, ова теорија је само мистификација која се базира на вануметничком разлогу, на “разлогу *muthosa*”, логоса, дискурзивности и линеарности фабуле, и свега другог што треба да обеснажи непредвидљивост позоришног чина. Као Ниче у “Рођењу трагедије” и она је дошла до закључка да је првобитно позориште није настало из текста, него из музике и да је у том “изгубљеном” прапозоришту песништво имало удела не као књижевност него као “ритуализована пракса” у религијским свечаностима. Аристотел је умањио значај хора - који сведочи о њеној првобитно обредној и музичкој природи – у корист дијалога и тиме трагедију свео на писани текст; грчки филозоф је пренебрегао чињеницу да су Есхил, Софокле, па чак и Еурипид, себе називали *певачи-ма*, а не писцима. Каснија изградња идеолошке катедрале која позориште дефинише као текст подразумевала је да Дионис, бог транса, који позоришту доноси јемство слободе и мистичности,

постане бог маргиналности и уступи право првенства аполо-нијевском принципу (Ниче), ра-ционалном поретку текста заснованом на правилима која је про-писала “Поетика”.

Од тада до данас, прича, фа-була (митос) је давала смисао позоришној представи. Све оста-ло: глумачка игра, маска, покрет... долазили су хијерархијски - по-сле текста. Без текста, позориште је било циркус, нижа уметност, низ неповезаних глумачких ну-мера које би једна праволинијска литерарна прича држала на оку-пу.

Цео двадесети век је протекао је у знаку “носталгије за прво-битним позориштем” које је би-ло алтерарно (Дипон). Антонен х је за изгубљену суштину позо-ришта оптуживао западну “вољу за реч, намеру једног првобитног логоса, који не припада позориш-ту, а ипак управља њиме”. Као Ханс-Тис Леман, на почетку 21. века, и Арто је тридесетих годи-на прошлог века кривицу при-писивао писцу, који је узурпирао централну позицију да управља смислом представе, натура своје идеје, своје намере и своје мисли

једном свету који би требало да је самосталан. У служби писца и његове визије света стајали су редитељ и глумци и цео позоришни механизам, а верност првобитној идеји писца је била гаранција и мерило успеха представе. На тај начин је цела историја западног позоришта представљала је историју заборављања закона сцене и постала историја само једне гране књижевности. Арто је сматрао да позориште, ако жели да постане “независна и аутономна уметност, треба, како би вакарсло или просто живело, да јасно означи по чему се разликује од текста, од књижевности и од свих написаних и унапред утврђених средстава” (Арто, “Позориште и његов двојник”). И други позоришни авангардисти су се надметали у осуђивању текста: Апија је тврдио да се не може говорити о драмској уметности тамо где су “писци - писци речи”; Крејг је сањао о дану кад “позориште више неће морати да представља комаде и када ће стварати савршена дела својствена својој уметности”, а Таиров упозоравао да је “улога књижевности погубна

за уметност глуме” (према М. Миочиновић).

Драмски писци против литерарног позоришта

Иако су редитељи и позоришни практичари били главни критичари позиције драмског дела у позоришној представи, управо су драмски писци били они који су одиграли пресудну улогу у рушењу литерарног позоришта. Артоовљева визија другачијег позоришног израза остварена је у драмским текстовима (антидрамама) француске авангарде педесетих година које су писали Јонеско, Бекет, Адамов и Жари. Ови писци су покренули позоришну револуцију која је кулминацију доживела у представама неоавангарде шездесетих и седамдесетих година.

Шездесетих година, у време развоја такозваног редитељског театра, израз “драма” потиснут је данас уобичајеним изразом “драмски текст”, што је требало да маргинализује позицију текста као само једне од компонената целовитог и аутономног уметничког дела – позоришне представе. Да би се значај текста у још већој

мери релативизовао, у позоришној пракси, па чак и у критичким и теоријским радовима, једно време је фигурирао и израз “претекст”, који је требало да драму сведе на текстуални материјал од кога редитељ изграђује свој концепт и своје дело, као једини аутор, као “творац целине” (Боро Драшковић). Ово је подржавала и поструктуралистичка теорија која је појам “текст” проширила и на нелингвистичке елементе, па се говорило о “тексту представе”, што је требало да покрије све чиниоце сценског језика – од мизансцена и глуме до светлосних ефеката и других компоненти представе. У “текст представе” уведена је и публика, представа је у дословном смислу постала “отворено дело” (Умберто Еко), најпре са покушајем реконструкције извornог ритуалног позоришта, а затим, по аналогији са Бартовим активним читаоцем, очекивао се, режирао и подстицао активизам гледаоца.

Редитељ је и класичним и савременим драмским делима приступао слободно, истицан је значај “редитељског читања”, односно његовог схватања дела према

комује је могао дело да мења и садржински и формално, без икаквих ограничења. Једном речју, као раније писац, сада је редитељ постао носилац смисла дела. Ово је, можда, представљало тачку прелома: обнова значаја и улоге писца која се манифестовала деведесетих година прошлог века, пре свега у британској драми (Мартин Кримп, Керил Черчил, Сара Кејн, Марк Рејвенхил, и други) представљала је једним делом реакцију на редитељско позориште.

Високо позиционирање драмског идеала (марксистички теоретичари су тврдили да је драма сукус дијалектичке историје), по Леману, мотивисало је *искључење реалног*, јер сам принцип драме као “реализоване дијалектичке апстракције” тежи да “искључи осјетилно” и “одбаци материјалност”, а с њоме и позориште. Анализирајући Хегелову борбу са проблемом присуства емпиријских људи (глумаца) у чистој драмској форми и чињеницу “плуралности гласова партикуларних ‘појединачних’ субјеката (...) којима се не може одрећи право на учешће”, Леман је кон-

статовао да је у апорији “скандалозној по Хегелов објективни идеализам”, отворена могућност једне нове, не-драмске парадигме. У томе што “класичном драмском идеалу недостаје могућност прихватања што је лишено смисла и нечисто”, Леман је видео могућност да се замисли једна “модерна (постмодерна) парадигма која мноштво и различитости не искључује, него издржава”.

Ово увођење “осјетилне материје”, “нечистог и лишеног смисла” и “лепе обичајности”, са истовременим одрицањем од позиције једног носиоца смисла, остварили су писци нове драме (*newplaywriting*) деведесетих година, пре свега британски, а затим и писци широм Европе, па и код нас. Не само разграђивањем класичне позиције једног гласа приповедача, рапсода, драматичара и увођењем плуралности различитих позиција излагања, него и писањем о “прљавим” и наизглед споредним темама, магиналним личностима, скандалозним мотивима (“*in yer face*” драматургија), деконструкцијом логике приче, немотивисаним монолозима и читавим низом

поступака незамисливих и недоличних у канону класичне драме, ови писци су темељно променили позицију драмског писца, померили границе позоришног израза и проширили појам драмског писања.

Са постдрамском теоријом појам драмски текст обухватио најразличитије облике писања за сцену. Не само класична правила о чувеним јединствима (радње, места и времена), него и подела на жанрове доведени су у питање. Трагикомедија је била прва етаблирана мутација на пољу жанровског замагљивања. Период пострмодерне афирмисао је фрагменте, цитате, палимпсесте, коментаре, пародију, немотивисане монологе, драме без диференцираних ликова, па чак драме у којима је главни лик одсутан (као у “Насртајима на њен живот” Мартина Кримпа); на крају, приказана је и представа без глумаца (“Штифтерове ствари” Хајнера Гебелса). У неким представама текст се користи само као вербални материјал, изједначен са функцијом светла, звука, реквизите. У другима се цео текст своди на опширену ин-

дикацију, без дијалога ("дани у којима нисмо знали ништа једни о другима, Петера Хандкеа). У невербалним представама које ради Младен Матерић, могу се "ишчитати" чврсте приче и заплети, иако ниједна реч није изговорена (да ли се и у том случају може говорити о тексту?), док, у исто време, постоје представе у којима је текст количински доминантан, али нема никакву драмску функцију, он је звучни материјал лишен значења, лавина речи у којима се не остварује никакав смисао.

Писац у позоришту – проширен појам драмског текста

Нови писци поистовећују се са ефемерном позицијом глумаца и, као и глумци, не очекују признање за свој рад које би трајало дуже од трајања аплауза на крају представе. Корени оваквог односа писца према својој улози у позоришту нису у аристотеловској традицији, већ би се пре могли тражити - као што је то учинила Флоран Дипон - у римској комедији, у многобројним праксама пучког театра,

путујућих, несубвенционисаних позоришних трупа, па чак и у булеварском позоришту, које је, како ова теоретичарка каже, једино живо позориште, позориште у коме се не досађујемо. "Живо позориште је дуже и боље одолевало Аристотелу од литературног позоришта", пише Дипонова, критикујући "империјализам смисла" као манифестацију "подударности између аристотелизма и либералне модерности".

Далеко од писца-ствараоца модерне, који претендује на оригиналност и своју јединствену визију света (иако, по Артоу, "тај стваралац заправо ништа не ствара, него само одржава са постојећим светом имитативни и репродуктивни однос") писци римске комедије Плаут и Теренције се нису устручавали да себе назову "преводиоцем" и "преписивачем". Писати текст за њих није значило стварати нову фабулу, јер њу ствара глумац, уз помоћ текста. Писац је ту да глумцу обезбеди текст. Играти комад за Теренција је значило значи *facere iudos*; уместо Аристотеловог песника као творца приче (заплета, митоса), творац

је глумац, који ствара *ludi*. Последња деценија 20. и прва деценија 21. века радикално су измениле парадигму јединственог ствараоца (било да је он редитељ или писац) и позориште приближиле стварању система организованог око глумчеве игре, публике и перформанса. Током овог периода дошло је до померања интересовања са позоришне представе као финалног производа, на процес њеног стварања, на радионице отвореног типа, амбијентално позориште, импровизације, продукцију, активизам. Традиционална позоришна хијерархија је децентрализована и драматурзи, писци, композитори, визуелни ствараоци појављују се у улози редитеља или замењују улоге.

У децентрализованом позоришном систему писац не исписује само и увек "своју визију", него снабдева представу текстом, који се често третира као вербални материјал. Он у позоришту фигурира као један од аутора, без обзира на то што муничим није ускраћена могућност да ствара и оригинална целовита дела. Тако, попут неког савреме-

ног Плаута, Мартин Кримп "преписује" или "прерађује" (*rewrite*) Молијеровог "Мизантропа", без претензија да се потпише као једини аутор дела (иако је оно, осим основног заплета који је преузет од Молијера, потпуно оригинално). Писци пишу заједнички, у четири и више руку, или пишу само фрагменте потребне за неки део представе; или, као у случају представа "Хипермнесија" Битеф театра, "Плодни дан" Атељеа 212, записују и обрађују личне исповести глумца, у случају прве, или организују текстове са интернет форума, у случају друге представе.

Савремено писање се вреднује према сценском потенцијалу драме. Дарио Фо за литерарну драму каже "овај комад има једну ману, добар је кад се чита". Зато се савремени писац, као антички *chorodidascalos*, поставља у улогу глумца, јер њега снабдева речима. Луиђи Пирандело је то формулисао кроз императив: "Научити се писању на сцени". Не за писаћим столом, и не из гледалишта. У лондонском позоришту *Royal Court*, које се бави искључиво продукцијом нових драм-

ских текстова, писци се позивају на боравак у позоришту како би упознали сценски механизам и законитости сценског језика. Захваљујући томе писац стиче искуство да пишући, уместо да замишља сцену из угла сале, виде је онаквом како се она игра на позорници и како се пројектује на публику.

Позиција драмског писца чини се бескрајно ослабљена, али то важи само уколико се придржавамо позоришне хијерархије која произтекла из схватања да је позориште место такозване високе културе. У ствари, једна од позитивних последица релативизовања високо постављеног идеала класичне канонске драме, јесте ослобађања писца од терета творца, који под посебним надахнућем, треба да ствара дела непролазне вредности. Као позоришни практичар, писац је постао далеко продуктивнији. Пишући о новој српској драми, Ана Вујановић је запазила да су се значајни драмски писци раније јављали у већим временским размацима (на пример Александар Поповић и Душан Ковачевић), а да се данас у истом тренутку поја-

вило десетак младих писаца који су извођени и у земљи и у иностранству. Нови писци, ослобођени терета величине, појављују се са много више остварених дела. Као позоришни практичари, они не пишу само драме, него и текстове за stand-up комедије, за перформансе, за све видове представљачких уметности. Попут других позоришних уметника – практичара, сценографа, костимографа, дизајнера светла, и тако даље, они себе не доживљавају као творце целине, него једног значајног сегмента позоришне представе.

Појава представа базираних на документарном материјалу (тзв. *verbatim* драма) додатно је проширила појам драмског текста. Постало је могуће и уobičajeno да се драмско писање остварује атипично, на пример према личним исповестима извођача (као у представи “Рођени у YU” Дине Мустафића) или кроз “стварносни” експеримент истраживања истине о својој породици, што случај са представом “Мрзим истину” Оливера Фрљића. Превазилазећи све замисливе границе аутореферен-

цијалности (већ виђене у технички конструкције представе) овде је редитељ, са глумцима, поделио исповест властитој породици, затим са њима отпутовао у САД и причу приказао “ликовима” - својим родитељима и сестри. Они су негодовали, тврдили да се ствари нису тако догодиле, постављали питање каквог смисла има у томе да се њихов интимни живот излаже јавно, на сцени, оптужили редитеља – сина / брата да мрзи истину, итд. Редитељ је и њихове коментаре увео у представу. Резултат је – узбудљив драмски текст, пиранделосвки сложен, али који не може да постоји независно од представе; ова драма је у главама глумаца, а као писани текст постоји - само суфлерски примерак (скрипт настало током проба, са свим изменама, белешкама на маргини, успутним ознакама и напоменама). Овај и други примери сведоче о томе да је појам драмског текста значајно проширен у односу на аристотелску традицију. Али деконструкција позиције писца и драмске форме није угрозила улогу писца, пре би се рекло да ју је проширивањем поља значења оснажила.

У деконструисању су, уосталом, учествовали сами писци од Бекета до Саре Кејн, од Александра Поповића до Милене Марковић (да не набрајамо све младе писце из Србије и региона).

Све ово утицало је на одлуку да се на Театар фесту “Петар Кочић” определи за овакво, проширено схватање драмског текста, односно драмског писања или писања за сцену и да, осим уобичајеног вредновања писаних дела, вреднује и текстове који су настали на различите начине о којима је горе било речи.

Границе региона нису границе ума

Парафраза Витгенштајнове реченице “границе мог језика су границе мога ума” чини се најпогоднија као провокација за постављање питања региона. Ствари су много баналније од оног што конотира формулатија великог филозофа. Позориште, као по нужди локална уметност (да не улазимо у Боасове рафиниране анализе на тему лојалности и пређутног савезништва публике и позоришних ансамбала) има потребу изласка из се-

дишта, из своје позоришне дворане, из свог града, из своје локалне предестинираности – у друге средине, пред нову публику. Глумци су прељубници, желе да освајају нове гледаоце, упркос оданости својих, оних који су их кроз размену укуса, схваташа, одобравања и негирања створили.

Али на чему се заснива та потреба за ширим самеравњем када се ради о драмском тексту? Зашто би Бањалука, Зеница или Ријека посвећивали пажњу (и трошили новац!) за неговање, подстицање, вредновање и презентацију драме писаца који не спадају у њихов културни и друштвени домен? У програмским уводницима Театар феста “Петар Кочић” испочетка се још понеде могло наћи на епитет “домаћи” текст, израз који је у бившој Југославији важио “од Сежане до Ђевђелије” (“домаћа” драма је могла да буде српска / црногорска / хрватска / словеначка / македонска / бошњачка). Није чудно, зар нису глумци Српског народног позориште и Хрватског народног казалишта били “домаћи” у Загребу и Новом

Саду – много пре него што су добили националне државе. Али то је старо наслеђе. Шта данас подразумева ознака “регион”, и, у вези с тим, који драмски текст се може, макар условно, сматрати “домаћим”, а који страним. Према ономе што се до сада могло видети на Театар фесту, регион значи: бивше републике СФРЈ (није учествовала једино Македонија).

Проблем обележавања граница региона имају и други фестивали, нарочито они који представе селектују према драмском тексту, то јесте, језику на коме се представе изводе. У исто време, расте тензија да се регион као културни и политички простор негде ограничи. Док је функционисао као “смотра позоришних свечаности” селекција није морала да буде строго заснована на критеријима естетског квалитета; са увођењем награда, критериј учествовања у такмичењу за свако појединачно позориште постао је не само уметничко, него и културно, друштвено, па и политичко питање. Регион је само просторна одредница, не постоји више “јединствен југосло-

венски културни простор” који је, као некада град Атина током Великих Дионизија позоришним фестивалом прослављао свој препознатљив идентитет. Као што су некада Велике Дионизије мобилисале античку Атину, дајући јој током шест или седам дана трајања свечаности могућност да странцима покаже своје богатство, своју моћ, своју музичку (позоришну) културу, и да велича славу својих песника и својих најбољих грађана, тако су и велики југословенски фестивали (Стеријино позорје, МЕС или Битеф), иако нису имали сакралну димензију, величали јединство заједничке земље, њену отвореност за светске трендове у уметности, своју верзију “социјализма са људским ликом”.

То све сада изостаје. А оно што остаје као реална потреба је размена уметничких искустава, не само као насушна потреба уметника, позоришних ансамбала, него и као суштинска потреба њихових гледалаца. Театар фест “Петар Кочић”, слично осталим позоришним фестивалима у окружењу које, због мале географске удаљености, и због слич-

ности језика, жели да утиче на укупан развој сценске уметности у Републици Српској и Босни и Херцеговини и допринесе њеној афирмацији у ширем контексту, регионалном, европском, међународном. Тај процес је узајаман, али необавезујући, и зато Театар фест “Петар Кочић” ставља акценат на сарадњу позоришта, ансамбала и индивидуалних уметника као основни критериј регионалне сарадње, а не на такмичење друштвених и политичких организација, које су само услов да се та сарадња остварује.

Студија случаја: Театар фест “Петар Кочић” - селекција 2012.

Анализирајући проблем карактера и позиције драмског текста у савременом постдрамском контексту, формулисан је циљ Театар феста “Петар Кочић” на следећи начин:

Основни циљ Театар феста “Петар Кочић” је да презентује, афирмише, подстиче и вреднује дела писана за позориште. Под изразом “дела писана за позориште” подразумевају се оригиналне драме, драмски текстови на-

стали драматизацијом или адаптацијом прозних и песничких дела, али и други облици писања за сценско обликовање и извођење. Сагледавајући искуство различитих пракси писања за позориште које су се примењивале у манифестовале током 20. века, театар фест “Петар Кочић” уважава чињеницу да је појам драме, односно драмског текста, у савременом позоришту значајно проширен. Због тога се у избору представа за такмичарски програми у њиховом вредновању (награђивању од стране стручног жирија) опредељује за афирмишење целог спектра савременог писања за сцену – од класичне, канонске драмске форме, преко њених различитих деривата, до постдрамских текстуалних производија. Деловањем у региону Театар фест “Петар Кочић” жели да утиче на ширење граница културних идентитета и креирање мапе културних контаката, ослањајући се пре свега на индивидуална остварења уметника, без претензија да самерава, пореди и процењује културну вредност културних средина као колективних ентитета. Због тога је могуће и допустиво – ако се кроз

селекциони процес покаже као релевантно – да сви такмичари буду из само једне културне средине, јер такмиче се појединачни писци и позоришни ансамбли, а не културни центри, државе, језици, наслеђа и други вануметнички аспекти позоришног дела – представе.

Током селекције се, међутим, показало да би фестивал требало да унапреди неколико аспеката свог деловања:

- треба са се унапреди препознатљивост (видљивост, visibility) фестивала, јер нека од позоришта која су се пријављивала за селекцију нису била упозната ни са основним концептом, па су предлагала представе рађене по класичним и савременим делима европске и светске драматургије;
- на припреми фестивала треба да ради одређени тим људи током целе године (у Атини је корифеј – главни продуцент и уједно спонзор, речено савременим речником – са 1165 кореута, глумаца и аулеташа, Велике дионизије спремао месецима);

- фестивал треба да, поред такмичарског дела програма, има и пратећи програм који је посвећен драми региона и који га допуњава кроз: јавна читања драме региона, дебате, трибине, панел дискусије и симпозијуме на којима учествују гости из региона и шире;
- фестивал треба да прате угледни гости из света уметности, културе и медија који би утицали на његову промоцију.

За овогодишњу селекцију пријављен је мањи број представа, око петнаест. То је било очекивано, јер је обавештење о одржа-

вању и пропозицијама фестива-ла објављено по први пут на сајту Народног позоришта РС (раније су позоришта селектована по по-зиву). Према дискреционом пра-ву, селектор је погледао 38 пред-става (а са још некима се упознао на основу читања драмског тек-ста и увида у позоришну крити-ку) и констатовао да је про-дук-ција драмских текстова, у пери-оду од две позоришне сезоне (како је пропозицијама пред-виђено) довољно велика и ква-лиитетна да концепт Театар феста “Петар Кочић” – савремена дра-ма региона може и у будуће успешно да се реализује.

ПРИКАЗИ

DOI: 10.7251/AGN1201223B

UDK 792.09(049.32)

Небојша Брадић

ИЗА МАСКЕ

Верујем да нам је живо позориште потребније него икад. Потребно нам је пре свега како бисмо изазивали догму и постављали важна питања у растућој банализацији комерцијализованог друштва. Наша култура је под превеликим утицајем рекламирања, глобалне телевизије и сензационалистичког новинарства, чији је једини циљ да на брз и једноставан начин задобију што већу публику. Тужно, баш као и наш образовни систем, уколико га не будемо неговали и плаћали, позориште се неће развијати. Та-

коће, као и наш образовни систем, оно не може бити мерено економском рачуницом. За демократију, позориште је веома важно из другог разлога: то је једна ретких преосталих прилика где сегмент друштва може мислити и ангажовати живу расправу са собом.

Као нација, ми смо апатични према овим потребама. Ми смо веома добри у стварању театра, али савршено немарни у бризи о њему. Ипак, ја верујем да ће у будућим годинама позориште постати веома важно и да ће

друштво и даље бринути о њему. Академско образовање и позоришна професија имају одговорност за то. Подстицање деце да уживају богат живот позоришта, далекосежно даје резултате у временима када могу да разумеју оно за што су као деца стицали на вике. То су, дакле, дуготрајне ствари.

У овом новом, информационом добу, ми ћемо живети, куповати, путовати, учити и – на одређени начин се забављати – средствима информационе технологије. Сви ти величанствени шопинг молови који су изграђени широм света могу ускоро постати празне палате прошлости. Ми нећемо више тамо куповати основне животне намирнице као што су детерценти, корнфлекс или млеко. Њих ћемо куповати навелико путем интернета и биће нам достављени на кућне адресе. Друге куповине ће постати посебне и личне – одећа, храна, воће, месо, риба које треба лично бирати и то ће се куповати у малим специјализованим радњама

у којима ће бити могућ разговор између продавца и купца.

На исти начин ми можемо да сагледавамо и позориште. Оно ће бити забава која је сасвим посебна зато што позориште инсистира на учешћу и употреби наше имагинације и због тога га откривамо сваким новим даном и сваком новом представом. Позориште је живо зато што ми утичемо на представе колико и оне утичу на нас. Резултати таквог утицаја се разликују из вечери у вече, и у тој разлици разлика је његова снага. Многи сматрају да је елитизам позоришта његова слабост, међутим, бројне су предности позоришног елитизма. Због тога је важно да позоришта пронађу нове начине да се обрati новој публици, пре-васходно младим људима који још нису нашли своје место у позоришту. Комуникација нове публике и позоришта се неће водити преко службе маркетинга, већ преко других служби које ће разумети потребу те публике и

знати да понуди адекватан одговор.

Грци су имали робове који су за њих радили, па ипак њихова потреба за драмом је била толико дубока да су приликом њеног стварања основали демократију и почетке наших цивилизација. У временима Периклове Атине Грци су направили једну од најважнијих култура у којој је место театра било свакодневно важно. Уколико би неки грађанин учинио преступ, једна веома посебна казна била је забрана гледања позоришних представа. Драмски песници су обрађивали свима познате класичне митове и такмичили се да придобију наклоност позоришне публике. За потребе позоришних игара грађени су амфитеатри, у које су могли да уведу више хиљада гледалаца. На тај начин је успостављена директна веза између институција знања и стварања нове бројне публике. Но, та комуникација се показала веома фрагилно и декаденција је наступила веома брзо. Римљани су своје арене

пунили водом и правили поморске битке, а глад за сензацијом испуњавали су гладијаторским биткама.

У времену Шекспира, Британци су направили највећу позоришну културу у историји. То је била јасна демонстрација њиховог стваралачког генија. Али, само тридесет година после овог “златног доба”, њихов геније за деструкцију уништио је читаво постигнуће. Велика традиција је уништена, позоришне представе су биле забрањене. Страст за позориштем је ратовала са ограничавајућом догмом и неразумевањем. Била су то времена у којима су истовремено волели и мрзели позоришну уметност.

Наша потреба за драмом је већа од њихове, али пошто немамо њихову креативну слободу, ми имамо само позориште. Недостатак драме и изостанак бриге о позоришту може да буде фаталан зато што он уништава цивилизације које су нам дале Стара Грчка и Шекспирова Енглеска.

Каке се да савремени медији себе заглупљују како би намирили своју публику. Али систем је тај, а не публика, који је глуп. Систем ствара публику која је довољно глупа да буде задовољена његовим производима. Ово важи за читаву нашу културу новца. Зашто ја говорим српски? Зато што сам рођен у земљи у којој се говори српски. Тако сам и научио. А људи који се ставе у глупу културу науче да буду глупи. Можда тако и морају, да би преживели. Током ранијих времена људи су у градовима очекивали да виде људске главе набијене на кочеве. То је био нормални део државне сапунске опере. Све те ствари, тада и сада, последица су логике фикције: понављам, ми стварамо своју реалност.

Ми откривамо ново, али не умемо да га чувамо. Изграђене су модерне зграде са модерном сценском техником у које су се уселиле позоришне институције, а да није јасно дефинисано чemu оне служе. Разлози су бројни: непостојање апарата знања да

валоризује иновацију, незаинтересованост и апатија, или једноставно – ако то кошта новац. Без савремене позоришне продукције, те зграде остају културно наслеђе које сведочи о једном времену у коме је било важније направити инфраструктуру од подстицања креативности. Тако је позоришна уметност много мање подржана него што то заиста заслужује.

Позориште је, пре свега, уметност. То је друштвена уметност која у својим најбољим резултатима изазива и провоцира, истовремено док нас забавља. То је извођачка уметност, то није литература. Позоришну уметност треба сагледавати увек у контексту извођења, чак и када је читамо као лепу књижевност. Изучавање текста драме тражи посебну вештину, исто онакву какву нам је потребна за изучавање музичке партитуре. Ми сви умемо да читамо и мислимо да умемо да вреднујемо литературу. Али, ако желимо да процењујемо драму, ми морамо да учимо језик

позоришта, баш као што морамо да изучавамо музичке форме ако хоћемо да студирамо оперу.

Ми морамо да развијамо знање и вештине, које нас издужу изнад читања текста као текста. Изговорени текст на сцени јесте само један део материјала којим је свет драме учињен видљивим. Рукопис драме је само вербални план догађаја, није догађај сам. Ако свет драме употребимо са леденим брегом, његов вербални материјал је само она трећина која се види изнад воде. Драма почиње са њеним облицима и изучавање облика драме је управо оно са чиме ћемо почети ако желимо да разумемо драму. Изучавање драме је дисциплина за коју су нам потребни инструменти. Поред самог текста драме неопходан је увид у свет у коме је настала драма. Драма је маска која излаже док сакрива. Она није никада реалност. Ако је добра, она успева да нас увери да представља реалност.

Због потребе да се погледа “иза маске” настала је едиција *Arc*

сцена издавачке куће “Clio”. Ова едиција нам помаже да одгонетнемо замршени лавиринт времена драме, у којем њени аутори настоје да отворе важна питања о човеком животу и световима који настају и нестају. Са овом едицијом драма и позориште су ближи животу него што то понекад и помислимо.

Са едицијом *Arc сцена* у првом реду долази нам слика позоришта какву имамо из Барока: две маске које гледају лево и десно, једна искривљена смехом, друга мучена болом. Комедија и трагедија. Супротстављеност је јасна - и декоративна, зато што је то амблем барока, а утицај је Рима. То је и насловна страна књиге Гвида Падуана “Античко позориште.” Књига представља супериоран увод у античку драму, какав до данас на српском језику нисмо имали још од времена нашег најчувенијег хеленисте Милоша Ђурића. Она је сачувала осамдесет пет трагедија и комедија античког позоришта, реконструишући и

интерпретирајући њихове заплете и тематско-идејну основу њихових структура. На тај начин је посебно осветљен допринос ових жанрова на формирање култура Старе Грчке и Рима као и њихов утицај на наше време. Посебно значајно је ово издање зато што, у недостатку довољног броја модерних превода античких текстова, омогућава дубље упознавање са античким театром.

Провокативан наслов књиге Флоранс Дипон “Аристотел или вампир западног позоришта” посредно улази у дијалог са књигом “Античко позориште”. Наиме, ауторка је у својој књизи де-конструисала уврежена читања Аристотелове “Поетике”. Полазећи од идеје театра који настаје из принципа игре и ритуала, ауторка је храбро довела у питање развој европског театра и његову данашњу перспективу. Обе ове књиге на свој начин могу бити “упутство за употребу” позоришта за студенте књижевности, позоришне практичаре

као и све оне који су спремни да уђу у авантuru учења и померања граница знања.

Ко је био Шекспир? Одговор на то питање није лако дати. Теорије о његовом пореклу, животу, пукотинама у биографији, изгледу, па чак и поузданости његових дела, одувек су изазивале историчаре и театрологе да развијају своје претпоставке, понекад и оне најневероватније. Шекспир није дао одговоре. Он је постављао питања. Стенли Велс, један од највећих шекспиролога данашњице, у својој књизи “Шекспир и дружина”, пружа довољно података о свету елизабетанског позоришта, откривајући загонетке у вези са животом и делом овог генија.

Постоји једна прича о Чехову и Станиславском коју радо наводим. Чехову су пренели да редитељ Станиславски намерава да уведе крекетање жаба, зујање вилинских коњица и лавеж паса на сцену. “Зашто?” - запитао је Чехов, са нијансом нездовољства у гласу. “То је стварност”.

“Стварност” - Чехов је поновио са смејом и после кратке паузе додао: “ Позориште је уметност. Постоји једно платно Крамскоја на којем он дивно приказује људска лица. Претпоставите да он одстрани нос са једног од тих лица и замени га стварним. Нос ће, наравно, бити стваран, али слика ће бити упропашћена.”

Откривајући суштину позоришта, ми поново преиспитујемо данашњи позоришни тренутак и спремност позоришних људи да у нове зграде уселе дух

позоришне уметности из којих је нестао или се привремено иселио. Или у оне у којима је само задремао. Истовремено, у стању смо да поредимо најбоље праксе и утврдимо аутентични захват и продор и одвојимо га од сурогата или ћорсокака. Позоришна уметност траје више 4000 година, она је жива и данас и њен дух је немогуће уништити. Путем знања откривамо њене корене, живимо њено стабло и беремо њене плодове. Књиге библиотеке “Арс сцена”, су нам поузданни водич и коректив на том путу.

Доц. Др Наташа Глишић

КОНТИНУИТЕТ СЦЕНСКОГ НАДАХНУЋА: РОДНА ГРУДА У ЕВРОПСКОМ КОНТЕКСТУ

Лука Кеџман: *Петар Кочић на сцени Народног позоришта Републике Српске*, Арт принт, Бања Лука 2009.

Заједно са сликарством, равноправно делећи титулу најстарије од свих уметности, позоришна уметност је и највише подложна осуђењу и неухватљивости. Док је драма увек записана и на тај начин материјализована као језичко уметничко дело, позоришно уметничко дело егзистира искључиво само као непосредна комуникација, увек ефемерна. Ограничена на време и место извођења сценског чина остаје у сећању публике. И поред најелоквентнијих и најподробнијих описа представе из пера

најдаровитијих стручњака и мајстора речи, свака реконструкција и критика су недовољне и варљиве, просто улазе у домен апокрифног. Чаролија позоришне представе и глумачка остварења, која никад довољно не можемо описати, само видети, доживети и осетити, увек узмичу речи и чине нас немуштима.

Ипак, реконструкције представа су веома занимљиве и можда најсложенији изазов за проучавање политичких, друштвених, економских прилика у којима су настале, те покушај обнове

естетских критеријума и уметничких вредности одређеног времена. Исто тако су и докази о историји позоришта веома ретки. Осим драмских текстова и позоришних зграда, писани документи су често први раритети.

Потреба за систематизовањем архивске грађе, сачуване документације која је још увек у поседу приватних лица несвесних њене вредности за историју позоришта и чињеница да не постоји историја позоришта Босанске крајине и били су довољна мотивација аутору ове књиге да крене у истраживачку авантуру.

Тако први део ове монографије носи наслов *Позоришни живот Босанске крајине и Херцеговине*. Пре било какве анализе, неопходно је поменути једину монографију босанскохерцеговачког позоришта чији аутор је истакнути театролог и професор др Јосип Лешић. Чувени професор Лешић у својој књизи *Огледи из историје позоришта Босне и Херцеговине* објављеној у издању Веселина Малеше 1976. године обрађује главне токове у развоју позоришта. Регионалне позо-

ришне појаве остале су на маргини интересовања, те нису добиле значајније место. Кецман, управо ту проналази свој истраживачки простор и допуњава историју позоришта релевантним чињеницима, чувајући их од заборава, и дајући допринос јаснијој слици покушаја и позоришног живота Босне и Херцеговине, тачније простора које данас у дејтонској Босни и Херцеговини чини ентитет Република Српска.

Након веома оскудних података о средњовековном позоришту, Кецман нам предочава да забележена жива размена уметника између Дубровника и двора Котроманића, Косача, Павловића и других, попут сличних појава и театара у европским градовима. Турским освајањем позориште из дворских одаја сели у полујужне собе приватних кућа, те у облику уличног позоришта на тргове и пијаце. За Босну и Херцеговину остаје недоступна ренесансна еуфорија која је захватила Дубровник, географски тако близу, а културолошки бескрајно далеко.

Позоришни живот је био искључиво везан за путујуће дружине из Хрватске и Србије. Њихов рад је интензивиран у 19. веку, у годинама смене два царства: Отоманског и Аустроугарског, оба, из предострожности и страха, неблагонаклона према позоришту. У то време путујућа позоришта имају просветитељску, културолошку, политичку и националну мисију и буде националну свест код гледалаца својим репертоарским потезима у којима обрађују приче из "славне прошлости". Не смето занемарити чињеницу да је низак ниво образоване и писмене публике, тако да је улога позоришта јача и значајнија, нарочито што је позориште представљало место где се могло створити друштвено мишљење и сањати сан о слободи, тада поробљених народа Босне и Херцеговине.

Надаље, Кецман наводи прве дружине, дружине Фотија Ж. Иличића и Ђуре Протића, које су 1881. године тражиле одобрење за одржавање позоришних представа. Иличић је раније већ био у Босни са путујућим позориштем Павла Паје Степића осно-

ваним 1863. године од незадовољних глумаца Српског народног позоришта из Новог Сада. Позориште је dakле опасан медиј у 19. веку. Извештаји месних дошника, новински чланци, богата и прецизна аустроугарска административна делатност, приватна писма остали су драгоценни извори који су послужили за извођење реконструкције позоришних дешавања. Позориште је представљало место где се могло стварати друштвено мишљење и сањати сан о слободи поробљених народа у Босни и Херцеговини. Занимљив податак је и оснивање професионалних позоришта на немачком језику.

Друга половина 19. века тачније од чувене 1848. године, године Вукове реформе и штампања значајних наслова на српском језику, долази и дио политичких промена, рушења царевина, технолошког напретка .

Све то утиче на догађаје који су претходили оснивању првих позоришта. Прво босанскохерцеговачко позориште је основано на Васкрс 1898. године у Тузли. Михајло Црногорац, син угледног трговца и подградона-

челника Тузле Живка Црногорца, основао је прво позориште. У то време у Бањалуци су деловала национална певачка друштва: *Јединство*, *Нада* и *Слога*. Међу овим друштвима нити једно није имало позоришни предзнак, мада су на репертоару видљиви покушаји позоришних инсценација, што Кецман поткрепљује документима, плакатима и програмима њихових свечаности илустрованих у књизи, тако да је и то један од разлога што се на оснивање првог позоришта у Бањалуци чекало до 1930. године. Бан Светислав Тиса Милосављевић, утемељивач модерне Бањалуке и човек заслужан за развој Бањалуке, је основао прво позориште у Бањој Луци – Народно позориште Врбаске бановине. Позориште ће девет пута мењати име до данашњег назива Народно позориште Републике Српске, а у седамдесет девет година постојања промениће тридесет управника. Кецман наводи сва имена које је позориште носило и имена његових управника.

Други део ове књиге носи поднаслов *Европски оквири Кочићевог дела*. Кецман смешта Кочића

у контекст модерне европске литературе указујући на тематску одређеност и спецификаум родне груде који превладава у избору ликова и миљеу који Кочић слика, али поштујући структуру модерне европске приповетке. Исто тако овај “горштак вреле ћуди”, борац за правду, народни трибун и велики писац опробао се и у другим жанровима: лирици, новели, драми, сатири. Петар Кочић, јединствена појава препознатљива по преплитању приватног, политичког и књижевног живота. Трајање његовог дела на сцени народног позоришта од његовог оснивања 1930. године, па све до 2005. године, што је период који Кецман обрађује у овој монографији, указује на духовну окосницу и неговање националног репертоара куће поштовањем и постављањем његових дела на сцену. У тих 77 сезона Кочићева дела су доживела 20 премијера или обнова на сцени Народног позоришта.

Јазавац пред судом је свој позоришни живот почeo обележавањем прве годишњице позоришта 18.10.1931. у режији Душана Раденковића, да би своју прву

обнову имао већ следеће сезоне 1932/33. у редитељском читању Јована Јеремића. У овој представи се први пут појављује Владо Зељковић, тада млади глумац, у улози Писарчића, који ће касније постати надалеко чувен и познат по својој глумачкој интерпретацији Давида Штрпца. Први пут у режији Ахмеда Мурадбеговића, у трећој поставци *Јазавица* на даскама бањолучког позоришта, Зељковић тумачи лик Давида Штрпца, премијерно изведен 16.10.1955. Зељковић преузима бригу о представи и обнавља је у сезони 1956/57/ и игра 13 представа, а потом је поново обнавља у сезони 1960/61. поводом тридесет година рада Народног позоришта и уметничког рада Владе Зељковића. Четврта поставка *Јазавица пред судом* у режији Предрага Динуловића одиграна је у Битољу 16.3.1970. године. Позориште је тада после катастрофалног земљотреса који је погодио Бањалуку било на југословенској турнеји. У главној улози је поново Владо Зељковић, а ова инсценација ће имати најдужи позоришни живот и остаће на репертоару закључно са сезоном 1979/80. Јазавац пред судом се

поново обнавља у сезони 1992/93. премијерним извођењем у Раковици са Бошком Ђурђевићем у улози Давида Штрпца, који ће наследити Зељковићев ентузијазам и играти овај лик све до 2005. године. За сада последње редитељско читање Павла Лазића овог Кочићевог комада настало је у копродукцији Народног позоришта Републике Српске и Звездара театра из Београда 2006. године. Лик Давида Штрпца отелотворио је Петар Краљ.

Дакле, Јазавац је за све време постојања Народног позоришта присутан на његовој сцени и игрлан готово 300 пута.

Кецман веома прецизно, аналитички, са обиљем информација и чињеница из којих изводи закључке, мноштвом фотографија којима поткрепљује речено и спасава од заборава одиграно, наводи и све остале драматизације Кочићевог дела, те драматизације романисаних биографија овог великог писца, анализирајући њихову драматуршку структуру, и реконструишући представе које није гледао, а о онима чији је судионик био износећи театролошка запажања.

Тако, у овој монографији, своје поглавље имају Михизова драматизација приповедака *С планине и испод планине*, драматизација *Суданије* из пера Зуке Џумхура, драматизација циклу са приповедака *Јауци са Змијања* дело Јована Путника под насловољено као *Крајишка легенда*. Први драмски текст о Кочићу је дело драмског писца Мирослава Јанчића насловом *Бунција*. Гојко Бјелац и Ранко Рисојевић су аутори драмског текста *Кочић*, који је у радној верзији носио наслов Play Kočić, а у поднаслову фантаzmагорија у 13 слика. Жељко Стјепановић потписује драматизацију истоименог романа Гојка Бановића: *Петар Кочић*.

Петар Кочић на сцени Народног позоришта Републике Српске је монографија која се придружује театролошким студијама и чувању од заборава ове најстарије од свих уметности, подложне забораву и осуђењу у свој ефемерности њене природе. Ова књига треба да је само један у низу истраживачких подухвата који ће дати допринос унапређењу и очувању позоришне културе, позоришне уметности и театролошких анализа позоришног живота. Она је чување од заборава судбине једног писца и неухватљивих инсценација његовог дела на позорници националног театра, чија мала (камерна) сцена однедавно носи назив овог великог писца.

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

Часопис за позориште и визуелне умјетности (позориште, филм, радио и телевизија) објављује оригиналне научне радове, прегледне и стручне чланке у којима се излажу идеје и ставови о најзначајнијим проблемима у наведеним областима. У тематику часописа укљапају се и радови у којима се разматрају шири теоријски проблеми интердисциплинарног карактера, који су значајни за научне области које се изучавају на академијама драмских умјетности и сродним факултетима, укључујући и методолошке и дидактичке (методичке) проблеме.

С обзиром на структуру и потребе, поједини бројеви часописа могу бити штампани и као тематски, у којима би начелно били елаборисани шири теоријски проблеми, резултати неког значајнијег истраживања, или радови са научних и стручних скупова и расправа.

Објављени радови се не хонораришу. Аутор добија примјерак броја часописа у коме је његов рад објављен. Сви чланци пристигли у редакцију подлијежу рецензији од стране два рецензента које одређује уредништво.

Прије слања својих радова, аутори су дужни да задовоље сљедеће услове:

- Наслов рукописа треба да буде кратак и јасан и да одражава и афирмише садржај;
- Рукопис треба да садржи резиме (100 до 250 речи) у коме аутор истиче суштину основних идеја и ставова о питањима која се разматрају о чланку, кључне ријечи на српском (до 10 речи), апстракт и кључне ријечи на енглеском језику, кратак увод у постављени проблем, разраду (главни дио), закључак и списак коришћене литературе;
- Чланак треба да посједује језичко и стилско јединство, да буде логички систематизован, са јасним исказима и аргументима, уз коректну употребу научне и стручне терминологије и без података усмјерених на компромитацију (рушење дигнитета) личности и службеног (повјерљивог карактера);
- Дужи текст подразумијева одговарајуће поднаслове, као и коришћење курсива, или подвучених ријечи и реченица;
- Обим чланка не би требао бити краћи од једног ауторског табака (30.000 карактера, укључујући и размак између ријечи и фусноте), нити дужи од два ауторска табака;
- Рукопис се доставља редакцији часописа у два примјерка, на формату А4, или у електронској форми, писан у Wordу (Ћириличним или латиничним "Times New Roman" фонтом, са повећаним проредом (18 pt) и размаком између параграфа (6 pt before, и 6 pt after), при чему први ред параграфа треба да буде увучен 0,5 инча или 1,25cm. Величину слова треба подесити на 12, а све маргине (горе, доле, лијево и десно) треба да буду по један инч (око 2.5cm));
- Прилоге рукопису (шеме, скице, графиконе) је потребно нацртати у неком од компјутерских програма, или, изузетно, тушем на пасусу. Све податке који нису неопходни у цртежу, или га оптрећују, потребно је ставити у легенду. Словне и бројчане ознаке на истом цртежу морају бити исте величине, а физичке величи-

не треба изражавати у мјерним јединицама међународног система означавања (SI);

- Страна имена је потребно фонетски транскрибовати у складу са правилима правописа српског језика, при чему се приликом њиховог првог јављања у тексту, у загради наводи њихов изворни облик;
- Документациона подлога (цитати, напомене, библиографија) треба да садрже основне податке довољне за упућивање читалаца на коришћене изворе. Ауторима препоручујемо Харвард стил, или Чикаго, али прихватамо и друге коректно коришћене системе.
- Библиографска јединица у фусноти (без обзира на коришћени реферативни систем) треба да садржи: презиме и име (или прво слово имена) аутора, назив дела, назив издавача, место и годину публиковања и, по потреби, страницу;
- Уз рукопис, аутор је у обавези да пошаље своје податке: име и презиме, звање, тачну адресу, електронску адресу, контакт телефон, институцију и функцију коју у њој обавља;
- Рукописи се достављају на адресу:

**Народно позориште РС
Краља Петра I Карађорђевића 78
78000 Бања Лука
Република Српска
Босна и Херцеговина,
са назнаком "За АГОН".**

Контакт телефон је +38765/722-466; 065/516-981
e-mail: nprs@teol.net
Факс: 051/314-001

Сви текстови достављени редакцији подлијежу затвореној рецензији коју врше два компетентна рецензента за одређену научну област.

Индекс имена

- Адамов, Артур: 185
Ажел, Анри: 71, 80
Андрејевић, Јован: 11, 14, 18
Андрин, Иво: 38, 66, 131
Апија, Адолф: 185
Аристарко, Гвидо: 70, 77, 80
Аристотел: 14, 182, 183, 184, 188, 202
Арнхайм, Рудолф: 78
Арто, Антонен: 184, 185, 188
Аћимовић, Даница: 80
Афрић, Вјекослав: 20, 21
Базен, Андре: 70, 71, 72, 73, 75, 80
Бајић, Александра: 86, 100
Бановић, Гојко: 210
Барба, Еуђенио: 40
Барноу, Ерик: 80
Бекет, Семјуел: 185, 191
Бергала, Ален: 72, 73, 80
Бибер, Џастин: 116
Бидерман, Ханс: 90, 100
Бјелац, Гојко: 210
Бјелогрлић, Драган: 93
Благојевић, Љиљана: 97
Богдановић, Милан: 12
Болеславски, Ричард: 55, 66
Брадић, Небојша: 197
Брђанин Бајовић, Бранко: 33
Брехт, Бертолд: 38, 56, 66
Брук, Питер: 47, 61, 64, 66
Варади, Вера: 41, 67
Варга, Кшиштоф: 34
Василевски, Александар: 30
Величковић, Маријстела: 47, 66
Велс, Стенли: 202
Верне, Марк: 72, 73, 80
Вертов, Џига: 70
Веселин, Mrђен: 39, 67
Виготски, Лав: 44, 66
Вилије, Андре: 61, 66
Висоцка, Станислава: 43
Ворхол, Енди: 79, 80
Вујановић, Ана: 190
Вучо, Катарина (Оливера): 85
Гавела, Бранко: 40, 66
Гебелс, Хајнер: 187
Гершић, Гига: 11, 18
Глигорић, Велибор: 12
Глишић, Милован: 92
Глишић, Наташа: 205
Големан, Данијел: 46, 66
Гомбрович, Витолд: 34
Грирсон, Џон: 70, 74, 75
Гротовски, Јежи: 40, 42, 67
Грчић, Јован: 12, 17
Гутенберг, Јохан: 104
Дагер, Луј: 71
Дидро, Дени: 39, 56, 67
Динуловић, Предраг: 209
Дипон, Флоран: 183, 184, 188, 202
Драшковић, Боро: 65, 67, 186
Држић, Марин: 121, 122, 123
Дујаковић, Горан: 69
Душков, Милан: 43, 67
Ђерић, Зоран: 9
Ђорђевић, Јован: 11, 18
Ђурђевић, Бошко: 209
Ђурић, Милош: 201
Едисон, Томас: 73
Еко, Умберто: 186
ЕНДЕ, Михаел: 87
Есхил: 184

Индекс имена

- Еурипид: 184
Жалица, Миодраг: 179
Жари, Алфред: 185
Живојиновић, Велимир: 38, 67
Запољска, Габријела: 19, 20, 22, 23
Зафрански, Ридигер: 16, 17
Зельковић, Владо: 25, 209
Зорица Протић: 25
Иванић, Душан: 11, 12, 13, 14, 15, 17
Ивановић, Марјан: 30
Иличић, Фотија Ж.: 207
Имширевић, Алмир: 180
Иредински, Иринеј (Иренеуш): 19, 20, 30, 31
Исаковић, Алија: 180
Јакшић, Ђура: 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18
Јанићијевић, Јован: 44, 66
Јанковић, Санела: 103
Јанчић, Мирослав: 210
Јарац, Стефан: 44
Јевтовић, Владимир: 39, 67
Јездић, Ненад: 88
Јеремић, Јован: 209
Јонеско, Ежен: 185
Јунг, Карл Густав: 42, 86
Јурандот, Јиржи: 19, 20, 24, 25
Кадијевић, Ђорђе: 92
Капичић, Стефан: 87
Каћура, Боривој: 55, 66
Кејн, Сара: 186, 191
Керол, Луис: 87
Кецман, Лука: 19, 129, 205, 206, 207, 208, 209
Ковачевић, Божидар: 11, 13, 15, 17
Ковачевић, Душан: 94, 190
Ковачевић, Калина: 96
Ковачевић, Синиша: 100
Којо, Никола: 88
Колачарић, Соња: 85
Корчински, Роман: 29, 30, 32
Костирко, Кристоф: 30
Костић, Лаза: 11, 15, 18
Кочић, Петар: 181, 182, 191, 192, 193, 194, 195, 205, 208, 209, 210
Краљ, Петар: 94
Крешоја, Драган: 93, 100
Кривокапић, Миодраг: 95
Кримп, Мартин: 186, 187, 189
Кристофер, Колумбус: 92
Крлежа, Мирослав: 123
Кук, Дејвид: 81
Лазаревић, Предраг: 22, 24
Лазић, Павле: 209
Латингер, Луцијан: 26
Леман, Ханс-Тис: 183, 184, 186, 187
Леметр, Анри: 80
Лесинг, Готхолд Ефраим: 14
Лешић, Јосип: 22, 206
Лимијер, Луј: 70, 73, 74
Лимијер, Огист: 70, 73, 74, 79, 80
Личанин, Живомир: 26, 28
Лоренцин, Никола: 80
Лоример, Роленд: 109
Лукић, Дарко: 129
Малетић, Ђорђе: 11, 12, 15, 17, 18
Малкахи, Расел: 96
Манович, Лев: 105
Мари, Мишел: 72, 73, 80
Маринковић, Марко: 100
Марицки, Душанка: 38, 66
Маричић, Никола: 115
Марковић, Горан: 94
Марковић, Милена: 191
Марковић, Раде: 93

- Мартиноли, Ана: 110
 Марушић, Радован: 177, 179
 Матејић, Фрањо: 24
 Матерић, Младен: 188
 Мацгаљ, Маринко: 89
 Медојевић, Драгослав: 33
 Мејбрци, Едвард: 73
 Меквин, Дејвид: 108
 Метерлинк, Морис: 39
 Мид, Џорџ Херберт: 42
 Милановић, Славко: 181
 Миливојевић, Борис: 89
 Милићевић, Огњенка: 39, 67
 Мильјанић, Радмила: 56, 67
 Миније, Роже: 72, 80
 Миочиновић, Миђана: 38, 66, 185
 Мићуновић, Љубо: 81
 Михаиловић, Борислав Михиз:
 210
 Молијер, Жан Батист Поклен: 189
 Мрожек, Славомир: 19, 20, 26, 27,
 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34
 Мрудчински, Гжегож: 30, 31
 Мунитић, Ранко: 70, 74, 76, 80
 Мурадбеговић, Ахмед: 209
 Мустафић, Дино: 190
 Небојша Брадић: 197
 Небојша Ромчевић: 175
 Негропонт, Николас: 104, 109, 111
 Ниче, Фридрих: 184
 Новаковић, Стојан: 14
 Нушић, Бранислав: 11, 12, 17, 20
 Одавић, Риста: 20
 Омон, Жак: 72, 73, 80
 Павис, Патрис: 39, 67
 Падуано, Гвидо: 201
 Пазолини: 70, 77, 78, 79
 Первић, Мухарем: 12, 17
 Петровић, Сретен: 90, 100, 101
 Пирандело, Луиђи: 189
 Плаут: 188, 189
 Поликарпова, Анђелија: 50, 67
 Поповић, Александар: 190, 191
 Поповић, Миодраг: 15, 17
 Преинингер, Радмила: 180
 Протић, Ђуро: 207
 Протић, Зорица: 25
 Протић, Синиша: 25
 Пувачић, Нада: 33
 Пузима, Константин: 28
 Путник, Јован: 210
 Раденковић, Душан: 20, 21, 208
 Радивојевић, Катарина: 85
 Радоњић, Мирослав: 129
 Рејвенхил, Марк: 186
 Рисојевић, Ранко: 28, 210
 Ромчевић, Небојша: 175
 Роулинг, Џоана: 92
 Ружевич, Тадеуш: 31, 34
 Савчић, Назифа: 40, 67
 Сала, Павел: 34
 Саливан, Хари: 42
 Сарамонович, Анджеј: 34
 Свијетли, Вјећеслав: 20
 Секулић, Исидора: 13, 16, 17
 Синиша Протић: 25
 Складановски, Макс: 73
 Славко Милановић: 181
 Смиљанић, Радмила: 180
 Сокић, Ружица: 93
 Соколовић, Фарук: 26, 27
 Сократ: 65
 Сопчак, Јадвига: 28
 Софокле: 184
 Спахић, Селма: 180
 Стаменковић, Владимири: 56, 67

Индекс имена

- Станиславски, Константин
Сергејевич: 39, 42, 59, 64, 67,
202
- Стевановић, Тихомир: 131
- Степић, Павле: 207
- Стипчевић, Јелена: 46, 66
- Стјепановић, Жељко: 33, 210
- Стојановић, Дејан: 61, 66
- Стојановић, Душан: 70, 75, 77, 78,
79, 80
- Стојановић, Урош: 100
- Стразберг, Ли: 51, 52, 62, 65, 67
- Сувин, Дарко: 56, 66
- Сузић, Ненад: 46, 67
- Теренције: 188
- Тирер, Адам: 113
- Тихомир Стевановић: 131
- Ћурчић, Бранко: 26
- Филозофувна, Ирена: 43, 44, 65,
67
- Флаерти, Роберт: 74, 77
- Фо, Дарио: 189
- Фрљић, Оливер: 180, 190
- Хандке, Петер: 188
- Харк, Хелмут: 86, 101
- Хаџи Лоја: 20, 21
- Хегел, Георг Вилхелм Фридрих:
186, 187
- Хендриковски, Марек: 80
- Хинић, Дарко: 106, 107
- Хичкок, Алфред: 116
- Хусејиновић, Хамид: 25, 26
- Чворовић, Александра: 83
- Чејван, Адем: 179
- Чекић, Љиљана: 37
- Черчил, Керил: 186
- Чехов, Михаил: 50, 67, 202, 203
- Чиксентмихаљи, Михаљ: 41, 42,
45, 46, 47, 48, 53, 57, 61, 64, 67
- Чубриловић, Ник: 113
- Цафић, Хасан: 177
- Цуди, Ален: 92, 100
- Цумхур, Зуко: 210
- Шарановић, Радомир Бајо: 51, 67
- Шекнери, Ричард: 42
- Шекспир, Виљем: 38, 67, 199, 202
- Шишић, Грго: 20
- Шпицмилер, Раде: 25
- Шукало, Младен: 22, 26, 29, 30, 31
- Шкуљевић-Орешковић, Ксенија:
12, 17

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

Издавач:

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ

Краља Петра I Карађорђевића 78, Бања Лука

За издавача:

Др Ненад Новаковић

Редакција:

Краља Петра I Карађорђевића 78, Бања Лука

Телефон +387 65/722-466; 065/516-981

e-mail: nprs@teol.net

Факс: 051/314-001

Слог и прелом штампаног издања:

Десимир Миљић

Лектор:

Мирјана Ковачевић

Штампа:

ГРАФИД, Бања Лука

За штампарију:

Срђан Иванковић

Тираж:

500 примјерака