

АГОН

година III • број 4

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 Кеџман

Извршни уредник

Наташа Кеџман

Редакција часописа

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

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

Мр Мирослав Радоњић; Др Дарко Лукић

ISSN 2233-1581

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

година III • број 4

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ
Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци
Бања Лука, 2014. године

САДРЖАЈ:

ИЗ ИСТОРИЈЕ И ТЕОРИЈЕ ПОЗОРИШТА

Др Душко Певуља

РОМАНСИРАЊЕ СТВАРНОСТИ.....7

Др Зоран Ђерић

ТЕАТАР АЛБЕРА КАМИЈА.....21

ПОЗОРИШТЕ И ПРОДУКЦИЈА

Др Наташа Глишић

ПАМЕТНО УЛАГАЊЕ У ЉУДСКЕ РЕСУРСЕ33

Др Лука Кецман

СТВАРАЊЕ РЕПЕРТОАРА КАО ПРЕСУДНИ ФАКТОР У
ПОСЛОВАЊУ НАЦИОНАЛНОГ ПОЗОРИШТА 45

ФИЛМ

Горан Дујаковић МСц

ФИЛМСКЕ АДАПТАЦИЈЕ КАО СЛУЧАЈ
ХИПЕРТЕКСТУАЛНОСТИ..... 49

ГЛУМА

Дара Стојиљковић

ДРАМСКА УМЕТНОСТ И ЛЕПОТА ИЗГОВОРЕНЕ РЕЧИ.....67

Небојша Брадић

ВРЛИНЕ И ГРЕХОВИ ГЛУМЕ.....85

ПОЗОРИШНО СЈЕЋАЊЕ

Момчило Спасојевић

СТЕВО ПЕТРАНОВИЋ (ПОВОДОМ 150. ГОДИШЊИЦЕ
ОСНИВАЊА ЈЕДНОГ ОД НАЈСТАРИЈИХ ПОЗОРИШНИХ
ПОКУШАЈА У БиХ)91

Момчило Спасојевић

ЗАПИС О ЈЕДНОЈ ПОЗОРИШНОЈ ПРЕДСТАВИ..... 99

ПРИКАЗ

Др Ненад Новаковић

ДРАМА НАЦИОНАЛНИХ СНОВА И ИЗАЗОВА 111

ДРАМА

Јелена Којовић Тепић

КОД ВЈЕЧИТЕ СЛАВИНЕ..... 119

ИНДЕКС ИМЕНА 149

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ..... 153

ИЗ ИСТОРИЈЕ И ТЕОРИЈЕ ПОЗОРИШТА

UDK 821.163:792.01

Др Душко Певуља

РОМАНСИРАЊЕ СТВАРНОСТИ

Роман као уланчавање кадрова

*Добронамерна је ова књига, читаоче.
На знање ти даје, одмах с почетка, да ништа друго
Нисам имао на уму, до приватне и породичне сврхе.
Нисам мислио ни теби да користим нити себе да прославим.
Моје снаге нису дорасле таквој намери (...)
Да сам канио задобити наклоност света, боље бих себе украсио,
и приказао бих се у проученом ставу.
Желим да ме овде виде у мом једноставном, природном
И свакидашњем руху, без цифрања и усиљености,
јер ја себе овде сликам. Мане моје очитоваће се живо
као и мој природни лик, колико ми допушта свету
дужно поштовање (...)
Читаоче, ја лично сам предмет своје књиге .*

Мишел де Монтењ

Сажетак: У раду се анализира тротомни роман Пантелије Дудића. Поред освјетљавања чисто наративних обиљежја дјела (приповједних поступака, начина обликовања ликова, композиције) посебно се указује на сценски потенцијал дјела. Сцена и дијалог су главни поступци овога аутора. Одјељци романа као да су сценарији за филмске кадрове, будући да су изрази сведени и језички упечатљиви, а наративно, без обзира у којој је форми, подсјећа на дидаскалије или упуте филмском редитељу. Наглашено је и то да је у дјелу остварена сразмјера између наративног и драмског, путем вјеште синтезе у којој се једно и друго допуњује и надограђује.

Кључне ријечи: роман, сцена, дијалог, кадрови, наративно, драмско.

1.

Књижевно стварање које настаје на српском језику, а изван граница матичног српског језичког ареала, по правилу остаје изван токова српске књижевности, озбиљнијег критичког сагледавања и читалачког интересовања. Има више разлога да се то сматра недопустивом неправдом. Прије свега што се у том априорном игнорантском ставу дисквалификују дјела прије него што су и прочитана. А неоспорно је да се у српској књижевној дијаспори, с времена на вријеме, појављују вриједна књижевна остварења, која органично припадају српској литератури. Најзад, књижевна дјела која стварају наши људи који животом

и егзистенцијално нису везани за српски етнички простор, али му рођењем и бићем припадају, драгоцјена су због перспективе/ тачке гледишта аутора који, дакле, нису дио наше животне стварности, а у прилици су да о њој вјеродостојно умјетнички свједоче. То је, ако за тренутак занемаримо литерарни аспект, важно, како је говорио Јован Дучић, *ради правилније оријентације* (тако је гласио наднаслов његових написа објављиваних у *Американском Србобрану* 1941. и 1942. године). Једно од дјела које заслужује пажњу и које, у оба назначена смисла, потврђује напријед речено је роман *Auslander*¹ Пантелије Дудића.

1 Дудић, П., *Auslander*, Београд, 2011. године. Цитати, маркирани италиком,

2.

Пантелија Дудић рођен је у селу Бабићи, општина Приједор, 1949. године. Основну школу завршио је у Босанској Дубици, а средњу у Загребу. По завршетку школовања одлази у иностранство (Аустрија, Алжир и Њемачка) гдје се са успјехом опробао у више различитих послова. Роман *Auslander* је његово прво књижевно дјело. Ријеч је о вишеслојној романескној саги од преко хиљаду страница. *Auslander* чине три књиге – *На рубу*, *Беџија* и *Трава на огњишту* – које су засебне тематско-мотивске и смисаоне цјелине, али, истовремено, и саставни дијелови Дудићевог интегралног разгранатог романескног мозаика. Композицијски, роман је, дакле, подијељен у три веће наративне цјелине, а онда је свака од тих цјелина (посебних томова) састављена од више десетина, посматрано строго жанровски, кратких ефектних прича. Упркос тој фрагментарности, *Auslander* је јединствена цјелина чију унутрашњу кохеренцију обезбјеђује више различитих

чинилица. Најснажније везивно ткиво овог приповједачког вијенца, насталог поступком уланчавања прича, јесу евокативна снага и литерарно умијеће аутора и главног јунака Пантелије Дудића. Ауторово приповиједање реторичко-стилски произилази из усмене причалачке традиције, коју ће у првим деценијама деветнаестог вијека *кодификовати* Вук Караџић, и тако конституисати једну од најзначајнијих традиција (традицијских залиха) српске књижевности. Конкретне наративне обрасце те традиције понудиће сâм Вук у биографијама знаменитих устанничких вођа, а нешто касније и прота Матеја Ненадовић у својим *Мемоарима*. Што се приповједних средстава тиче, Пантелија Дудић се највише користи дијалогом и сценом / сценским приказом. Дудић има изоштрен осјећај за причу, зна како заинтересовати читаоца, умије изабрати карактеристичне детаље и *носеће* појединости, усљед чега се његове приповједне цјелине скоро увијек завршавају ефектном поентом, са смислом некад имплицитном наговијештеним, а неријетко и експлицитно наглашеним. Чиниоци овако органи-

ако није другачије наглашено, преузети су из овог дјела.

зованог приповиједања сливају се у један сугестиван и веома упечатљив читалачки утисак.

Романескно ткање Пантелије Дудића је аутобиографског карактера. Граница између стварног и фиктивног свијета у *Auslanderu* је веома флуидна. Биографско се претаче у литерарно и тако добија нови смисао. Аутор заправо романсира стварност, литераризује живот. На теоријском плану, то преплитање најтачније би се могло образложити сљедећим ријечима Душана Иванића: „Припадајући литератури онога што јесте или је било дио људског искуства, дневници, аутобиографије и мемоари рјешавају вазда исти изазов: хаотичној маси догађаја и чињеница сужавањем и бирањем намећу извјестан поредак, повезаност и досљедност, претварају збивање у причање. Документарно причање /текст има стално референта у вантекстовној стварности, и то је оно што ове врсте одваја од књижевности у ужем смислу ријечи. Али преко оног дијела књижевности који уважава законе вјероватности и нужности, те радњу, мисли и карактере поставља у људско искуство,

успоставља се веза са дневничко-мемоарским жанровима. Уосталом, као што се фикционална литература не да замислити без примјеса истинитости, тако се ни документарно-умјетничка не да потврдити као чиста истина. У истраживањима која су провјеравала истинитост исказа у овим текстовима врло често се показало како су чињенице живота прилагођаване намјери онога који их саопштава (...) Књижевно дјеловање неког текста у коначном исходу није превасходно условљено односом тог текста према постојећем поретку свијета, већ поступцима изградње смисла и учинком тих поступака међу различитим слојевима читалаца и различитим епохама читања“.²

Аутобиографско приповиједање подразумијева превладавање различитих изазова. Један од најсложенијих је усаглашавање тачки гледишта *доживљајног ја* и *приповједачког ја*. Пантелија Дудић доминантно приповиједа са становишта *приповједачког ја*, ретроспективно, накнадно. Међутим, према догађајима који га се жи-

2 Иванић, Д., *Мемоарска проза XVIII XIX*, зборник, Београд 1989. године, стр. 289.

вотно, емотивно и егзистенцијално тичу, он је успоставио нужно потребну дистанцу. Казивању не читава накнадни смисао и значење, лишава га сувишних коментара. Аутор скоро нигдје не испољава тежњу ка тенденциозној дидактичности. То је изазов, којем у сличним приповједним ситуацијама, ријетко одолијевају писци. Како је Пантелија Дудић успио у томе? То је једно од кључних интерпретативних питања везаних за његов роман. Он је схватио да је искреност основ за овај тип литературе. Бити спреман отворити никад зацијељене ране, храбро се, са временским одмаком, поново суочити са некадашњим недаћама, људски је љековито, катарзично, а умјетнички високоетично. Етичност исприповиједаног аутор је супротставио свему другом, па је она, посљедично, постала кључна естетичка категорија дјела.

3.

Иако је ауторов живот (и различита вишедеценијска *прикљученија*) доминантна тема романа, многи други догађаји и бројни ликови нису маргинализовани, већ уравнотежено и са смислом за

баланс, уплетени у вишеслојне просторе романа. Тематско-мотивски регистар Дудићевог романа је импресиван. Овдје је могућно апострофирати само главне аспекте романеског свијета.

Auslander је роман о дјетињству, о првим спознајама и раним фасцинацијама. То дјетињство је обиљежено сиромаштвом, како се у тадашњој земљи углавном живјело средином двадесетог вијека. Међутим, у случају Пантелије Дудића најранија животна доб у знаку је породичне драме чији је главни актер и негативни јунак бахати отац, склон пићу и злостављању својих укућана. Сцене у којима су предочени његови насилнички пирови носе огроман драмски потенцијал, пуне су напетости и неизвјесности. Читалац ових страница, које доминирају у првом тому под насловом *На рубу*, не може остати равнодушан и не саосјећати са онима који су злостављани у овој породичној драми. Наречени одломци, обликовани без иједног сувишног детаља, подсјећају на филмске кадрове. У дубљим слојевима приповиједаног, дато је налицје патријархалног свијета:

отац злостављач иживљава се над женом и дјецом, који су осуђени да, како знају и умију, трпе насиље којем се не могу супротставити и којем не виде краја. Најзад, у случају нашег јунака, драма дјетињства појачана је честим пресељењима и промјенама огњишта, што сваки пут наново повећава сиромаштво и неусловност живота. Међутим, ни овакво дјетињство није лишено оних типичних дјечијих радости, које су елементарне, па због тога и неуништиве, без обзира на свијет одраслих који их уоквирује.

Посебна раван романа тематизује младост ауторову: од почетка самоосвјешћивања до осамостаљивања, које је у Дудићевом случају дошло неуобичајно брзо. Његово рано школовање протекло је у жељи бистрог сеоског ђачета за знањем, али и у данас тешко замисливој оскудици. Када у једном тренутку, услед неимаштине, ауторово школовање буде доведено у питање, па кад се, ипак, нађе начин да оно буде продужено, дјечаковој срећи нема краја: *Сједосмо сви око стола испод шљиве да ручамо. Али мени се није јело. Отрчах у млади воћњак*

и од силне радости почех се ваљати по трави. Лежећи наузнак испод шљиве, уперих поглед кроз крошњу у крајичак неба и гласно размишљах: „Ићи ћу и ја у школу! Јело и другови моји, и ја ћу као и ви наставити школовање!“

У таквим приликама, уз незаинтересованог оца, ваљало је прије времена одрастати и сазријевати. Школа, па и у оним почетним разредима, није била једина ђачка обавеза, као што је то случај данас. О животу се још интензивније учило из самог тог живота и то кроз послове и прва привређивања, која су по сложености често превазилазила дјечији узраст. Ауторово средњошколско школовање у Загребу било је већ овјеравање улазнице у озбиљан живот. То је мјешавина суза, клонућа, разочарења, али и првих успјеха и ковања планова за будућност. Један догађај из овог периода је посебно знаковит. Тек што је у оквирима школске праксе савладао основне тајне обућарског заната, Пантелија Дудић почиње самостално зарађивати за џепарац и то тако што поправља ципеле својим комшијама. Овдје је немогуће не препознати нуклеус

смисла за посао и предузетништво, који ће касније бити надograђиван и захваљујући којем ће аутор остварити завидне пословне резултате.

Други том *Auslandera*, под насловом *Бештија*, у основи је љубавни роман. У његовом средишту је љубавна прича чији су главни протагонисти аутор и његова супруга Мира, некадашња мисица. То је сага о искреној, страственој и интензивној љубави, а онда, у претежнијем дијелу, о емотивном и љубавном издајству. Напори главног јунака да се сачува брак, упркос супругином невјерству, остају без успјеха. Низањем епизода о брачном бродолому постиже се изразити драмски ефекат, што ове странице за читаоце чини најзбудљивијим. Досљедан у употреби неутралне приповједачке перспективе, Пантелија Дудић и наслов овог романа посуђује од Мирине мајке која, у ријетком тренутку наступа искрености – иако је непрестано, безусловно, на страни блуднице и невјернице – кћерку назива бештијом.

Трећи дио *Auslandera*, чији је наслов *Трава на огњишту*, до-

минантно је прича о ауторовом сналажењу у пословном свијету. Дудићев пут до пословног успјеха и материјалне стабилности трновит је, непредвидив и тежак. Тајна његовог успјеха, како видимо из више појединости, је у марљивости, несумњивом менаџерском нерву и организационим способностима. Аутор, поред оног што избија у први план, слика један свијет у којем се рад и предузимљивост цијене, у којем је пут до успјеха тежак али, без икакве протекције, могућ. Паралелно са остваривањем у свијету бизниса, Пантелија Дудић трага за љубавним испуњењем и брачном срећом, која му, судећи према овом роману, једноставно није суђена. Све то резултује једном сјенком неиспуњености која је видљива у његовом лику.

Најзад, у *Трави на огњишту* интензивирања је она, код овог јунака стално нескривено присутна, носталгија за завичајем. Завичајно поднебље и његов специфични амбијент непрестано трепере у души главног јунака. Они су му неријетко и једина емотивна тачка ослонца. Као да је у ауторовом животу све

промјењиво и несигурно осим тог моћног упоришта. Та веза са завичајним, будући дубоко субјективизована, обојена је снажним лиризмом.

4.

Роман који *покрива* више-деценијски временски распон и различите просторе (данас је то више држава) има читаву галерију интересантних ликова. Иако је ријеч о аутобиографском дјелу, главни јунак није непрестано у приповједачком фокусу. Истина, његов лик присутан је и као одбљесак у цјелокупној атмосфери дјела, у другим јунацима, у неким наоко споредним догађајима који, будући виђени из његове перспективе, свједоче и о њему. Са највише пажње, рељефности и деликатне психологизације обликовани су ликови: оца, мајке и Мире, ауторове прве супруге. Отац Никола је бахат, кратког фитиља, склон алкохолу и насиљу. Сцене насиља над супругом, непреболни су емотивни урези на души главног јунака. У неизвјесности се живи када је отац одсутан, јер се стрепи какав ће се вратити и шта ће приреди-

ти. Тренуци опуштања наступа-ли су само када би се, у ријетким приликама, враћао тријезан или дуже одсуствовао од куће. Упркос очевом најчешће неразумном понашању, једној себичној хладноћи коју је тешко рационално објаснити, Дудић до краја остаје коректан према њему. Ниједном га аутор директно неће осудити, само ће му, у појединим приликама, употребом алузије и ироније, упутити покоји благи прекор. Опис смрти и сахране Николе Дудића, спадају у најбоље странице *Auslandera*. Има у њима много гогољевске атмосфере. Уочи и на дан сахране, недалеко од Николине куће, у средишту села у којем је живио и умро, трешти музика и траје раније договорено народно весеље. Тај контраст између радости на једној и туге, на другој страни, немогуће је не појмити као ругање живота смрти. Међутим, то и није једина необичност која је везана за Николин испраћај са овог свијета. На дан сахране, лијепо сунчано вријеме, пресијеца црни облак који доноси кишу, најприје пред покојникову кући, тако да у једној страшној сцени, сандук са његовим посмртним остацима остаје без заштите на

киши, док су се присутни разбјежали у потрази за заклоном. Киша ће убрзо престати, као да је дошла да прекине религиозни обред, уобичајен овом приликом, а онда ће се скоро иста сцена поновити и на гробљу. У аутору ово буди снажна осјећања и чудесне слутње, али он, и овога пута, остаје приповједачки прибран. Два ауторска коментара, ипак, заслужују да овдје буду поменута. Поред мртвог оца, чије је тијело окопило од болести, Дудић се пита: *Је ли му се то грешном смрт светила и одмазду чинила за све оно што је за живота узајмио кад је такав вршај на њему направила? Не, нисам могао више да га гледам, па сам поглед усмјерио на велику свијећу која му је стајала изнад главе. Гледам у њен пламен и зачудо, у тој лелујавој свјетлости воштанице, спазих лик оца, лик оног горостасног Николе Дудића, који ми се дискретно осмијехну.* При завршетку дијела књиге у којем се говори о очевој сахрани читамо и сљедеће редове: *Тек што се мало удаљисмо, поново се осврнух да још једном погледом обухватим очеву вјечну кућу. А горе, високо према небу уздиже се крст, по свему сличан оном дједа Саве. Дјед*

своје кости остави у запуштеном, у шикару и у купину обраслом гробљу малог села Божића, подно Козаре; оцу би суђено да смирење нађе овдје у срицу Такова, далеко од родног краја и својих најближих; а ја, гдје ћу ја своје кости оставити, гдје моја дјеца. Еј, животе, крвнице и злотворе, што то чиниш од нас, што нас овако расија по свијету?!

Лик Дудићеве мајке једним дијелом се уклапа у патријархални образац према којем се препознају наше мајке: потцијењене, почесто изложене насиљу и злостављању оне, у својој хришћанској трпељивости, интуитивно освојеној приврженошћу највишим моралним принципима, носећи су стубови домаћинства, стварни господари патријархалних заједница. Неријетко бива да под теретом који свакодневно носе заврше или у душевној болести или у алкохолизму (што се дешава са ауторовом мајком). Дудић ову своју јунакињу приказује кроз упечатљиве сцене, у специфичним дијалогским партијама, без патетичних ауторских коментара и усиљене емотивности, али испољавајући према њој топлу

синовљеву љубав и приврженост. Израђавана и физички и емотивно, Даница Дудић, трпељива и издржљива, до краја остаје чувар породичног огњишта Дудића. У тој равни аутор овог романа и његова мајка су најсличнији ликови. И Пантелији Дудићу је непрестано стало до тога да буде сачувано огњиште, и он је најзаслужнији за одлагање онога што се ипак морало десити, а то је трава на огњишту, што значи гашење живота на њему. Иако помало типски за наш некадашњи патријархални концепт живота, лик Данице Дудић је ванредно увјерљив, животан и изразито трагичан. Посебан рам на овај лик аутор ставља онда када мајку приказује како плаче и истински жали због смрти мужа, који ју је злостављао и оставио да се мучи подижући малољетну дјецу.

Потпуно другачија по свему је ауторова супруга Мира. Она је изразито негативна јунакиња. Без увијања приказујући њене неподштине, брачна невјерства и изневјеравање договора као услова брачне заједнице, Пантелија Дудић се на њу *не баца каменом*. Склон да прашта неопростиво,

да жртвује кључне животне свјетоназоре да би заштитио породицу, људски признајући да му се у једном тренутку брачног примирја, поново распламсава љубав према невјерници. Међутим, са овом женом чији лик је мјешавина љепоте, шарма и привлачности, с једне, и проклетства, с друге стране, није могуће обновити емотивну присност. Аутор ће то релативно касно схватити, у једном драматичном животном тренутку када се надвије над саму ивицу провалије и када умјесто пропасти предност дању животу и новом почетку. Сцена када је се, у једној дирљивој сцени, одричу власти та дјеца, пошто према њој, усљед предуге раздвојености, практично не осјећају ништа. У тој напетости сцени дефинитивног раздвајања дјеца са мајком која их је оставила, Радмилина реченица упућена Мири: *Еј, ти? Забоавила си ове двије чоколаде!*, читаоцу се леди крв, јер преко једне спонтане дјечије реакције Мајка постаје Немајка.

Поред главних, не треба заборавити ни читав низ епизодних протагониста: ауторове загребачке станодавце/добротворе,

лицемјерне, лажљиве и бескарактерне родитеље прве супруге, другу супругу, сеоског учитеља, комшије Саса и друге. Битно је нагласити да су сви главни актери обиљежени својим особеним језичким изразом као упечатљивим колоритом.

5.

Иако је *Auslander* аутобиографско дјело проистекло из стварности иманентна су му нека изразито универзална својства.

Ауторов однос према завичају, иако обликован као дубоко индивидуалан, еманира порукама које излазе из оквира интимности. Иако је радни вијек и претежнији дио живота провео у иностранству Пантелија Дудић никад није био *auslander*. Зашто? Зато што се он, у грађанском смислу, интегрисао у њемачко друштво: одлично говори њемачки, те постиже пословне успјехе које примијете и њемачки пословни партнери. Но, то је само један одговор на горње питање, рекли бисмо, од другостепеног значаја. У духовном смислу, у оној равни гдје се човјек суштински конституише, Дудић и не жели да се интегрише у то

друштво, о којем, да не буде забуне, мисли и говори све најбоље. Он не жели бити неко други зато што је утемељен у правим вриједностима. У томе леже узроци његове располућености као јунака ове књиге. Пантелија Дудић припада оним освијештеним људима који нису отишли у иностранство да тамо остану! Али, непредвидивим хировима судбине, отишавши на годину, он остаје цијели живот. И цијели живот се припрема за повратак. Непрестано сања родно Поткозарје, призива га како у часовима радости и среће, тако и у тренуцима туге и клонућа. Истовремено, он слугу, боље речено: зна, да ће до повратка тешко доћи и да на то утичу разни фактори који нису у његовој моћи. Из једног ауторовог имагинарног дијалога са домовином сазнајемо за неке од тих разлога: *Еј, Југо, наша туго! Знаш ли, Југо, шта ти дјеца у туђини раде и шта си учинила да им тај живот олакшаиш? Ништа или готово ништа. Умјесто да ти прва брига буде да дјецу своју хљебом нахраниш, ти си им главе напунила идеолошким маглама и још си се свуда по свијету бестидно хвалисала како си изградила по-*

редак за човјека и по мјери човјека. А кад су се ти несрећници разишли којекуда, као ракова дјеца по најму, ти си све учинила да им преко бахатог и осионог, корупцији и миту склоног чиновничког апарата, преко разних пореза и намета, што дубље завучеш руку у џеп и узмеш и посљедњу марку, франак или шилинг. И тако им спријечивши повратак, па тако остављамо кости далеко од родног краја. И још си им патриотизам оспоравала, сврставајући их у грађане другог реда, а они друге домовине немају и једино тебе у срцу носе. Драма људи попут Пантелије Дудића, протоком година, само се усложњавала, а могућност повратка бивала све неизвјеснија. Та драма најснажније је изражена на крају *Траве на огњишту* следећим ријечима: А док тако, предан волану и обрван невеселим мислима, журим у сусрет онима који у *Линдауу* с нестрпљењем очекују мој повратак, ја се, као и свих ових двадесет година откако сам у туђини, непрестано питам: идем ли ти кући или од куће?

Да ли је могуће побјећи од своје судбине? Да ли су наши животи

унапријед предодређени? Иако нису овако експлицитно постављена, ово су, поред осталих, питања за чијим одговорима се трага у овој књизи. Пантелија Дудић све чини да сачува први брак, јер породицу ставља на привилеговано мјесто, али му то, упркос добровољном пристајању и на понижења, не полази за руком. У оној драматичној сцени дефинитивног растанка Мире са дјецом, аутор универзализује ту заједничку породичну трауму и призива неколико питања: *Мира се начас осврну, али не рече ништа и, ухвативши руком кваку, журно излети напоље. И сад, док пребирам по болним успоменама да би их и теби пренио, драги читаоче, нисам начисто: да ли је морало све тако да се заврши?*

Још као дјечак коме тешко пада честа промјена огњишта, он се пита: је ли лутање моја судбина? Како се он супротставља ономе на шта се, очигледно, не може утицати? Најприје радом. Неуморним прегнућима. Организационим и пословним талентом. Сталним привређивањем као претпоставком егзистенцијалне сигурности.

С друге стране, окрутним животним прилика, Пантелија Дудић се супротставља добротом. Импресионира његова спремност да помаже људима, не само најближима. Врло рано је схватио, како сâм наводи на једном мјесту, да није богат онај који много има, него онај који другима даје. Ова спознаја је његов животни мото, руководећи свјетоназор. Његова заштитничка аура надвијена је

над породицом још од ране младости (па и касног дјечаштва); касније је он добри дух који држи породицу на каквом-таквом окупу! Најзад, Дудићева, моћ опраштања људима, понекад и бесрамних неподопштина, а затим и непрећуткивање њихових ријетко испољених добрих страна, један је од најјачих утисака који ова необична књига оставља на читаоца.

Др Зоран Ђерић

ТЕАТАР АЛБЕРА КАМИЈА

Сажетак: У новембру 2013. године навршено је 100 година од рођења великог француског писца – Албера Камија (Albert Camus, 1913-1960). Читав Камијев опус темељи се на идеји апсурда људске egzистенције. Ками, који је модерног човека сматрао блудником и циничним монструмом, као супротност свету данашњице стављао је античку Грчку, која је „у свему проналазила праву меру“. Пишући о Камију и његовим драмским делима, пре свега, покушао сам да и ја пронађем одговарајућу меру, како бих показао, још једном, на недовољно присуство овог аутора на нашим домаћим сценама. Недавном премијером комада „Праведници“, на сцени Народног позоришта Републике Српске, у режији Бојане Лазић, могли смо се уверити како и колико Камијево дело поседује, не само универзалност, већ и актуелност.

Кључне речи: Албер Ками, филозофија egzистенцијализма, апсурд, револт, драме, адаптације, представе, прва извођења.

За мото *Мита о Сизифу* Албер Ками је узео цитат из Пиндарове (Πίνδαρος, 552-443. пре Христа), *Треће Питујске оде*: „О, душо моја, не тежи животу бесмртном, већ поље могућег исцрпи“. У њему је рано већ зачета Камијева вера: „Све моје царство је од овога света“. Тако гледано, ако је живот то поље могућег, сâм Ками га је врло мало искористио. Највећи његов део проживео је у сиромаштву и беди. Рођен непосредно пре Првог светског рата (1913), у Мондови, малом месту у Алжиру, тада француској колонији, своја најважнија дела написао је током трајања Другог светског рата, непрестано у борби за слободу и људска права. Као књижевник и мислилац био је најпре оспораван, да би тек после 1957. године и добијања Нобелове награде за књижевност, стекао заслужено признање, па и светску славу у којој није дуго уживао. Почетком 1960. године, тачније 4. јануара, погинуо је у аутомобилској несрећи, док се враћао у Париз. Имао је 47 година. У торби му је остала недовршена, сасвим лична приповест *Први човек*. Могао се, тога дана, вратити у Париз возом, јер је имао у џепу карту до Париза, али је

изабрао путовање са пријатељем и издавачем Галимаром (Gallimard). У бележници, пре смрти, Ками је написао нешто као писмо или поему *Немесис*, завршивши је речима: „Посејан од ветра, сабран од ветра, а ипак стваралац, такав је човек, из века у век, свестан да живи на тренутак“. Иако, по свему судећи, није исцрпео поље могућег, ипак, по најзначајнијим својим делима, сврстао се у библиотеку бесмртника.

ПОВРАТАК ИЗ ЗАБОРАВА

Некада је било довољно изговорити само КАМИ и тако започети причу о култном писцу '60-их година, па и потоњих деценија XX века. Деценијама су скоро заверенички отворане књиге које је овај писац и мислилац написао, читани су и уважавани његов *Мит о Сизифу* и *Странац*, али и *Куга*, *Револтирани човек*, па и друга, код нас сва благовремено преведена дела. А онда је, чини се, заборављен.

Пре петнаест година објављен је из Камијевог заоставштине роман *Први човек* (*Le Premier Homme*, готово истовремено изашло је и српско издање, објавила га је

Матица српска, 1994). Потом се, 1997. године (опет у издању Матице) појавила Камијева биографија и код нас, *Ками (Camus par lui-même, 1966)*, из пера Морвана Лебека (Morvan Lebesque), уз обилато цитирање из Камијевих књига, с драгоценим библиографским додатком „Албер Ками код Југословена“, од 1951. до 1994. године, који је саставио Добрило Аранитовић. Најчешће превођено и објављивано дело, кратки роман *Странац (L'Étranger, то је и прво код нас преведено његово дело, још 1951. значи девет година после француског издања)*, потом *Мит о Сизифу (Le mythe de Sisyphe, дело настало 1941. а код нас први пут преведено 1961. У Хрватској је 1973. године објављен превод првог Камијевог романа, Срећна смрт (La Mort heureuse, 1971)*, који није био објављиван за живота писца). Уследила су *Одабрана дјела*, у осам књига („Зора“, Загреб 1976). Као четврта књига, објављене су четири Камијеве драме. Београдска „Паидеиа“ је 2008. године овим драмама додала још једну, рану, као и све Камијеве драматизације, у једном тому под заједничким називом *Позориште*. У три следећа тома, обједињене

су Камијеве приповетке, односно романи и есеји. Мада није било посебно означено, ово издање *Изабраних дела* било је у знаку 95. годишњице рођења великог француског писца.

Одлука тадашњег француског председника Николаса Саркозија (Nicolas Sarkozy) да посмртни остац Албера Камија, на 50. годишњицу смрти, 4. јануара 2010. године, буду пренесени у Пантеон, где почивају сви најзначајнији француски умови, од Волтера (Voltaire) до Пастера (Luis Pasteur), наишла је на протест: „Пантеон није место за *Револтираног човека*“. Побунили су се и пишчеви наследници, говорећи да је Ками за живота избегавао почаст, тако да је сигурно да не би желео да почива у Пантеону славних Француза. Није се потчинио ниједној власти, одбио је Малроову (André Malraux) понуду да буде у влади. Нобелова награда и друга признања бацали су га у потиштеност и меланхолију, „тугу успеха“, како је то називао. „Осим тога, Камију, који је био љубитељ сунца, тамо би било јако хладно“, додао је Бернар Пиво (Bernard Pivot). „Le Monde“ је

прокоментарисао овај предлог карикатуром на којој Саркози позива Камија: „Уђи овде, Странче!“ . А на другој полицајац говори илегалном имигранти из Африке: „А ти, Странче, подвучи се под своју кучку!“.

По објављивању, готово све Камијеве књиге наилазиле су, врло често, на неразумеваше и примедбе савременика. Његов *Револтирани човек (L'Homme révolté, 1951)*, на пример, није се допао просовјетској француској левици, јер Ками критикује Стаљинов терор. Тада се дефинитивно разишао са Сартром (Sartre). Претходно је полемисао са најпознатијим француским интелектуалцима, поред Сартра и Симон де Бовуар (Simone de Beauvoir), ту су Марло, Моријак (Moriac), Бретон (Andre Breton), Мерло-Понти (Merleau-Ponty). Настоји да буде моралан и идеолошки неутралан. Увек је стављао човека изнад идеја. Човек је „једино створење које не прихвата живот такав какав он јесте“.

Адам Нинковић у својој студији *Филозофија апсурда и побуне Албера Камија (1997)* долази до провокативног закључка да

„Камијева филозофија (као својеврсна етика) има, бар неке далеке, сличности и са хришћанским милосрђем. Јер, Ками у одбрани човека осуђује свако насиље, готово убиство. Његов *Побуњени човек* делује, донекле, и као јеванђеље.“

ПОЗОРИШТЕ И ЖЕНЕ

Ками је имао две велике страсти: жене и позориште. Код жена је увек имао успеха, мада му бракови нису били најсрећнији. Од прве жене Симон, развео се још 1939. године. Са другом женом Франсин имао је двојке. Поред њега су биле и друге: прелепа и интелигентна Марија Касарес (Casarès), потом Патриција Блејк (Blake), с којом је живео на Менхетну. Његова последња љубав била је Ми. Позориште га је привукло још у Алжиру. Са пријатељима је 1935. године основао сопствено позориште, касније познато као Théâtre de l'Équipe. У њему је, током окупације, настао *Калигула*, а касније адаптације више аутора - Калдерон (Calderon), Лопе де Вега, Дино Буцати (Dino Buzzati), Фокнер (Faulkner).

Свој први комад, *Калигула* (*Caligula*), Ками је написао 1938. године (сачуван је рукопис датиран 1939. године и две верзије комада: једна из 1941. у три чина, друга, коначна, из 1944. у четири чина), објавио га је 1944. године Галимар, а премијерно је изведен тек следеће године. У насловној улози био је Жерар Филип (*Gérard Philipe*). На почетку XXI века вратило се интересовање за овај комад и он је постављан, не само у Паризу, већ и у Лондону, Даблину, али и у Индији, Бразилу и Јапану (*Bunkamura Coooon Theater, Токуо*). Запажена је и једна значајна поставка у нашем суседству (*Radnóti Színház, Budapest*), као и режија Јавора Гардева, у бугарском позоришту, у Варни. Београдска публика имала је прилику да види *Калигулу* Народног позоришта из Сарајева, у оквиру фестивала Дани Сарајева у Београду, 22. маја 2010. године. У Београду је Камијев драмски првенац постављан до сада два пута: 1960. године, у Југословенском драмском позоришту, у режији Димитрија Ђурковића и 1979. године у Народном позоришту, у режији Петра Шарчевића.

Комад у три чина, *Неспоразум* (*Le Malentendu*), премијерно је изведен 1944. године (*Théâtre des Mathurins*). Исте године је објављен у Галимару, а четири године касније је доживео и своју прозну верзију. У Србији су забележена два извођења: прво – 1994. године, у Београдском драмском позоришту, у режији младог Филипа Гајића, а друго – 2007. године, у Српском народном позоришту у Новом Саду, у режији искусног Радослава Миленковића. Ова „мрачна, мучна и фаталистичка Камијева визура света и живота у којем нико никог не препознаје, и у којем у одсуству бога највећа награда за човека јесте смрт“ (Игор Бурић), имала је, код нас, два различита виђења, не само генерацијски, него и поетички супротстављена. Опсадно стање (*L'État de siège*), написано је 1948. године и исте године премијерно изведено у *Théâtre Marigny*. Код нас, колико ми је познато, није имао сценско извођење.

Опсадно стање (*L'État de siège*), написано је 1948. године и исте године премијерно изведено у *Théâtre Marigny*. Код нас, колико

ми је познато, није имао сценско извођење.

Драма *Праведници (Les Justes)*, коју је Ками писао између 1948. и 1949. године, премијерно је изведена 1949. године, у Théâtre Hébertot. Ова драма је доживела и југословенско праизвођење, 1980. године. На сцену Југословенског драмског позоришта поставио ју је редитељ Димитрије Јовановић. Недавно је (15. марта 2014. године) доживела је премијеру у Народном позоришту Републике Српске. Комад је, врло модерно, поставила на сцену млада редитељка Бојана Лазић.

Дуго непознат, тек постхумно објављен, комад у четири чина, *Побуна у Астурији (Révolte dans les Asturies)*, негде се води и као есеј, Ками је написао још 1936. а објављен је тек 1962. године. Описује догађаје који су се десили 1934. године. Представља „покушај колективног стваралаштва“. „Његова једина вредност је у томе“, тврди сâм аутор, у уводној белешци, јер, „позориште се не пише, или се то чини када се не може другачије“. Написан је за потребе глумаца-аматера које је Ками окупио у Théâtre du Travail и из-

веден је, према једној белешци, исте године када је написан, 1936. Ками касније оснива Théâtre de l'Eguire, који је 2008. године извео савремену поставку овог, по свему судећи, политичког комада, који је претходио свим другим Камијевим драмским делима.

Кад је о адаптацијама реч, код нас је постављена само једна, можда и најпознатија Камијева адаптација, *Зли дуси (Les Possédés)*. Реч је о адаптацији истоименог романа Ф.М. Достојевског (*Бесы*, 1872), коју је Ками сачинио 1959. године, мада је на ово помишљао још 1953. године, а у једној радио-емисији 1955. године направио је прави омаж овом руском писцу. За Théâtre Antoine, 1959. године, Ками је сам режирао овај комад написан „према Достојевском“. Већ следећа поставка, Жана Меркира (Jean Mercure) у Théâtre de la Ville, 1972. године, у први план ставља Камијево име, а потом руски узор. Код нас је овај комад у коауторству два писца – Достојевског и Камија, постављен још 1968. године, у Народном позоришту у Београду. Режирао је Арса Јовановић, уз два помоћника – Дејана Миладиновића и Зорана Шарића.

Две године касније, 1970, у Југословенском драмском позоришту, Димитрије Јовановић је поставио своју адаптацију Камијевог романа *Странац*.

Албер Ками је сачинио још неколико адаптација књижевних дела. Прву од њих, адаптацију комедије *Духови* (*Les Esprits*), Пјера де Ларивеа (Pierre de Larivey), сачинио је још 1940. године. Изведена је у Алжиру, 1946. године. А потом је измењена за потребе Фестивала драмских уметности у Анжеу, где је сâм Ками режира 1953. године. Исте године, на овом фестивалу, постављена је и Камијева адаптација *Посвећења крсту* (*La Dévotion à la croix*), шпанског писца Педра Калдерона де ла Барке (Pedro Calderon de la Barca). Године 1955. по делу италијанског писца Дина Буцатија (Dino Buzzati), Ками пише *Један занимљив случај*, комад у два дела и једанаест слика (*Un cas intéressant*). Поставља га Жорж Витали (Georges Vitaly) у Théâtre La Bruyère. Следеће године Ками адаптира и сâм режира у Théâtre des Mathurins, *Реквијем за искушеницу* (*Requiem pour une nonne*), комад у два дела и седам слика, по америчком писцу

Вилијему Фокнеру (William Faulkner). 1957. године, за Фестивал драмских уметности у Анжеу, преводи и адаптира комедију Лопе де Вега, *Витез од Олмада* (*Le Chevalier d' Olmedo*).

ФАЗА АПСУРДА ИЛИ НИХИЛИСТИЧКА ФАЗА

Прва фаза Камијевог стваралаштва обухвата период од 1935. до 1943. године и у њој настала дела: роман *Странац*, есеј *Мит о Сизифу*, драме *Калигула* и *Неспоразум*. У духу Камијевих основних идеја то је фаза апсурда, а са становишта критичког приступа његовом делу, то је фаза ниҳилизма. Апсурд је у *Миту о Сизифу* теоријски експлициран, док је у *Странцу*, *Калигули* и *Неспоразуму* уметнички приказан. Иако је настао у овом периоду, 1936. године, комад *Побуна у Астурији*, пре бисмо уврстили у други, онај који припада револту. Сам наслов нам даје покриће, као и ауторска напомена да је овде реч о покушају колективног стваралаштва, при чему се „ставља радња у оквир који њој уопште не одговара: у позориште. Довољно је, међутим, да та радња води у

смрт, као што је то овде случај, па да досегне извештан облик величине својствен човеку: бесмртност.“

Нећемо улазити у објашњење Камијеве филозофије апсурда, која се креће у релацијама филозофије егзистенције. Тек, да истакнемо како Ками од филозофије тражи да осветли биће онакво какво оно јесте. Осећање апсурда, помисао на самоубиство, осећај раздвојености човека и његовог живота, указују, по Камију, на суштину драме човековог постојања: „Ова раздвојеност између човјека и његовог живота, између глумца и његовог декора, то је управо осећај апсурдности“ (*Мит о Сизифу*, стр. 17).

Због тог осећаја апсурдности, римски цезар, главни јунак истоимене драме, Калигула, посеже за насиљем и убиствима. Понижава своје сенаторе и патриције, њихове жене, уверен да то заслужују, да су сви криви. После три године његовог терора, пре него што се, коначно, осмеле да му се супротставе, Калигула прилази огледалу и каже себи: „И ти, и ти си крив! Мало више, мало мање, зар не? Али ко би се усудио да ме

осуди у овом свету без судије, где нико није невин!“

Лајла Каикчија, редитељка сарајевске представе *Калигула*, препознала је у овом комаду околности у којима и ми живимо, окружени политичким моћницима, лажним моралом и друштвеном хипокризијом.

Тежња ка ништавилу, ка смрти, још је евидентнија у комаду *Неспоразум*, који, нимало случајно, има структуру трагедије. Трагични елементи, које је установио још Аристотел, могу се препознати и овде. „Препознавање“, односно прелазак од незнања према сазнању, и „преокрет“, промена ситуације у супротном смеру од оног који се јавља трагом препознатог. Мајка и кћерка убијају госта који је, како се убрзо испоставља, њихов син, односно брат. Уместо савршеног убиства, из користи, као што су то чинили са другим гостима њиховог пансиона, убиство „сина кога мајка није препознала“, једна од класичних фабула светске књижевности, обрће судбину јунака у њихову пропаст. Отуда и песимизам, као једна од основних одлика раног стваралаштва

Албера Камија. У свету, којим царује апсурд, једина тачка отпора је сâм човек. У јунацима *Неспоразума* нема ништа „људско“. Њихова егоистичка стремљења материјалном богатству које ће их одвести ка мору и сунцу, опустошила су њихове душе. Они немају савести, не постављају чак ни питања. Не могу да изађу из зачараног „круга Апсурда“.

ФАЗА РЕВОЛТА ИЛИ МОРАЛИСТИЧКА ФАЗА

Период од 1943. до 1960. године припада другој фази и, од важнијих дела, обухвата: роман *Куга*, есеј *Револтирани човек* и драме: *Побуна у Астурији*, *Опсадно стање* и *Праведници*. Камијевски речено, то је фаза револта, или моралистичка фаза.

Шта је револтирани човек? То је управо и прва реченица, питање којим и Ками започиње свој оглед о убиству. То је „човек који каже *не*. Али, ако одбија, он не одустаје: то је такође човек који каже *да* од свог првог порива“. Није у питању, дакле, пука негација, већ супротстављање устаљеном поретку, како тренутно установљеним неправилностима,

тако и затеченом, дуго већ владајућем стању неравнотеже између господара и слугу, надређених и потчињених... то је истовремено и супротстављање тиранији и злу. „Да“ у том пориву значи залагање за истинитост, правичност, једнакост. Значи – афирмацију људских потенцијала, вредности.

Постоје границе толеранције, границе стрпљења и разумевања, али и тренуци кад неко, како се каже, не зна или нема границе у свом понашању, у својим поступцима. Кад један „прекардаши“, многи испаштају. Ако већ неко дозвољава себи такав испад, онда се може очекивати да ће се на другој страни изазвати бар један глас против, да ће неко устати у одбрану права на достојанство, на поштовање људских права, слобода и једнакости. Један у име свих других угрожених. Због других, али и због себе, због својих принципа, због својих *вјерују*, због кодекса, како личних, тако и општих, које је прихватио, за које се залаже, за које је спреман да се бори и жртвује. Верност себи, то је оно што Ками истиче, можда је и пресудна у сваком

револту, то је оно примарно, искрено, наше. Није у питању егоцентричност, солипсизам, нити лична осетљивост, већ исконска потреба да се буде, да се препозна, да се не смеју, без казне, угрожавати нечија личност, доводити у питање људски идентитет, стваралачки потенцијал и друге вредности сваког појединца.

Ако већ постоје границе, морају се поштовати, јер свако прекорачење је нарушавање нечијег права, интегритета, слободе и самосталности другог. Потврђивањем границе, револтирани човек „истовремено потврђује све што наслућује и хоће да сачува с ове стране границе. Он тврдоглаво доказује да у њему нешто има што 'завређује да се...', што тражи да му се посвети пажња“. Ками се, у овом огледу, залаже за право сваког од нас на постојање, на одбрану свога Ја, али не само због себе, већ због заједничког добра.

Ками тврди да су још стари Грци знали за метафизички побуну: „Они су много пре Сатане показали болну и племениту слику бунтовника и дали нам највећи мит побуњене интелигенције“. Прометеј, који је и сам полубог, побунио се

против Зевса. На богове су љути и Ахил и Антигона. Грцима је било непознато виђење целокупне историје сведено на борбу добра и зла, идеја недужности супротстављена кривици.

„Појава личног бога, створитеља и стога одговорног за све једини даје смисао људском посредовању. Може се тако рећи не упадајући у парадокс да је историја револта у западном свету неодвојива од историје хришћанства. Ваља сачекати последње тренутке античког мишљења да би се видело како револт почиње да налази свој језик код мислилаца на прелазу, а ни код кога дубље него код Епикура и Лукреција“, примећује даље Ками.

Тек са Каином долази до изједначавања револта и злочина. Ками сматра да је историја револта, онаква какву је ми данас проживљавамо, много више „историја револта Каинове деце него Прометејевих ученика“. То ме у прилог, Ками даље додаје: „Како је Каинов род током столећа све више побеђивао, може се рећи да је Стари завет доживео неочекиван успех. Парадоксално, богохулници оживљавају љубоморног

бога кога је хришћанство хтело да протера са позорнице историје. Једна од његових дубоких смелости било је управо то што су самог Христа прикључили свом табору заустављајући историју на врху крста на горком крику који је претходио његовој агонији, тако се одржао лик бога мржње који се боље слаже са стварањем како га замишљају побуњеници. До Достојевског и Ничеа револт се обраћа само окрутном и хировитом божанству, оном који без уверљивог разлога више воли да буде жртвован Авељ, а не Каин и који тако изазива прво убиство. Достојевски ће у машти, а Ниче у збиљи, неизмерно проширити поље револтиране мисли и затражиће од самог бога љубави да им положи рачун...“.

У време кад Југославија прекида са Коминформом, 1948. године, Ками је преокупиран Агрипом д’Обиње (Agrippa D’Aubigné), ратником и песником, протестантским активистом из 16. века. Настаје драмски текст *Опсадно стање*, кога Баро (J.-L. Barrault) претвара у велики спектакл. Није у питању драматизација романа *Куга*, као што је било

често мишљење. Јунаци овог комада суочени су са бруталним механизмом тоталитаристичког друштвеног система.

По завршетку рата, Хитлерове тираније, Франкове и Мусолинијеве диктатуре, критикујући „оно у шта се социјализам претворио у Русији, а либерализам у Америци“, Ками наше столеће назива „сталећем страха“. У хроникама *Ни жртве ни крвници* закључује: „Нешто је у нама било уништено гледањем управо протеклих година. А то нешто, то је вјечито повјерење човјека помоћу којег је вјеровао да се у другом човјеку могу потаћи људске реакције говорећи му језиком човјечанства“.

Непосредно после овога Ками пише драму *Праведници*, о групи руских револуционара-социјалиста, који су 1905. године спремали атентат на руског цара. Није случајно изабрана група терориста, или револуционара. Кроз аутентичне ликове, Ками је желео да укаже на мотиве револта и проблеме убиства. Акценат је на етици. Драма расправља директно о моралној страни револуције. Имплицитно, Ками осуђује револуционарну идеологију, кад се

револуција претвара у своју супротност: од захтева за праведним животом, она постаје сила која уништава живот.

Централна тема, у читавом Камијевом делу, управо је тема смрти. У првој фази, мотив за њено истраживање је самоубиство, а у другој – убиство. Смрт је, код Камија, главни извор апсурда, односно размишљања о смислу живота и делања.

Иако је о делу Албера Камија у свету (а понешто и код нас) пуно писано, а његови драмски текстови постављају се и данас на позорницама, ипак је, чини се, прошло оно време када су се у њега сви заклињали („егзистенцијалистичка мода“). Постоји и његов други лик, мање знан, а фасцинантан. То је Ками из касног периода, који све више пише о себи. У последњем роману, *Први човек*, најважнији је лик мајке – може се у њој пронаћи стварни портрет пишчеве мајке, ћутљиве аналфабетке. „Истина је да и поред све моје љубави нисам могао да живим са том слепом трпељивошћу, без речи, без пројеката. Нисам могао да живим њеним несвесним живо-

том. И прошао сам свет, градио сам, стварао, испуњавао сам своје постојање...“

Писао је да живот тајна и да се не може открити у речима. Али сада, после пола века, једино се из њих може открити ко је и какав је заиста био. Ево, на пример, шта је 1951. године, у одговору на анкету о 10 најважнијих речи, Ками написао: „Свет, трпљење, земља, мајка, људи, пустиња, част, беда, лето, море“. Свет је Камију био краљевство крхкости и непостојања, љубав такође није била вечна, него нестална, као људи. „Физичка љубав увек је код мене била повезана с осећањем невиности и радости. Не умем да волим у сузама, само у заносу“.

Албер Ками био је мрачан, али и екстатичан, намучен дугогодишњом болешћу, осуђивао је себе, али, истовремено, жудео за ослобађањем од кривице. Време је да му се опрости.

Др Наташа Глишић

ПАМЕТНО УЛАГАЊЕ У ЉУДСКЕ РЕСУРСЕ ИЛИ СИСТЕМСКО РЕШАВАЊЕ ПРОБЛЕМА НЕДОСТАТКА КАДРОВА У ОБЛАСТИ ПРОДУКЦИЈЕ И МЕНАЏМЕНТА У КУЛТУРИ

Сажетак: Идентификовање проблема недостатка кадрова у области продукције и менаџмента у култури у Републици Српској и препорука за стратешко, планско и системско решавање овог проблема улагањем у образовање подразумева едуковање компетентног, стручно оспособљеног и креативног лица које треба да створи нову креативну класу, конкурентну у друштву знања. У савременом свету најбитнији капитал су људи, а у малим срединама појединци нису „препознати“, а људски ресурси су истовремено и најдефицитарнији. Инвестирање у кадрове представља битну стратегију напретка друштва. Наука о менаџменту у култури и културна политика као њен интердисциплинарни део, преиспитују постојеће и развијају нове ефикасније моделе организовања и управљања у области културе.

Кључне речи: људски ресурси, образовање, продукција, менаџмент у култури, позориште.

Култура је основа напретка друштва, а питање људских ресурса у култури је једно од кључних питања које треба размотрити. У искуствима најразвијенијих европских земаља, у обликовању културних политика, једно од кључних питања која доводе до решавања проблема кадрова у култури је свест да се ауторитет функције замени ауторитетом доказане компетентности за одређену област. Развијање таквог односа показује одрживост или самоодрживост, при чему менаџмент у култури постаје креативан, а не административно-бирокуратски апарат, синоним за гушење сваког вида имагинације и креације. За успостављање таквог модела неопходно је системско решавање едуковања потребних кадрова. Образовањем и стицањем знања и вештина из области културног менаџмента, културних политика и културних студија биће створена релевантна критична стручна маса и дата компетентна мишљења и оспособљени кадрове који треба да буду реализатори стратегије културе. Примењивањем стечених знања у пракси на конкретним пројектима и укључивањем струч-

но оспособљених и квалификованих људи у њиховој реализацији, документа попут стратегије културе неће остати само мртво слово на папиру или још једна у низу укоричених брошура која купи прашину на некој од полица ресорних министарстава

Култура је изузетно битна за једно друштво, али је и у директној корелацији са својим окружењем. Управо то је разлог што је често немогуће посматрати ван контекста шире друштвене заједнице. Кадрови којим располажемо у култури су недовољно бројни, недовољно разноврсни, и често недовољно компетентни и динамични.

Чињеница је да и уз све иновације и открића у подручју науке и технологије, људи стварају и осмишљавају пројекте, имају идеје, доносе нова креативна решења. Добри, квалитетно урађени пројекти проналазе продуценте и доносе новац. Без успостављања системског образовања које ће стварати одговарајуће стручњаке из појединих области, компетентне за проблематику и решавање задатака из области менаџмента у култури и продукције, нема кон-

курентних квалитетних и исплативих пројеката.

Општеприхваћено правило је да су у развијеним земљама Запада најважнији капитал људи. На савременом тржишту рада таленат, умећа, креативност надмашују природне ресурсе неке земље. Због тога је значај одличних кадрова пресудан за нове економије, за друштво знања. Флорида то назива сасвим новом креативном класом (Флорида, 2008: 107). Ту друштвену групу чине циљано савремено образоване стручно оспособљене и надасве креативне особе. На листи приоритета је појединац – комплетна, образована и креативна личност. Изузетни појединци на кључним местима су од пресудне важности, нарочито у малим државама, попут држава насталих распадом Југославије. Уколико се томе додају транзициони период у којем се налази/е наше/а друштво/а и крхка демократска структура, рецесија и разни други чиниоци, најчешће отежавајући, значај и потреба за изузетнима је појачана. Кад говоримо о Републици Српској, избор кадрова је још суженији. Газимо сигурним

коракком другу деценији 21. века, већ смо одавно ушли у трећи миленијум, а још батргамо транзиционим болестима.

У институцијама културе још је присутан наслеђени кадар из ранијег ситема. Ради се о људима који нису спремни да прихвате ново време и законитости које оно носи у погледу новог начина пословања. Долазимо до закључка да су људски ресурси заправо најдефицитарнији. И уколико их имамо неопходна је њихова перманентна едукација, реедукација стеченог знања или целоживотно учење.

Личност лидера институције из области културе најчешће је основна покретачка снага и од њене особености зависи успешност рада те институције. Личност која се налази на челу, или пак тим људи који ради укључујући управни одбор, уметнички савет и менаџмент институције су најчешће носиоци одговорности за успешност – да воде, стварају, осмишљавају, одржавају, организују рад куће.

Битан напредак савремених друштава јесте инвестирање у кадрове (образовање кадрова, задржавање кадрова у нашој сре-

дини и по потреби увоз квалитетних кадрова који ће допринети различитом погледу, новом углу гледања на ствари, размени енергије и искустава која доносе из других средина). Таквим системским решењима и конкретним улагањима у људске ресурсе унутар „друштва знања“ био би заустављен дуготрајан процес одлива мозгова, а подстакнут прилив мозгова и креирана мапа естетски квалитетних културних садржаја.

Важно је знати да инвестирање у људске ресурсе никада није трошак, него паметно и дугорочно улагање. Потребно је системски подстицати и обликовати нову креативну класу људи која је спремна да одговори захтевима тржишта културе и потребама културе у складу са савременим токовима научне и креативне мисли и добром организацијом посла. Идеја је најскупља роба на тржишту. Прстохват талента је увек пресудан за добар пројекат. „Велики напреси у животном стандарду не потичу од више кувања, него од бољих рецепата.“ (Флорида, 2002: 21)

Нужно стварање савремено образованих кадрова у интердис-

циплинарном доживотном и примењивом знању, захтева и нове моделе образовања: семинаре, последипломске и мастер студије, додатно образовање укључивањем у мрежу радионица и примењивање системски осмишљених културних политика. Такав вид образовања требало би организовати на универзитетима у Бањој Луци и/или у сарадњи са Академијом умјетности Универзитета у Бањој Луци.

Планским управљањем људским ресурсима у култури, осим у највећем граду Српске – Бањој Луци, која располаже одређеним бројем кадрова, који стално треба допуњавати новим млађим и разноврснијим кадровима, по разним естетским и културолошким мерилима, у осталим градовима Српске, култура најчешће опстаје по инерцији. Није необично да се догађа случајно као добродошао испад. Најчешће је окупљена око неколико традиционалних годишњих манифестација и некадашњих домова културе, често окошталих и неиновативних институција у креирању сопствених културних програма. Светао пример су средине у којима су на челу менаџери који су осмислили

програм заједно са младим креативним људима, дипломираним аудио-визуелним уметницима, драматурзима и позоришним редитељима који су своје образовање и дипломе стекли на Академији умјетности у Бањој Луци. (Добар пример у Републици Српској је ЈУ „Центар за културу и образовање“ у Лакташима који у последњих осам година бележи значајан напредак. Креативно и веома професионално осмишљен комплексан пројекат интернационалног фестивала аматерског позоришног израза, конкурс драмског текста, радионице, студио глуме *Даске* и бројни други садржаји дали су значајан допринос развоју средине, осмишљавању слободног времена младих људи, и изграђивање позоришних навика деце и омладине, у функцији обликовања нове публике.)

Један од важних задатака стратегије културне политике јесте испитивање тржишта да се види какве су то публике и за кога се „производи“ и креира култура. Свакако да је за овакав подухват важан попис становништва, његова структура, те детаљно исраживање и испитивање популације (доб,

пол, образовање, социјална и економска ситуација, слободно време којим располажу, колико времена одвајају за културне садржаје, и коначно какве садржаје преферирају). У складу са инфраструктуром културних институција и организација, креира се мапа могућих културних садржаја при чијој изради треба да водимо рачуна о културним и традиционалним специфичностима сваке средине. Публику треба системски образовати и васпитавати од најранијег доба (обданишта) преко образовног система (основне и средње школе) како бисмо добили људе који имају културне потребе. Таква публика ће неминовно показати потребу за квалитетним садржајима из културе, али и праксу одласака у позориште, галерије, музеје, умеће гледања позоришне представе, потребу за адекватном литературом, итд.

Образовање савременог позоришног продуцента, али и продуцента из области телевизије, радија и филма је један од битних предуслова за приближавање позоришне продукције стандардима позоришне производње у високоразвијеном свету.

Осим Београда, који је први имао студиј позоришне организације, после рата у овом несрећном транзицијском периоду студиј продукције је отворен у Загребу, Тузли, Скопљу, Подгорици и Бањој Луци.

Иако су термини продукција и продуцент новијег датума, чињеница је да су позоришна продукција и позоришни продуцент стари колико и позориште. Још од ритуала, старих колико и човек, преко античког позоришта, па кроз историју све до данас, позоришну представу је увек морао неко да осмисли и „произведе“. Имајући у виду синкретичку природу позоришног чина, представа обично подразумева многе уметничке, али и неуметничке делатности. Осим што је представу потребно осмислити и креирати, исто тако је потребно створити потребне услове за њену реализацију: од организационих, неопходних за извођење, преко финансијских, па до публике с којом је опет потребно успоставити релевантну комуникацију. Некада давно, мноштво ових послова – готово све је радила једна особа. Данас

све ове „организационе“ послове обављају позоришни продуценти. Позоришна продукција је најдинамичнија, најмање је предвидива, и има једну специфичност, а то је да се представа и након премијере, сваки пут изнова ствара пред очима публике. Ефекатност позоришног чина је велика специфичност, уједно и усуд и магија театра. Сваки пут изнова пред другом публиком глумци размењују енергију са публиком, што даје посебну социолошку димензију чину позоришне представе. Опет, о психолошким односима унутар ансамбла и интеракцији са публиком, те психолошком профили осталих учесника у уметничком процесу се може дуго говорити.

Из свега наведеног свакако је веома битно да се образовање једног продуцента заснива на мултидисциплинарном приступу. Научне теорије, одређена знања из теорије и вештине стечене у пракси, морају бити употпуњени умећем комуникације и извесном даровитостију за тај посао. Продуцент треба да има елементарна знања из области глуме, режије, драматургије, сценографије,

костимографије, светла и звука, историје уметности, те знања из области економије, токова новца, законске регулативе, маркетинга, менаџмента и медија.

Продуценти су образовани стручњаци оспособљени да потуно самостално, креативно и одговорно обављају све врсте послова у продукцији у области различитих медија – позоришта, радија, филма, телевизије и других културних манифестација и сценских догађаја и друштвено-културних институција (музеји, галерије, филмске куће, издавачке куће и друге институције културног профила). Још у току студија они се оспособљавају за самостални професионални стручни рад стицањем знања из струке: продукција за драмске уметности, продукција за електронске медије, менаџмент у култури, продукција за филм, продукција за телевизију, постпродукција, те неопходни правни аспекти продукције, па све до пласмана. Све ове набројане области су неопходне и уколико их не познајете, не можете аплицирати за озбиљне пројекте и фондове. Препоруке су добро урађени полови, до њих долазите знањем, вештинама и тајнама заната.

Универзитет у Бањој Луци прославио је 39. годину свога рада и постојања. Пре шеснаест година постао је богатији за тада дванаесту чланицу – Академију умјетности. Драмски одсјек Академије умјетности је те школске 1998/99. године скромно почео Смјером за глуму. Након две године уписан је телевизијски смјер са три студијске групе: камера, монтажа и режија. Прва генерација драматурга почела је с радом 2003/04. године, а 2005/06. године прва класа позоришних редитеља. Дакле, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци је релативно млада институција, а смерови на Студијском програму драмских умјетности су отворани како је откуцавало било тржишта, оним темпом који је диктирала потреба за стварањем и образовањем сопственог кадра. Предност и приоритет су свакако били глумци, будући да су у то време позоришта била са занемаривим бројем академски образованог глумачког кадра³. Велики

3 Данас је та ситуација знатно промењена, управо захваљујући младим школованим глумцима на Академији умјетности. Тренутно у, знатно подмлађеном, ансамблу Народног позоришта Републике Српске има

број новоотворених телевизијских кућа, створио је потребу за отварањем телевизијског смера и едуковањем кадра који ће бити компетентан да одговори великим изазовима и захтевима телевизије. Након тога, уследило је отварање Смера за драматургију и Смера за позоришну режију, карика које су недостајале у уметничко-креативном ланцу, а њихова потреба била је видна. Сигурно, један од неопходних јесте и Смер за продукцију.

Данас су нарасле потребе за тим академским профилем, што је изузетно похвално. То значи да расте продукција уметничких дела, да се раде позоришне представе, снимају радио-драме, телевизијске емисије, снимају филмови, организује мноштво фестивала и културних манифестација. Потреба за продуцентима и менаџерима у култури је више него неопходна. Свакако у стратегији развоја Републике Српске образовање кадрова из ове области је наглашено, а константно едуковање кадрова омогућава бржи и естетски квалитетнији развој културе у

систему уметности и културе и подиже лествицу „уметничких производа“ уводећи их у категорију изврсности.

Академија умјетности је у свом елаборату за тадашњи Драмски одсјек предвидела смер за продукцију. Идући постепено, корак по корак, отворени су сви предвиђени смерови (глума, позоришна режија, драматургија, ТВ смер – групе: камера, монтажа, режија) и остало је још да отвори и смер за продукцију. Од наредне школске године 2014/15. биће уписана прва генерација продуцената. Студијски програм Продукција за аудио-визуелне медије, пројектован је веома широко и подразумева стицање знања из области позоришта, радија, филма, телевизије и сценских догађаја. Такав приступ и организација студијског програма нуде шири спектар могућности за запослење, посебно ако се има у виду да је тржиште веома промењиво и нестабилно. Други циклус студија – мастер из продукције усмерио би кандидате на поједине уске области за које желе да се специјализују.

петнаест глумаца са дипломом
Академије умјетности у Бањој Луци.

Нивои знања и послова које позоришни продуцент обавља могу бити од оних најнижих, али не мање важних и у суштини базичних – првог степена са завршеним додипломским студијем или првим циклусом студија. То обухвата опис послова које су у досадашњој организацији позоришта обављали инспицијент, организатор, асистент режије, реквизитер, суфлер и мајстор позорнице. Сви ти послови треба да буду обједињени и да их обавља једна особа, која је одговорна за тај део посла. Продуцент свакако може да учи, напредује и да се професионално усавршава на мастер студију и другим видовима организованих семинара, радионица и да учи различите облике менаџмента, како би послове које обавља на различитим радним местима у позоришту обављао професионално и максимално ефикасно (руководеће позиције у сектору маркетинга, односа с јавношћу, рачуноводства, технике, правне службе). Највиши степен који један продуцент може да досегне јесте место лидера институције. Та позиција подразумева и уметничко-креативни део и онај финансијско-менаџерски

који доноси новац. Није случај да у свету познати и успешни менаџери спајају по неколико функција. Као илустрацију овога наводим текст *Позоришта не живе од државних пара*, у којем чланица Управног одбора дечјег позоришта „Авантура“ у Вашингтону Милена Тробозић Гарфилд наводи да је на челу тог позоришта уметнички директор-продуцент, а он је често и редитељ, тако да спаја те две функције. Главни људи који чине његов тим сарадника су: финансијски директор, директор маркетинга, директор за развој и директор за донације. Његова једина задаћа је да се бави проналажењем донаторских средстава, што представља изузетно важан сегмент за функционисање позоришта, али и показатељ успешности једног позоришта. Једно од мерила успешности јесте и број донатора. Остали параметри су број нових представа, број одиграних представа, остварени приход, посећеност представа, итд.

Сваки управљачки тим осмишљава различите програме и на тај начин се труди да заради новац. Облици пратећих програма су: едуковање, предавања, изложбе,

радионице, специјалне представе за посебне спонзоре, разни балови, итд.

Управници успешних западних позоришта су прави визионари и добри лидери. Одговорни су само Управном одбору (борд) и могу бити смењени уколико представе немају публику или нису на естетски квалитетном нивоу. Посао уметничког менаџера, менаџера у култури је изузетно тежак и стресан посао. Гарфилдова закључује да је пред новим генерацијама задатак сагледавања стварности и потреба за променама које диктирају нови трендови у пословању и светска економска криза (*Политика*, 28.7.2012: 12).

Неопходно је поменути и озбиљно критичко промишљање о оствареним културним садржајима и уочити да и оно изостаје. Озбиљна, унутрашња, а посебно вањска критичка анализа пројеката и евалуација пројеката готово да не постоји. Уколико та евалуација изостаје, а чињеница је да бележимо примере умножавања премијерно изведених представа, док на нивоу естетских квалитета резултат није задовољавајући, не постоји јасан систем вредности

и професионално категоризовање програма, пројеката, установа културе. Недостатак професионалне евалуације потпуно искључује категорију изврности. Позоришна критика је потиснута из медија и било би добро системски радити на побољшању положаја уметничке критике (позоришне, филмске, књижевне, ликовне, музичке). Ипак, она може да егзистира у стручним часописима, неким специјализованим емисијама на радију и телевизији, а то даје простор за едуковање нове генерације позоришних критичара.

Отежан положај позоришне и уопште критике из свих област уметности је не само наш, него светски феномен. Удар на критику је удар на критичко мишљење у целокупном јавном простору. Таква ситуација није само код нас, него и у неким другим много развијенијим земљама.

Улагање у образовање кадрова јесте пут напретка друштва. Системским решењима и конкретним улагањем у људске ресурсе биће обликована нова креативна класа људи спремна да одговори задацима тржишта и потребама кул-

туре у складу са савременим токовима научне и креативне мисли. Интердисциплинарни приступ образовању и модели прилагођени примењивању системски осмишљених културних политика, створиће разноврсне кадрове који ће озбиљно критички промишљати о области културе.

Литература:

- Caves, R.E. (2000) *Creative Industries*, Cambridge, Harvard University Press.
- Florida, R. (2002) *The Rise of the Creative Class*, Basic Books, New York.
- Florida, R. (2008) *Who's Your City?*, Basic Books, New York.
- Lukić, D.: *Kazalište, kultura, tranzicija*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2011;
- Политика* 28.7.2012, Београд.
- Стратегија развоја културе Републике Српске 2010–2015* (2009), Министарство просвете и културе у Влади Републике Српске, Бања Лука.
- Šešić-Dragičević, M., Stojković, B. (1996), *Kultura, Menadžment, Animacija, Marketing*, Clio, Beograd.
- Šešić-Dragičević, M., Dragojević, S. (2005), *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*, Clio, Beograd.

Nataša Glišić, PhD

WISE INVESTMENT INTO HUMAN RESOURCES OR SYSTEMATIC SOLUTION OF THE PROBLEM OF DEFICIENCY OF PERSONNEL IN THE FIELD OF PRODUCTION AND CULTURE MANAGEMENT

Summary: *Identifying the problem of deficiency of personnel in the field of production and culture management in the Republic of Srpska and recommending a strategic, planned and systematic solution to this problem by way of investing into education includes educating a competent, qualified and creative individual who is ordained to produce a new creative competitive class in the knowledge society. In a modern world the most important capital are people, in small societies individuals are simply not "recognized", and human resources are at the same time the most common deficiency. Investing into personnel represents an important society development strategy. Culture management and cultural politics, as its interdisciplinary part, cognize the existing and develop new, more efficient models of culture organising and managing.*

Key words: *human resources, education, production, culture management, theatre*

Др Лука Кеџман

СТВАРАЊЕ РЕПЕРТОАРА КАО ПРЕСУДНИ ФАКТОР У ПОСЛОВАЊУ НАЦИОНАЛНОГ ПОЗОРИШТА

Кључне речи: Репертоар, репертоарска политика, национално позориште, квалитет, квантитет...

У свакој добро уређеној држави изузетно се води рачуна о националним институцијама. Заправо, управо су оне те које чине стубове државности и представљају непромењиви фактор, без обзира на то која политичка опција је на власти или идеологија. Национално позориште је управо једна таква институција. Зато је промишљање репертоара у тој кући од пресудног значаја за потврђивање њене

изузетности, али и основа за добро пословање, без обзира на то у којем проценту је позориште финансирано од стране државе. Погрешно је размишљање да оно не треба да буде на тржишту. Треба свакако, али искључиво врхунским резултатима.

Најчешће се амбиције позоришних управа састоје у томе да им репертоар буде експедитиван, али то није и креативност, она је део бирократског размишљања.

Највећим успехом се проглашава сезона у којој годишњи биланс означава плус, како у броју одиграних премијера и реприза, тако и по броју продатих улазница. Такав приступ се некада звао, а ваљда и данас, лов за публиком. У том лову бројке преузимају примат, док се квалитет полако али сигурно губи, и то до границе која се зове просечност.

Ипак, пре свега, ваљало би разјаснити шта је заправо репертоар? Може се дефинисати као

1. списак представа које изводи једно позориште,
2. распоред извођења представа током одређеног периода (сезоне, месеца, недеље),
3. списак улога које је неки глумац, а нарочито певач или играч проучио, увежбао и може да их одигра.⁴

Овако се дефинише у речницима и заиста представља изворну варијанту значења. Али, далеко је важније шта се њиме постиже односно, како изгледа и шта значи репертоарска полити-

ка. Она се најчешће утврђује двојако. Први, генерални репертоарски концепт најчешће постављају оснивач, држава, република, град, општина, појединац. Сходно оснивачу и репертоарска физиономија ће бити различита. Други је репертоарски концепт сезоне, и њега доноси управа позоришта. И један и други требало би да буду јасни и да својим садржајем недвосмислено указују на замишљене циљеве. Сигурно је да су оба приступа у узајамној вези, те да из првог произилази други.

Можда би репертоар могао да се дефинише и као *огледало* позоришта, и то у смислу и значењу каквом је огледалу одредио Чехов поводом његове комедије *Ревизор*.⁵ У сваком случају, ради се о озбиљном послу.

Узимајући у обзир данашња позоришта и њихов репертоар, слободно се може, али и мора, поставити питање ко креира огледала? Најчешће се констатује својеврсна какофонија и замена улога и теза. Национална позо-

4 Речник основних позоришних појмова, Милован Здравковић, Народно позориште Београд, 2007.

5 Чехов је то формулисао на следећи начин: *Не кривите огледало што вам је лице ружно!*

ришта играју булеварске текстове, булеварска драме, алтернативна и off позоришта класику и сл. Једино што спаја све ове позоришне куће јесте редитељ. Није никаква тајна да позоришта играју управо она дела и текстове које донесу редитељи као свој избор и обећање да ће то бити добра представа. Неки одрже обећање, неки не. Отуда и репертоари који су заправо израз лепих жеља редитеља и који са мало пре изнесеним правилима за формирање истих, немају никакве везе. Многи би одмах реаговали и констатовали да су та позоришта ипак посећена и да нема мањка публике. Да, тако је, али пуне сале нису последица репертоарског промишљања, већ добре рекламе и кампање. Најчешће се она спроводи док је представа још у фази припреме. Деси се неки инцидент, напуштање представе због садржаја који се игра или односа редитеља,⁶ или мистификовање процеса рада и томе слично. Публика се заинтересује и похрли да види о чему је реч. Своју пажњу усмере на разоткривање инцидента или проблема, а саму представу мало

ко гледа као уметнички чин. Тако се добије једно велико ништа које се добро продаје. Форма је победила суштину.

Последице су несамерљиве и несагледиве. Репертоар, као озбиљна категорија и основа позоришта, се губи. Све је препуштено случају и склопу звезда на небу. Уметнички директори постају само скретничари у редитељском репертоару. Публика гледа толико различите поетике да није ни чудо што већина не разуме позориште, а онда то неразумевање именују као уметност. Замислите ту дефиницију: *Уметност је оно што не разумем*. Играју се велика дела домаће и светске драмске литературе у новим читањима и виђењима тако да понекад не личе оригиналу. Замислите само генерације младих у позоришту који никада нису гледали једно Шекспирово, Молијерово, Стеријино, Ростаново дело у оригиналу. Који никада нису чули савршен стих и мисао ових аутора, сазнали темељне вредности људског постојања које су уграђене у њих и лепоту времена у којем су се њихове судбине десиле? Да ли оваква публика

6 Таква је представа *Зоран Ђинђић*, Атељеа 212 у режији Оливера Фрљића.

уопште зна шта је позориште? Инстант млеко није исто што и оригинал, кравље. А сада замислите оне најважније у позоришту, господу глумце, како играју дела на репертоару њихове позоришне куће, а да нико не води рачуна о томе шта ће у наредном комаду играти. Најчешће понављају из представе у представу исте или сличне креације. Сви се навикну на то, па и они сами, и онда уђу у такозвани фах из којег до краја радног века не изађу. О развојном путу глумца и додели улога у право време, како би се уметнички развијали, тешко да може бити речи. На крају, о публици. Брига о њој је једнако важна, као и о глумцима. Зато су брижљиво

и прављени репертоари, да се публика образује, али и да гледа она дела која ће јасно комуницирати са њима и која ће разумети. Да временом буде све захтевнија и да се уметнички квалитет из сезоне у сезону на лествици вредности подиже. Зато служе озбиљни репертоари. Они су гарант пуне сале и свакако, пуне благајне. Материјално благостање је гарант слободе уметничког стварања. Данас, када већину позоришта финансирају оснивачи, управа себи може дозволити луксуз да се бахато односи према репертоару. Сутра када то тако не буде, репертоар ће им и те како бити битан. Зато, треба почети одмах!

Горан Дујаковић, МСц

ФИЛМСКЕ АДАПТАЦИЈЕ КАО СЛУЧАЈ ХИПЕРТЕКСТУАЛНОСТИ

Сажетак: Предмет рада је теоријска разрада феномена филмских адаптација као случаја хипертекстуалности. Прилагођавање књижевног дјела у филмско присутно је готово од самих почетака филмске умјетности – од времена када су откривана нова изражајна средства новог медија – када је постепено грађен и дограђиван филмски језик. У процесу адаптације долази дијелом до промјене приче, јер је филмски медиј првенствено визуелна умјетност са својим специфичним изражајним средствима, јасно читљивим и прилагођеним гледаоцима. Проблеми који се појављују у процесу адаптације везани су за различиту природу умјетности – књижевност се својим изражајним средствима (текст, ријечи) транспонује у медиј покренуте слике, при чему се дијелом ток фабуле прилагођава филмском медију.

1. Увод

Литерарна дјела често су коришћена као основа за филмска дјела, што је пракса присутна готово од самих почетака филмске умјетности. Иако је филм првенствено визуелна умјетност,⁷ редослијед низања кадрова обликује мање или више сложене наративне структуре, које примарно код играног филма имају као полазну основу причу, направљену у форми сценарија. Први филмски сниматељи најчешће су снимали без било каквог текста, камера је биљежила обичне догађаје јер су и сниматељи, али и гледаоци били опчињени спектакуларним карактером покрета. Тек ће нешто касније, појавом монтаже, филм еволуирати у сложеније структуре, битно различите у односу на једноставне једноминутне филмове првих сниматеља. Жорж Мелијес (*Georges Méliès*) први користи нека популарна дјела, првенствено приче Жила Верна (*Jules Verne*),⁸ а нешто раније и бајку *Пенељуга* (*Cendrillon*, 1899),

стварајући фантастичне маштарије, при чему ни сâм није био свјестан да филму даје потпуно нову димензију – наративну, различиту од документаристичког свијета који су створила браћа Лимијер. *Открио је да филм не мора обавезно да поштује законе емпиријске стварности, како су његови претходници вјеровали, јер је филм у извјесном смислу посебна стварност која има сопствене структуралне законитости.*⁹

Бајке и фантастичне приче преокупирају прве синеасте, али врло рано и библијске теме постају привлачне, што ће остати популаран тематски оквир све до данас. Дуго на филму није била пракса да се користи готово било какав текст, чак ни сценарио за прављење филмова, па тако ни Дејвид Грифит за свој чувени филм *Непрелељивост* (*David Llewelyn Wark „D. W.“ Griffith, 1916*)¹⁰ није користио ништа осим најобичнијих забиљешки.¹¹ Филмска изражајна средства, крупни план, монтажа, убрзани снимак,

7 Настао као технолошки проналазак у тежњи да се покрене статична фотографија

8 Пут на Мјесец (1902), Двадесет хиљада миља под морем (1907)

9 Историја филма 1, Дејвид А. Кук, Слио, Београд 2005.

10 Филм представља праву револуцију изражајних средстава на филму.

11 Татаргаић, Е. *Стил филмског сценарија*, University Press, Академија сценских умјетности, Сарајево 2011.

успорени снимак, двострука експозиција, елипса и слично, обогаћују филм у првим деценијама постојања филма, при чему редитељи непрекидно трагају за новим и оригиналним темама. Нови медиј са новим изражајним средствима непрекидно је тежио за новим темама, показујући тијесну везу технологије и естетике са нарративним путевима филма.

Однос филма и књижевности првенствено се гради на основу бројних филмова који представљају обраду неког књижевног дјела, познатог или мање познатог, често као врло привлачног тематског оквира за филмовање – *филм вари огромни капитал већ обрађених тема које су прикупиле приобалне умјетности током вијекова. Он их присваја зато што су му потребне и зато што ми желимо да их уз његову помоћ поново нађемо.*¹²

Кроз историју покретних слика постоји доста успјешних екранизација које долазе из књижевности – *Мостови округа Медисон* (The Bridges of Madison

County, Clint Eastwood, 1995), *Убити птицу ругалицу* (To Kill a Mockingbird, Robert Mulligan, 1962), *Кум* (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972), *Кад јагањци утихну* (The silence of the lambs, Jonathan Demme, 1991), *Лет изнад кукавичјег гнијезда* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, Miloš Forman, 1975), *Апокалипса сада* (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979), *Трејнспотинг* (Trainspotting, Danny Boyle, 1996), *Forrest Gump* (Forrest Gump, Robert Zemeckis, 1994), *Шиндлерова листа* (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993) – само су неки од филмова који су за подлогу имали литерарно дјело. Неки од њих стекли су и култни статус, као на примјер амерички филм *Бјекство из Шошенка* (The Shawshank Redemption, Frank Darabont, 1994) снимљен по роману *Рита Хејворт и Бјекство из Шошенка* Стивена Кинга (Stephen King) или серија филмова *Господар прстенова* (The Lord of the Rings, филмска трилогија 2001., 2002. и 2003. године) настала по дјелу Џона Толкина (John Ronald Reuel Tolkien).

Бројне су и адаптације Шекспирових дјела на филму, које су потписали најпознатији филмски редитељи. Акира Куросава (Akira

12 Базен, А., *Шта је филм?, 2, Филм и остале уметности*, Институт за филм, Београд 1967.

Kurosawa) је често користио Шекспирова дјела као основу за филмове: *Хаос* (Ran, 1985) је темељен на *Краљу Лиру*, *Крвави пријесто* (Throne of Blood, 1957) на *Магбету*, а мање познати филм *Лоши добро спавају* (The Bad Sleep Well, 1960) има паралелу са *Хамлетом*. Куросава је режирао и екранизације руских књижевних дјела, укључујући *Идиота* Фјодора Достојевског и *На дну*, позоришни комад Максима Горког. Неки од најпознатијих филмова Лукина Висконтија (Luchino Visconti) настали су према неком књижевном предлошку – *Опсесија* (Obsession, 1943) за предлогак има роман Џемса Кејна (James Cain) *Поштар увијек звони двапут*, *Земља дрхти* (La terra trema, 1948) снимљен је према Вергином роману *Породица Малавоља* а по истоименом роману Томаса Мана (Thomas Mann) снима свој најпознатији филм *Смрт у Венецији* (Death in Venice, 1971). У филму *Сумрак богова* (The Damned, 1969) Висконти за инспирацију користи њемачку историју, стављајући на централно мјесто породицу и њен распад (с јасним алузијама на породицу Круп), комбинујући утицаје *Буденброкових* Томаса

Мана (што се посебно види у уводној сцени породичног окупљања), са ширим литерарним утицајима грчких трагедија и Шекспировог *Магбета*. Међу успјешније филмске адаптације спадају и Дикенсова дјела, *Велика очекивања* (Great Expectations, 1946) и *Оливер Твист* (Oliwer Twist, 1948) које режира Дејвид Лин (David Lean).

Романописац Томас Харди обрађиван је на филму у врло успјешним адаптацијама Џона Шлезингера (John Schlesinger) *Далеко од разуздане гомиле* (Far from the Madding Crowd, 1967) и Романа Поланског (Roman Polański) *Теса* (Tess, 1979). Андреј Тарковски (Andrei Arsenyevich Tarkovsky) снима филм *Соларис* (*Солярис*, 1972) према истоименом роману Станислава Лема (Stanisław Lem), Стенли Кјубрик (Stanley Kubrick) *Одисеју у свемиру 2001. године* (2001: A Space Odyssey) према истоименом роману Артура Кларка (Arthur Charles Clarke), *Истребљивач* (Blade Runner, 1982) режирао је Ридли Скот (Ridley Scott) према роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* писца Филипа Дика (Philip Kindred Dick), итд. Списак

успјешних екранизација подугачак је за набрајање – готово да не постоји ниједно познатије дјело из књижевности које није екранизовано, а многа од њих, најчешће класична, и више пута (*Ана Карењина*, *Рат и мир*, *Хамлет*, *Алиса у земљи чуда*, *итд*). Од прве додјеле награде Оскар (Oscar) 1927-1928. године, више од три четвртине награда додијелене су за филмове који су адаптације романа.

2. Хипертекстуалност и прича

Разматрање претварања књижевних дјела у филмски текст везано је за појам *интертекстуалност*, модеран (теоретичарски) неологизам, који је новијег поријекла. Сама ријеч изведена је из ријечи *интер* – спој, који сугерише повезаност најмање два састојка и њихову уплетеност у узајамном дјеловању у систему, за који је теоретичарка књижевности Јулија Кристева (Юлия Крџстева) у Француској увела у семиотику и литературу појам *intertextualité*. У историјском контексту, појам интертекстуалност као терминолошки знак настао је на размеђи између модерне и постмодерне

као интеракција научних токова, у широком распону од рускога формализма до деконструкције и психоанализе. Жерар Женет (G rard Genett) у монографији *Palimpsestes*,¹³ развија проблематику традиционалне поетике и реторике – теорија пјесничког језика, фигура и литерарних жанрова – и употребљава нови појам „транстекстуалност“, у контексту свих прича које су у директној и прикривеној вези са другим причама. Транстекстуалност, по њему, покрива пет врста међусобног повезивања:

Паратекстуалност – однос текста и спољног контекста;

- Интертекстуалност – присуство једног текста у другом помоћу цитата или алузија;
- Хипертекстуалност – односе подражавања између два текста или два стила;
- Метатекстуалност – однос између текста и његовог коментара;
- Архитекстуалност – однос између текста и његовог жанровског архитектста.

13 Gérard G., *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris,  ditions du Seuil, 1982.

По Женету, *хипертекст*¹⁴ је текст који је у цјелини настао из некога претходног текста, а *хипертекстуалност* дефинише као *retake* или адаптација¹⁵, па ћемо овај термин користити као прикладнији у овом раду за разматрање трансформисања литерарног дјела у филмско.

2.1. Прича

Прича је основа наративних структура, полазно исходиште за било који облик драмских умјетности. Најраније се јавља у књижевности, прво у облицима усмених предања а касније, појавом првих писама, и у писаној – бајкама, скаскама, баснама – и сложенијим књижевним облицима – приповијеткама, новелама, драмама и романима. У теоријском смислу, феноменом приче бавио се још Аристотел у дјелу *О пјесничком умијећу*, али тек руски формалисти уоквирују теоријски модели.

14 Разложено – *híreg* (грч.) префикс у сложеницама, који означава нешто прекомерно, повећано, сувише, прејак, премного; *tekst* (лат.) – речи, садржина неког писаног дела – *Лексикон страних речи*, ЈРЈ, Земун 2002.

15 (лат.) Прилагођавање, прилагођеност, подешавање, *Лексикон страних речи*, ЈРЈ, Земун 2002.

Руски формалисти Виктор Шкловски (Виктор Борисович Шкловский), Јуриј Тињанов (Юрий Николаевич Тынянов), Борис Томашевски (Борис Викторович Томашевский) и Борис Ејхенбаум (Борис Михайлович Эйхенбаум), поимајући књижевност у цјелини као успостављен књижевни низ одвојен од некњижевних низова, залагали су се за разграничавање и методолошку прецизацију самог предмета проучавања. Тај предмет је морала бити сама формализација која је једини прави садржај и проблем књижевности. У својим радовима истичу потребу за проучавањем умјетничког дјела искључиво на темељу његових формалних аспеката, искључујући психолошки или социолошки приступ. Најзначајнији рад је Бориса Томашевског који теоријски разрађује дистинкцију фабуле и сужеа. Владимир Пропп (Владимир Яковлевич Пропп)¹⁶ успоставља аналитички модел заснован на рашчлањењу темељних елемената приче у бајкама, и иако ограничен на опис једне некњижевне врсте, најављује структуралистичку методу успостављања

16 Пропп, В., *Морфологија бајке*, Просвета, Београд 1982.

знања и о филму. Руски формалисти оставили су дубок траг у проучавању прича, али су оставили и занимљиве филмолошке покушаје.¹⁷

У новије вријеме наратолошке моделе систематизује Жерард Женет. По њему,¹⁸ разликујемо три појма приче:

- Прича означава дискурс, излагање неких догађаја – било као писани текст или вербални приповједни исказ;

- Прича је редослијед догађаја, без обзира на то јесу ли се ти догађаји стварно и десили;

- Прича означава сâм чин приповиједања којим настаје приповједни исказ из првог наведеног значења.

Прича има свој ток, редослијед дешавања догађаја, има своју фабулу. Фабуларни елементи добијају различито вријеме у нарративу: однос између времена приповиједања и времена у којем се приповиједа, различити начини трајања (елипса), пауза

(описи), приказ (вријеме приповиједања и приповиједано вријеме се подударују) и резиме (дуги периоди се сажимају у неколико реченица). У књижевности, опонент фабули је *сиже*¹⁹ који по правилу одступа од временског слиједа који је могућ у стварности. Док је фабула слијед догађаја у приповједном тексту изложен хронолошки, онако како би се ти догађаји догодили у стварности, *сиже* је поредак догађаја какав је изложен у тексту, без обзира на хронологију.²⁰ Према руском формалисти Борису Томашевском, фабула је *цјелокупност мотива у њиховој логичкој узрочно-временској повезаности а сиже – цјелокупност тих истих мотива у оном редослиједу и повезаности како су изнесени у дјелу*.²¹ Ови елементи наратолошке структуре појављују се и у књижевности и у филму, што их

17 Гилић, Н., *Увод у теорију филмске приче*, Школска књига, Загреб 2007.

18 Gérard, G., *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca, Cornell University Press, New York 1990.

19 (франц.) - *sujet*, 1. садржај, садржина; 2. Главна, основна мисао, главна тема, Лексикон страних речи, ЈРЈ, Земун 2002.

20 По семиотичким тумачењима, сиже је редослијед значењских елемената текста, динамички супротстављен његовом класификационом уређењу. – Lotman, J., *Семиотика филма*, Институт за филм, Београд 1976.

21 Гилић нав. д., стр. 24.

на неки начин и повезује. У суштини, да би прича постојала, потребна су најмање два догађаја – изношењем само једног догађаја тек се отвара могућност приче, а из сваког оваквог догађаја може се развити велики број могућих прича.²² Овдје се појављују значајне разлике између књижевног и филмског значења приче јер се у неким филмским врстама (првенствено експериментални филм) може третирати и само један, потпуно безначајан догађај (или стање), што спада у тековине авангардних погледа у умјетности. Прича се појављује као основа која спаја ове умјетности, при чему је књижевност исходиште, а слика резултат.

3. Књижевност - филм

Наративност се појављује као спона која чврсто повезује филм и књижевност, али се различито манифестује јер су у питању различите умјетности, које имају своја специфична изражајна средства. У процесу стварања играног филма (па и неких других филмских врста) писана ријеч је увијек полазна основа у обликовању филма – било да је у облику идеје,

синописа, тритмента или сценарија – без обзира на то да ли је у најранијој фази инспирација за филмско дјело била слика или неки визуелни подстицај – форма или садржај. Текст је ту увијек као полазна основа будућег аудио-визуелног дјела или се појављује са чисто употребном вриједношћу, као писани опис филмског пројекта на основу чега ће бити тражен новац за производњу филма.

3.1. Сличности и разлике

Између књижевности и филма постоје значајне сличности, али и суштинске разлике: у обје умјетности налазимо и разликујемо категорију фабуле и сужеа, и у једном и у другом медију постоји редослијед збивања и начин приказивања догађаја, за филм који је првенствено визуелна умјетност који има своја изражајна средства (кадар, план, ракурс, знакове интерпункције, елипса, итд.) карактеристично је визуелно уобличавање, стварање конкретне слике, без могућности замишљања и стварања слике у машти, док је у књижевности, замишљање препуштено читаоцима, па је и слика увијек раз-

22 Гилић, нав. д.

личита. Не само да су и један и други умјетности причања, дакле времена, већ не би могло ни да се *a priori* каже како је филмска слика у својој суштини ниже вриједности у односу на слику која евоцира рукопис.²³

При читању књиге ми визуелно надограђујемо оно што смо прочитали, стварамо слике које у нама побуђује текст, а након гледања филма ми га вербално надограђујемо и интерпретирамо. Филм дјелује преко конкретне слике, која у нама може изазвати асоцијације далеко снажније од формалног значења кадра. Књижевно дјело дјелује преко ријечи, које често подстичу машту гледаоца да ствара слике у свијести. Али, ни сви романи не могу у свијести гледаоца изазвати слике, односно бити преведени у визуелне манифестације. То значи да се неки романи лако преносе у филм (визуелизују), а неке је и немогуће прилагодити језику филма и изразити сликама, поготово ако су у питању приче базиране на сложеним унутрашњим стањима ликова, израженој психологији (преведено у филмски медиј – „филмови стања“), приказивању

емоција, мисли, утисака или унутрашњег монолога.

Поред фабуле и сижера, филм је доста тога преузео из књижевности: постоји дијалог, техника наратије и коментари. Коментар у филму је свака интервенција редитеља, његово конкретно виђење (план, угао снимања, покрет камере). Како филм доживљавамо, као лирски или драмски, зависи од технике коментара (тзв. ауторски поглед), што је у вези и са грађењем редитељског стила, наративног (преко наративних елеманата) или визуелног (преко слике). Оно што се тешко дочарава описом, успјешно конкретизује слика. У филму не постоје језички облици и феномени, он приказује конкретно – бића, ствари и догађаје. Писац никада није у стању да опише неки приказ како је то у стању да уради редитељ који користи слику. Писац описује радњу, ликове, амбијент и тему избором ријечи, редитељ нам та значења пласира путем појединачног кадра (низ слика) или низом кадрова у одређеном ритму и темпу. Наравно, битан је и формални садржај кадра, било као композиција или мизансцен, из чега добијамо

23 Базен, нав. д.

информацију о простору или распореду актера (глумаца) у простору. Коначно, ауторство је значајно и за књижевност и за филм – и роман и филм стварају аутори (писац и редитељ), обликују умјетничко дјело као смишљену цјелину, са темом, идејом и формираним ауторским ставом.

4. Адаптација

Адаптација није везана само за транспоновање текста из књижевности у филм или неку другу драмску умјетност, та релација је у историји књижевности позната и унутар ње саме. Чарлс Дикенс је користио инвокације (уводни дио) из Шекспирових дјела у *Николасу Никлбију* и *Великим очекивањима*, а доста примјера проналазимо у постмодерном роману, више у облику фрагментарне форме. Адаптација је константа умјетности,²⁴ присутна не само у књижевности, већ и у сликарству, које често преузима поједине елементе из претходних стилова или других умјетности. Литература као подлога за настанак дјела у другим умјетностима може бити реали-

зована у различитим умјетностима и медијима, не само у филму: у виду позоришне адаптације, телевизијске адаптације, радио адаптације, стрип адаптације, адаптације за видео игрице, итд. У раду на различитим медијима, садржај се у различитим медијима (умјетностима) готово по правилу мијења, било да је у питању пренос књижевности у филм или филмског у књижевност, што су рјеђи случајеви.

У процесу адаптације књижевног дјела у филмско појављују се бројни проблеми. Проблем коришћења и елиминисања обилног материјала из романа који се преноси на филм је тежак и деликатан посао јер га, између осталог, намеће и временски оквир трајања једног филма. Код адаптација класичних књижевних дјела често се дешава да се филмовани романи приказују у два или више дијелова (*Рат и Мир*, *Тихи Дон*, *Карамазови*, итд.), првенствено због што мањег одступања књижевног дјела код прилагођавања у сценарио за филмско дјело.

У свим случајевима адаптације, са већим или мањим одступањима

24 Базен, нав. д.

од књижевног предлошка, увијек се појављује проблем како наротивне елементе романа преобратити у визуелне, што је понекад веома тешко, па и немогуће урадити, као што је немогуће пронаћи визуелни израз који ће произвести приближно исти утисак који су гледаоци имали приликом читања неког књижевног дјела. Ту се појављују значајни проблеми, који су везани за природу различитих медија. Филм карактерише динамика, све се у њему развија кроз акцију у простору, а роман може бити крајње статичан у погледу развоја збивања – он може да застане, да расплинута и натенане описује ствари и догађаје, да опширно размишља, може да слика предео који мирује, карактере који нису уклопљени у акцију, јер постоји разлика између причања и гледања.²⁵ Много је једноставније филмовати краће литерарне форме, нпр. причу или новелу, што омогућује да се изворни предлошак обогаћује, а не да се одбацује и осиромашује. У тим формама могуће је рећи све што је написано, али и визуелно обогатити радњу, карактере и амбијенте, што доноси нови ква-

литет дјелу. Због популарности филмске умјетности, која је посебно изражена у посљедњих неколико деценија, дешава се да филмско дјело, адаптирано из књижевности у филм, умјетничком снагом надмаши књижевни предлошак на основу којег је прављен. Суштински, то указује на јаку двосмјерну релацију обогаћивања и једне и друге умјетности, у процесу адаптације – *Нови начин перцепције коју је наметнуо екран, гледање на ствари као што је крупни план, или структура приче као монтажа, помогли су романописцу да обнови своја техничка средства.*²⁶

4.1. Филмска адаптација приче

Адаптација књижевног дјела у филм дешава се у фази израде сценарија, при чему се води рачуна да се битни елементи књижевног дјела што вјерније пренесу, што често води у ћорсокак, јер се вјерност оригиналу најчешће схвата као буквално визуелно регистровање његових литерарних дескрипција. У изради сценарија треба водити рачуна

25 Исто.

26 Исто.

да на филмски начин буду обрађени поједини дијелови романа и пронађена визуелно-драмска мјера која ће гледаоцу изразити суштину онога што је у дјелу ријечима описано. Као проблем адаптације књижевног предлошка у филм појављује се и проблем различитог третирања простора и времена у филму и роману. Роман има три времена (садашње, прошло и будуће) а филм само садашње, односно вријеме гледања филма. Слика нам мора визуелно дочарати одређени простор, мјесто збивања или било каквог визуелног кретања – језик може да нам пренесе мисли апстрахујући простор, да нам дочара неко збивање, а да при томе уопште нисмо свјесни мјеста гдје се оно збива.

Код адаптације или екранизације се структурално јављају двије могућности, у којима у обје варијанте настаје нови, мање или више измијењен текст:

- ток фабуле остаје, али је због различитости медија мало промијењен,

- ток фабуле се мијења и прилагођава филму.

4.1.1. Ток фабуле остаје, али је због различитости медија мало промијењен

Филмске адаптације које настоје бити максимално вјерне изворном предлошку најчешће се свде на механичко пресликавање, без правих филмских вриједности и филмског надограђивања предлошка. Ако се и слободније филмски разрађује, изворно филмско дјело добија неке нове вриједности, ново јединство прилагођено филмском медијуму, али није суштински промијењено. Ипак, због различитости медија другачије се могу третирати простор и вријеме, разрадити психолошке анализе, збивања могу добити универзалније и модерније значање. Разматрајући проблем прилагођавања различитих медија Франсоа Трифо (*François Roland Truffaut*) уводи у свом раду,²⁷ термин *еквивалентност* и дијелом се дотиче проблема адаптације књижевног дјела у филм и нефункционалности различитих медија. Разрјешење проблема проналази у крајње луцидном одговору – у таленту доброг редитеља/сценариста. Конкретно, у *адаптираном*

²⁷ Трифо, Ф., *Извесна тенденција француског филма*, Филске свеске 2, Београд 1979.

роману постоје сцене које је могуће и сцене које је немогуће снимити и да, умјесто да се ове друге избаце, треба измислити оне еквивалентне, то јест сцене које би написао и аутор романа да их је писао за филм.²⁸ Сматра да је ваљана свака она адаптација коју је написао „филмски човјек“, а редитеља ставља у позицију писца који добро познаје филмски језик и причу прилагођава филмском језику – неизневјеравање тока фабуле – односно минимално одступање од изворног литерарног предлошка код филмских адаптација књижевног у филмски текст, требало би да ради човјек који разумије и барата филмским изражајним средствима.

У својим разматрањима проблема адаптације, Трифо формулише два погледа ослањајући се на рад француских сценариста Жана Оранша и Пјера Боста, при чему акценат ставља више на идејну димензију предлошка који се адаптира и даровитост синеаста:

- на неизневјеравању духа дјела које адаптирају,

- на таленту са којим се тај посао обавља.

Суштински, највећи проблем код адаптација је придржавање изворном предлошку, у највећем могућем облику. Одмах се појављује проблем различитих језика јер је филм другачија умјетност, која има свој језик различит у односу на књижевност, па се неизневјеравање увијек, по правилу, проналази код адаптираних текстова у већем или мањем проценту и није га могуће избјећи. Трифо сматра да *оно што мени смета у чувеном поступку еквивалентности, је то што нисам увјерен да роман садржи сцене које је немогуће снимати и још мање сам убијеђен да изјаве о томе како се поједине сцене романа не могу пренијети у филм обавезују и друге.*²⁹ Еквивалентност се увијек креће у правцу неког неизневјеравања књижевног дјела, чак и онда када ток фабуле остаје исти, јер се језик књижевности и стил писања не подударују са изражајним средствима филма. У финалу, књижевни предлошак, као подлога за сценарио остаје исти (и поред могућих „обогаћивања“), а филмско дјело у рукама талентованог и вјештог редитеља задржава све вриједности

28 Исто.

29 Исто.

књижевног дјела, прилагођено филмској публици.

4.1.2. Ток фабуле се мијења и прилагођава филму

Мијењање тока фабуле у процесу трансформисања књижевног дјела у филмски текст, чешће се среће у примјерима адаптације књижевних дјела у филмски сценарио. Да би дјело комуницирало са публиком, филм мора бити јасно читљив и прилагођен гледаоцима, зато се често значајно одступа од књижевног дјела, јер су језици медија различити. У цијелом процесу редитељи и сценаристи теже да направе филмове које ће публика гледати, а не само за елитну публику, која филмску адаптацију посматра као копију литерарног предлошка. У процесу прилагођавања интересу публике, редитељи треба да воде рачуна да свако доба има неку своју естетику, начин размишљања, па се и теме које се филмују прилагођавају духу времена. Класична дјела се прилагођавају интересу савремене публике (што је карактеристично за свако доба, не само за филм), при томе, филм се као синергија

различитих умјетности обраћа и обогаћује елементима различитих умјетности – на првом мјесту литературе – али и сликарства, архитектуре, музике и позоришта, јер из њих црпи инспирацију за стварање нових дјела.

По Базену, у првих тридесет година постојања, историја филмске технике се практично поклопила са историјом сценарија, при чему је филмска тематика исцрпила оно што је могла да очекује од технике и надрасла спектакуларни карактер филма. Савремени филм је ушао у доба сценарија, што значи да је дошло до преокрета односа садржине и форме (на што утиче филмска техника). Тако долазимо до необичне везе у којој су умјетности узрочно-посљедишно повезане, изоловано или у интеракцији са другим умјетностима, обогаћујући једна дугу, са јасним циљем да буде створено дјело за публику – *успјех филмованог позоришта служи позоришту, као што филмска адаптација романа користи литератури... у ствари, није у питању ни супарништво ни замјена, већ додавање једне нове димензије које су умјетности*

мало по мало потпуно изгубиле, и то послје Ренесансе: димензија публике.³⁰

Примјер одступања (на и значајнијег) од литераног предлошка проналазимо у доста познатих филмова – Чудо у Милану (Miracolo a Milano, 1951) Виторија де Сике, импресивнији је од Заватинијеве дугачке приче, која је била основа за ово дјело. Соларис Андреја Тарковског својим измијењеним крајем (и метафорама) надилази предлошак Станислава Лема, који и сам није гледао благонаклоно на промјене које је Тарковски урадио у филму одступајући значајним дијелом од изворног предлошка, итд.

Генерално, процес прилагођавања тока фабуле адаптираног књижевног дјела у филмско, суштински доноси нови квалитет, јер је филм функционална умјетност³¹ која има смисла само ако се филмови гледају. Филмско дјело тражи начин да прокрчи пут до публике, да буде што више гледано и виђено.

5. Оригиналност

У случајевима мањег и већег одступања од фабуле у процесу прилагођавања литераног текста у филмску причу, појављује се проблем оригиналности, плагијаторства и ауторства јер се користи оригинално ауторско, литерарно дјело, које се прилагођава филмском медијуму.

Да ли је такво дјело оригинално? Које су то дозвољене границе прилагођавања литераног дјела, у функционални филмски текст, оперативан у виду сценарија, а да наставља да егзистира као оригинално ауторско дјело? Већина редитеља најчешће тежи да снима филм према оригиналном сценарију, јер су и слободнији у интерпретацији текста који није шире познат, што омогућује непрестано надограђивање сценарија, па чак и у фази снимања филма. Оригинални филмски сценарији³² (текст направљен само за филмско дјело) представља неку врсту паралитературе која повремено прелази у цјеловито, самостално литерарно дјело, а понекад

30 Базен, нав. д.

31 Исто.

32 Оскар за најбољи оригинални сценарио (енг. Academy Award for Writing Original Screenplay) је Оскар за најбољи сценарио који није заснован на претходно објављеном материјалу

се појављује и у облику књиге, као на примјер, *Булевар сумарака* (Sunset Boulevard), *Американац у Паризу* (American in Paris), *На доковима Њујорка*, *Кинеска четврт* (Chinatown), *ТВ мрежа* (Network), итд.

Слобода оригиналног сценарија омогућује функционалне промјене, а да редитељ/сценариста не размишља о препознавању општих мјеста, карактеристичних за литерарна дјела, чиме би био нарушен карактер изворног предлошка. Опасност те врсте непрестано виси над главом редитеља који снима филмску адаптацију, јер по правилу у зависности од степена прилагођавања изворног дјела, у већој или мањој мјери ради са измијењеним текстом, нарочито ако се мијења ток фабуле. Али, и тако дијелом измијењен (дограђен или обогаћен) текст, суштински задржава већину битних елемената изворног дјела у процесу адаптације (тема, идеја), а најчешће се само прилагођавају они елементи чија је промјена неопходна за ефикасно транспоновање у други медиј (описи се конкретизују, дијалози своде на краћу форму, итд.), при чему се задржавају битни елемен-

ти дјела (ликови, радња, простор, вријеме, итд.). У већини филмских адаптација, изворност се поштује³³ – код успјешних филмских екранизација на одјавним шпицама редовно се наводе дјела која су коришћена као предлошак за стварање филма, при чему је оригиналност литерарног предлошка неупитна (и препознатљива).

6. Закључак

Процес прилагођавања једног дјела у друго, из једне умјетности у другу, постоји откако постоји и изграђена свијест о умјетности уопште, кроз дуг период историје. Адаптација књижевног дјела у филмско, као случај хипертекстуалности, припада интертекстуалности, која у књижевности постоји у новије вријеме у контексту развоја постмодерне. Додирне тачке књижевности и филма могу бити пронађене у елементима приповиједања приче, фабуле и сижеа, који, преточени у филмски сценарио, представљају основу за филмску причу. Филмска нарација адаптираног књижевног дјела у филмско, прати јединствени ток сликовних

33 Због ауторских права.

дешавања, нарочито структури-
саних у причу, која за основу има
литерарни предлошак. Проблеми
који се појављују код адаптација
литерарног предлошка у сценарио
највише су везани за прилагођавања
фабуле у језик медија који је раз-
личит у односу на књижевност.
Филмске адаптације литерарних
дјела код филмских стручњака,
а често и код саме публике најчешће
се везују за непопуларно поређење
са књижевним предлошцима.
Адаптирајући роман, редитељ/
сценариста мора да води рачуна
шта да остави из дјела, шта да
дода, чиме да обогати причу,
како да споји ликове и догађаје,
итд. У основи тих одлука су раз-
личите околности читања и
гледања, што произилази из при-

роде различитих медија. У овом
процесу оригиналност изворног
предлошка код филмске адаптације
није доведена у питање, јер суш-
тински задржава све битне еле-
менте дјела, тему и идеју, ликове,
простор и вријеме, итд.

Конечно, филмска адаптација
везана је и за проблем добре при-
че који ће у будућности бити
посебно изражен због недостатка
оригиналних текстова, при чему
ће популарна литература заувјек
бити мамац за филмске редитеље
(и продуценте) и њихово опре-
дјељење за екранизацију књижевног
дјела, јер је адаптација дубоко
укоријењена у филмску традицију
и биће пратилац до када буде
постојао и филм.

Литература:

Базен, Андре, *Шта је филм?, 2, Филм и остале уметности*, Институт за филм, Београд 1967.

Genette, Gérard, *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1990.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Гилић, Никица, *Увод у теорију филмске приче*, Школска књига, Загреб 2007.

Кук, А. Дејвид, *Историја филма 1*, Clío, Београд 2005.

Омон Жак, Мари Мишел, *Анализа филм(ов)а*, Clío, Београд 2007.

Омон, Жак, *Теорија синеаста*, Clío, Београд 2006.

Филм

Петрић, Владимир, *Чаробни екран*, Народна књига, Београд 1962.

Проп, Владимир, *Морфологија бајке*, Просвета, Београд 1982.

Ренсијер Жак, *Филмска фабула*, Слио, Београд 2010.

Татарагић, Елма, *Стил филмског сценарија*, University Press, Академија сценских умјетности, Сарајево 2011.

Турковић, Хрвоје, *Разумијевање филма*, Графички завод Хрватске, Академија драмских умјетности, Загреб 1988.

Трифо, Франсоа, *Извесна тенденција француског филма*, Филмске свеске, 2, Београд, 1979.

Лексикон страних речи, ЈРЈ, Земун 2002.

Дара Стојиљковић

ДРАМСКА УМЕТНОСТ И ЛЕПОТА ИЗГОВОРЕНЕ РЕЧИ

Сажетак: Драмска уметност је једна од најтежих уметности, јер захтева симултано и савршено складно функционисање три везе: између глумца и његовог живота, његовог партнера и публике. Пут до добре (или савршене) глуме води кроз вокалну технику, емитовање гласа, правилно дисање и дикцију – као најбољи начин вербалног изражавања. Према томе, постоји лингвистичка, уметничка, култура изражавања. Неговање лепог говора треба да постане не навика, већ снажна потреба сваког појединца, током живота човек више говори и слуша него што чита и пише. Промишљајући у том правцу, овај рад ће се углавном бавити техником дисања драмског уметника, правилним изговором – дикцијом и лепотом изговорене речи у облицима уметничког изражавања. Зато, најтежи облик говора је уметничко читање, и говорење поезије. Различито динамичко-тонски квалитет гласова у говору представљају једно од најимпресивнијих средстава сценске уметности у изграђивању драмских ликова – трансформацији сопствене личности, што је најсложенији облик драмског поступка.

Кључне речи: техника гласа, дисање, дикција, говорна култура, уметничко читање, говорење поезије.

И вечна чаролија гласа... Д. Ст.

ШТА ЈЕ ЦИЉ ДИКЦИЈЕ – СЦЕНСКОГ ГОВОРА И РЕТОРИКЕ

Дикција је основ глуме

Лепота и циљ дикције је да се једним дисајним замахом оствари утисак непрекидног говорног чина, истакнувши тако лепоту и мелодичност језика.

Шта све чини дикцију?

И покрет, и мимика – говор лицем, и покрет телом, и певање, и костим, и реквизита – све што помаже глумцу да јасно и разговетно емитује текст публици – гледаоцима. Без добре дикције нема ни добре глуме. А „*Позоришни језик треба да буде као здравље: најбољи је када се са сцене не примети*“ (Томислав Танхофер, професор београдске Позоришне академије).

- Дикција треба да је чиста, јасна и разговетна.

- Дикцијом се саопштавају поруке, емоције и стања.
- Визуелну страну дикције чине: држање тела, покрет – гест, и мимика.

Које су три мане лоше дикције?

- Гутање вокала (самогласника)
- Бојење речи (мржња, љубав, туга, срећа, итд.)
- Потенцирање риме

Дикцију чине: интонација, темпо (брзина), ритам (промена брзине), динамика (јачина), тембр (боја гласа), и акценат (логички и емоционални) и дужине акцентата који доприносе лепоти и мелодичности нашег језика.

Наш језик спада у најмелодичније језике, али са опадајућим (трохејним ритмом) те последње слоге речи треба чујно, разговетно и добро изговарати, не дозволити да интонација изгуби на свом интензитету чујности. Главна реченица изговара се основним

(средњим) тоном спорије, а уметнута дубљим и бржим ритмом.

Ми често говоримо скраћујући речи, гутамо вокале, изговарамо млитаво и стапајући гласове. Да би дикција била правилна потребно је свакодневно изводити дикцијске вежбе, водити рачуна о хигијени уста, добром здрављу зуба и вежбама за покретљивост језика, вилице, усана. Потребно је прочитати гласно неколико пута непознати текст, или изговорити стих. Пискутавост је највећа мана дикције.

**„Глас је умаласани ваздух“
(Плутарх)**

- Културу говора треба *неговати*.
- Стопа је носилац ритмичког удара (иктуса), па трохеј, јамб, дактил, амфибрах (античка терминологија ритамских пауза) и цезура (удисајна на уста).
- Говорни ритам је веома важно средство дикције.
- Свакодневним вежбама треба одржавати еластичност усана, вилице, врата, глотиса (гркљана), рамена и дијафрагме.

- Дисање може бити клавикуларно (рамено), торакално (грудно) и абдоминално (трбушно).
- Дикција по важности долази одмах после глуме и чини њен саставни део.
- Говор је, у ствари, музика и може бити угодан уху ако је израз складних тонова, јер слушалац прима говорење преко уха, а уху више годи склад тонова, него несклад и *патефика*. Никада, док сам рецитовала „Стојанку мајку Кнежопољку“, нисам плакала, али зато публика јесте.

[...] „Али и више од тога, она је устројством свога бића инклинирала таквом виду превођења једне литерарне творевине у **сценски говор**. Њена соната *Крик* заснована на поезији Скендера Куленовића, можда је највиши домет који је постигнут у таквом виду театарског умијећа. Једноставно, својим срцем улазила је у пјесничке структуре Скендерове стамене сонетне форме и развијала их у њихову животну пунину [...] под називом пројект *Крик*. Али то није био мунковски крик [...] угрожености, већ крик жудње за успоставом

[...] животне опстојности. Био је двопјев са јединственом резонанцом“, (Војислав Вујановић, позоришни критичар, Сарајево 2.2.2006.).³⁴

... Сећам се, шест месеци сам, скоро свакодневно, радила на овом пројекту. Требало је прво направити избор стихова, а затим сачинити драмску целину и сценски га опремити. Тако је настао мој *Крик*, који сам први пут извела на позоришним играма у Јајцу 1984. Сутрадан, округлим столом председавао је господин Гуго Лазаревић и поводом адаптације, режије и извођење песама и сонета Скендера Куленовића (*Крик*), Миодраг Жалица је записао у позоришном билтену Игара: „Нашавши се пред стихом Куленовићеве *Шеве*, пред сложеним стиховима... Даринка Стојиљковић је учинила напор који је уродио страственим, виртуозним говорењем, које се не заборавља онда када се саслуша поезија и изађе из театарске одаје. Она оставља траг и сјећање. У овим интерпретацијама нађен је

склад између ријечи и покрета, између поезије и заноса“.

* * *

Била сам крик – сад сам ћутња
Била сам цвет – сад сам плод
Била сам пут – сад сам небо
Залеђени осмех на киши... Д.Ст.

Војислав Вујановић поводом *Крика* који је једно време био на репертоару Камерног театра 55 [...] изјавио је „Ивина Аска је дошла из неког заумља [...] да загонета гонетку која се зове Дара Стојиљковић и о моћи те њене студије говори и Коља Мићевић, мада је то било испосредовано Радио таласима“. Са Кољом Мићевићем, који ме захваљујући *Крику* открио Бањолучанима, успоставила сам врло блиско уметничко дружење, и изјавио је: „У оно време Трећи програм Радио Сарајева емитовао је, редовито, вредне поетске портрете. Укључио сам се у тренутку, у току говорења док је један женски глас разлагао на слоге и још мање честице и све то обједињавао у лирску грађу говорења [...] глас је као побеснела небеска птица летео у свим правцима, да би се изненада извио у једно ПРРРР ... Било је у извођењу тог *prrrr* толико крхко-

34 Стојиљковић, Д., *Круг – Арена*, књига II, Просвјета, 2007, стр. 105.

сти, али и снаге, готово необузда- не дрскости, да је то *прррр* остало да лебди изнад свега, и кад је угаснуло на уснама које су га изговори- ле. Полетео сам према том *прррр* и тако сам упознао Дару Стојиљковић“.

У свом тексту *Преданост уметности* Ранко Павловић, познати књижевник, поводом 45 година умјетничког рада Д. Ст., записао је „[...] још су у сјећању неке далеке године, у Концертној дворани Банског двора у Бањој Луци, као бисери с покидане перле по мермерном поду одзвањају стихови *Шеве* Скендера Куленовића у интерпретацији Даре Стојиљковић. Ту раскош грленог гласа на скали са хиљаду подиока, ту бујицу емоција која је из поеме, оплемењена дахом глумичине душе, запљускивала публику – немогуће заборавити“.³⁵

Још као студент знала сам са- тима гласно да читам поезију, послушкивала себе, и тако улазила у тајне говорења поезије. Томе сам учила и своје студенте, док сам на Академији умјетности предавала Дикцију. Неки од њих су више, а неки мање прихватили то умеће,

али сам сигурна да имају појма како се говори поезија (постоје и велики глумци којима то не по- лази за руком). Осим тога, како сам у то време уређивала емисију *Поноћни ноктурно – шапат душе* на Радију Републике Српске, сваки од мојих студената прошао је кроз медиј радија – говорећи поезију.

У домен реторике или бесед- ништва – пре хеленског периода (браманско, будистичко, старо- кинеско, старојеврејско) спадају: војничко беседништво, политичко, судско, филозофско, затим свечане или пригодне беседе и хомилити- ка (црквено беседништво или хомилије). Е, ту ћемо застати! И открићу тајну говорења поезије. Као што знамо, у свакодневном говору почињемо *из основног или средњег тона*, а од њега можемо ићи вишим или нижим тоном. (Најтеже је наћи свој основни тон – њега се треба држати, не ићи у непријатно пискутаве тонове, или сувише дубоке – неприродне. По том основном (средњем) тону цени се и култура говора сваког појединца). Свима нам је позната молитва ОЧЕ НАШ ... Њу не почињемо из средњег, основног тона, већ из једног нижег

35 Стојиљковић, Д., *Круг – Арена*, књига II, Графомарк, Лакташи 2007, стр. 104-109,

– полутона: ... Чуј рећи ћу ти своју тајну, итд. И тај полутон (из Хомилија) чини лепоту говорења поезије. Пробајте!

*Глумац је атлета срца - њему припада она афективна сфера целокупног човека*³⁶

Елементи дикције (мелодичност језика - мелодиозност)

Учесталост вокала у светским језицима:

1. италијански.....47,73%
 2. српско-хрватски.45,76%
 3. француски.....43,36%
 4. чешки.....43,09%
 5. руски.....41,68%
 6. пољски.....41,73%
 7. немачки.....38,36%
-

Дакле, према проценту вокала наш језик се налази на другом месту, одмах иза италијанског и у кругу европских језика заузима изузетно значајно место.

Постоји разлика између борца и глумца. Тамо где се атлета – борац опиरे да би потрчао (споља),

36 Стојиљковић, Д., *Утицај и визија Артоа на креирање драмског лика*, семинарски рад, Позориште 20. вијека – II степен студија Одсека за драматургију, Академија умјетности, Бања Лука, април 2014.

ту се глумац одупире управо унутра, али „са видном разликом да је кретање обрнуто у вези дисања“ – код глумца се **тело ослања на дисање, док се код борца дисање ослања на тело**. Пишући о овоме сада ми је тек постало јасно зашто сам, релативно брзо и страсно прихватила Артоову визију позоришта, (*јер у питању је дисање*), (писање је моје дисање / песме су мој живот)³⁷. Док дишем и певам, ја постојим. И то дисање је основа мог предмета Дикције, којим сам се бавила и бавим, и мишићна кретња при спорту којим сам се такође бавила. Без удисаја и издисаја нема живота. Тако, умеренијој игри глумца одговара *пунџе*, учесталије и снажније дисање, а понесеној и егзалтираној игри одговара кратки, чешћи и пригушенији дах. Тако да сваком кретању духа, односно, сваком дрхтају афективности одговара одређена врста дисања. Време дисања даје облик људском срцу и именује пол кретањима страсти, тако да се може десити да особа женског пола зрачи мушком

37 Стојиљковић, Д., *Круг – Арена*, књига III, Графомарк, Лакташи 2007, стр. 243.

страшћу, а особа мушког пола – женском страшћу.

Тајна великог глумца је у енергији коју дисањем уноси на сцену, то је његов основни *нагон* на чему глумац егзистира, којом се вреднује док испуњава сцену и зрачи енергијом, која има свој материјални пут органа који су глумцу непознати, (а налази их у свом нагону, јер он никада није ни размишљао да оне могу да постоје). Он у људском бићу види нешто попут *двојника*, попут привиђења „чије форме истински глумац подражава“, којима он намеће облик и слику своје властите сензибилности. „Душа је дрхут тела/ко рањена лавица ричем / ускраћена за додире³⁸ / одлази ноћ од мене – крик јутра.“³⁹ Арто сматра да би у позоришту, више него било где, глумац требало да је „свестан“ афективног нагона коме ће приписати не својству, јер глумац већ у себи носи материјални смисао, а то су: *покрет, дух, крик*, а то је „физиолошки сплет вибрација материјалних скровишта душе“. Материјалност душе се састоји у

флуиду који је неопходан глумачком позиву, (а то је флуид који струји од глумца ка гледалишту, и од гледалишта ка глумцу, као нешто нестално, тајанствено), јер спонтано дисање је обнова живота и глумац дисањем допире до својих затомњених дубина душе. Што је дисање чешће и дубље – његови глумачки изрази су снажнији, *еруптивнији*.

Кроз позориште многи дођу и прођу. Али у њему остају само они који не могу без њега... Жлвот је Живот... Какав живот - такво поприште! Треба га волети и таквог! Велики Питер Брук у својој књизи *Отворена врата* изјављује, да ако желимо да се нешто квалитетно деси, онда је потребно створити празан простор – а све је повезано са садржајем изражавања, језиком, музиком, [...] а оно егзистира само на девичанско чистом простору, који назива голом позорницом. *Говорити, говорити поезију у бојама дуге . . .*

38 Стојиљковић, Д., *У пролазу*, Графопапир, Бања Лука 2003, стр. 25

39 Исто. стр. 28

МОЈЕ ОТВОРЕНО ПОЗОРИШТЕ

Излазила сам ван позоришта, имала своју визију и улогу глумца који треба да оживи сваки простор, свако окружење. Била сам предодређена за тип камерне сцене, микроглуме, сведености израза, природности изгледа, у свакој прилици пригодно одевена. Говорила сам текстове, монологе, скечеве, песме, рецитовала, плакала, смејала се, певала...

Говорила сам, говорила на: пољанама, трговима, улицама, халама, библиотекама, на планинама, на трибинама, под шатрама, домовима старих, холовима дома за мушку незбринуту децу, на аеродромима, у затворима, међу литицама, у ромским насељима, у трамвајима, у кафанама, у касарнама, на тврђавама, на сплавовима, под кишима, под „звезданом“, по ноћима са мегафоном, или без њега, по клубовима, међу архитектонским здањима, на изложбама, по хотелима, по селима, на мостовима, на гробљима, међу столовима, баштама, најчешће без микрофона, на ветру, са небом у рукама...

*Да било ме свуда Свуда где
човек живи И где ће бити сутра...*

Зато је вредело бити Артоова глумица – не глумица салона. Био је то „празан простор“, „отворена врата“, прожимајућа енергија. А све то после несхваћеног Артоа, појаве снажног Брука и прецизног Гротовског. Школована академски у том смеру, била сам податна њиховим идејама и, ево ме сада.

„Позориште је занат. Редитељ ради и послушкује. Он помаже глумцима да раде и послушкују.“⁴⁰ Да. Глума је занат. Он мора да се испече дугогодишњом праксом.

Једна од највећих беседничких мана је монотонија – равна линија у беседништву. И зато се равна линија говора ломи модулацијама. Говорник мора да се оспособи да чује себе. Мораће да нађе све тонове којима располаже његов глас: од највиших, средњих и најнижих. Пронаћи своју највећу висину и своју најнижу дубину. Главна мисао иде пењањем, а споредна спуштањем. (Пењање и спуштање!) Успоравање је, у ствари: пењање, а убрзавање је спуштање. Говор почиње средњим-

40 Брук, П., *Отворена врата*, ЦЛИО, Београд 2006. стр. 76.

основним тоном. Соломунове приче 11,25. „Подашна рука бива богатија (из средњег тона – ши-роко), а ко напаја (уметнута реченица нижим тоном и брже, да би се пењући вратио тај део у главну реченицу вишим тоном и спорије - и сам ће бити напојен.“ У тој промени модулације гласа крију се богатство и лепота нашег језика.

ПРЕНОСНА МОЋ ГЛАСА

Пут до добре глуме (или савршене) води преко технике гласа – његовог емитовања, правилног дисања и дикције – правилног начина говорног изражавања.

Зашто глумац треба да вежба? Да би савладао отпор сопственог тела. Правилним удисањем и издисањем читав организам оживљава и сваки кутак глумачког тела напаја се ваздухом, односно кисеоником. При неправилном и недовољном удисању прсти на глумчевој руци нису гипки и пластични (савитљиви), а шака није рељефна.

Знаци који одају неправилно дисање

Црвенило лица, укочена рамена, стиснута рука, шака – као да није жива - виси низ тело, незграпни покрети и ход (глумца највише одају очи и руке. Зато треба научити – то се учи у школама, академијама да правилно дишемо). Биће то радост за нас и гледаоце! И још нешто: сваке четврте године наш глас стари и мења се. А по мелодичности – по проценту изговорених вокала (самогласника) – наш језик је на другом месту са 45,76% вокала, одмах иза италијанског језика који је најмилозвучнији језик са 47,73% вокала.

Импулси тела треба да су слободни. Шака је у извесном смислу – замена заглас. По њој се види какав је ко глумац (има глумаца и глумаца!) Преносна моћ глумчевог гласа је потребна да би гледалац био окружен глумчевим гласом и да би добио утисак да тај глас долази из свих праваца. Ако глумац савлада све гласовне технике, онда може да постигне резонанцију и у најневероватнијим деловима тела (у глави, раменима, кичми,

грудима, леђима, горњим и доњим екстремитетима).

(Резонанција је преношење трептаја једног звучног извора на други звучни извор). Глумац може направити чудо од свог тела, ако се, заиста бави њиме и одржава га. Такође и глас треба неговати, заштитити га (најбољи одмор за гласнице је ћутање, не шапат, шапатом се гласнице додирују и непрекидним иритирањем стварају задебљања (нодуле), или жуљеве, те се тако глас мучно пробија кроз „теснаце“, те није соноран и чист. Правило је: једним удисајним замахом (који треба да је краћи од издисајног), треба напунити плућа равномерно (рамена се не смеју подизати), ваздушни стуб је ослоњен на дијафрагму, која потискује стомачну масу, извија се у луку, да би грудни кош могао да прими максималну количину ваздуха. Приликом издисаја, који траје дуже од удисаја, дијафрагма се полако враћа у свој првобитни положај. Да је ваздушни стуб био правилно успостављен, осећамо по резонанцији читавој тела, а нарочито на темену главе. Тело је оживело, напојено ваздухом,

те се тако глас без препрека правилно емитује. Наше тело треба да се прилагоди сваком покрету, да стопала буду без обуће, ослоњена о земљу. Између осталог – земља нам даје своју енергију. За опуштање кичме најбоља је вежба чучања, са главом која додирује под, а стој на глави је добра вежба за отварање ларинкса (гркљана). Наше тело је чудесно, треба га волети, чувати и неговати, али са вежбама не треба претеривати, јер је дисање органски спонтани покрет. *Дисање је живот.*

О СМЕХУ И ПЛАЧУ

Техника гласа нам омогућава да научимо како да се природно и правилно смејемо и плачемо на сцени. (По смеху и плачу може се вредновати глумац. Смех открива глумца, а тек плач!...)

Кад се правилно успостави ваздушни стуб, са ослонцем на дијафрагму, кратким удисајима и издисајима, са прекидима – (стакато), и малим волуменом гласа, почињемо да „дражимо“ дијафрагму, испуштајући звуке и повећавајући дужину удисаја и издисаја, доњом гласовном лагом, док смех не развијемо до

раскошно грохотног. Исти пут и принцип пролазимо и при формирању плача. Наравно, за то нам је потребна јака концентрација. И уз помоћ глумачког памћења („тамо негде у малом мозгу“), опет уз помоћ дијафрагме, коју кратким покретима заталасамо, удишући и

издишући ваздушну струју, наравно, призивајући глумачко памћење – доведемо плач до природности и трајања. Најбоља вежба за дијафрагму је одмах ићи из плача у смех и из смеха у плач. Ми то треба да свладамо, јер глума је занат.

ВЕЖБЕ ДИКЦИЈЕ

Вежбе за покретљивост усана

- КЗ - ГЗ - БЗ
- ГН-ВН-ТН
- ШЛ-РЛ-ТЛ
- Уздах (уздисајна велика пауза) – издах на ваздушној струји с бројањем (професор броји),
- Глас „С“ на ваздушној струји док се има ваздуха, без покрета и с покретом,
- Глас „С“, на поду, с подизањем и спуштањем једне па друге ноге наизменично, те подизањем и спуштањем обе ноге истовремено.

Вокали

А Е И О У

Вокали А Е И О У с изговором на једној ваздушној струји и враћањем назад по музичкој скали горе и доле

Бројеви

на једној ваздушној струји са узимањем *цезуре* (мале паузе за ваздух)

I фаза: 1 - 2 4 (цезура) 25 - 40

II фаза: 1 - 2 9 (цезура) 30 - 50

III фаза: 1 - 3 4 (цезура) 35 - 60

Вежбе на једном даху 5-7 пута:

МА-МУ	МО-МУ	МУ-МУ	МЕ-МУ	МИ-МУ
ПА-ПУ	ПО-ПУ	ПУ-ПУ	ПЕ-ПУ	ПИ-ПУ
БА-БУ	БО-БУ	БУ-БУ	БЕ-БУ	БИ-БУ
ФА-ФУ	ФО-ФУ	ФУ-ФУ	ФЕ-ФУ	ФИ-ФУ
ЦА-ЦУ	ЦО-ЦУ	ЦУ-ЦУ	ЦЕ-ЦУ	ЦИ-ЦУ
ША-ШУ	ШО-ШУ	ШУ-ШУ	ШЕ-ШУ	ШИ-ШУ
ХА-ХУ	ХО-ХУ	ХУ-ХУ	ХЕ-ХУ	ХИ-ХУ
ЗА-ЗУ	ЗО-ЗУ	ЗУ-ЗУ	ЗЕ-ЗУ	ЗИ-ЗУ
РА-РУ	РО-РУ	РУ-РУ	РЕ-РУ	РИ-РУ
ЛА-ЛУ	ЛО-ЛУ	ЛУ-ЛУ	ЛЕ-ЛУ	ЛИ-ЛУ
КА-КУ	КО-КУ	КУ-КУ	КЕ-КУ	КИ-КУ
НА-НУ	НО-НУ	НУ-НУ	НЕ-НУ	НИ-НУ
ЊА-ЊУ	ЊО-ЊУ	ЊУ-ЊУ	ЊЕ-ЊУ	ЊИ-ЊУ
СА-СУ	СО-СУ	СУ-СУ	СЕ-СУ	СИ-СУ
СЛ-СЛА	СЛ-СЛЕ	СЛ-СЛИ	СЛ-СЛО	СЛ-СЛУ
ЈА-ЈУ	ЈО-ЈУ	ЈУ-ЈУ	ЈЕ-ЈУ	ЈИ-ЈУ
ЂА-ЂУ	ЂО-ЂУ	ЂУ-ЂУ	ЂЕ-ЂУ	ЂИ-ЂУ
ЧА-ЧУ	ЧО-ЧУ	ЧУ-ЧУ	ЧЕ-ЧУ	ЧИ-ЧУ
А-К-П-Т-Т	А-К-П-Т-Т-Т-	А-К-П-Т-Т-Т-	А-К-П-Т-Т-Т-	А-К-П-Т-Т-Т-
Т-ТА	ТЕ	ТИ	ТО	ТУ
ЦА-ЦУ	ЦО-ЦУ	ЦУ-ЦУ	ЦЕ-ЦУ	ЦИ-ЦУ
ДА-ЂУ	ЂО-ЂУ	ЂУ-ЂУ	ЂЕ-ЂУ	ЂИ-ЂУ
ЖА-ЖУ	ЖО-ЖУ	ЖУ-ЖУ	ЖЕ-ЖУ	ЖИ-ЖУ

**Тонски раст и тонски пад -
промена ритма и шапат -
полушапат**

Водом иде водом разговара. (5x)

Гором иде гором разговара. (5x)

Боље добар глас него златан
пас. (5x)

Брзалице

- И цврчи, цврчи цврчак на чвору црне смрче. (3x)
- Хоће - чича ће ћутати, причекаћемо. (3x)
- Чекај - чича ће ћутати, причекаћемо. (3x)
- Мирили Мирини мирисни и дивни шимшири. (3x)
- Чича чворак чува чету чавки. (3x)
- Као у оази - као и у оази. (3x)
- Као у аули - као и у аули. (3x)
- Јаворов јарам, јаворова ралица – рало дрво јаворово. (3x)
- Невеселе снене жене плеле тешке мреже. (3x)
- И ту булу у ту густу шуму вуку. (3x)

ШТА ЈЕ ДИКЦИЈА

Настао према Аристотеловом вишезначном појму „лексис“, термин дикција се различито поимао. Додирнимо неке недоумице и произвољна значења у домаћој и страниј литератури о појму дикције. Илустративни пример је критичара Павла Поповића. Пишући о Његошевом „Горском вијенцу“, „он углавном, описује особине народног говора и стила: речи, изрази, обрти, фигуре, начин казивања и причања“. Тај појам широко схвата и његов брат Богдан Поповић.

Критикујући преводе Лазе Костића, он у „састојке“ дикције укључује и психолошку компоненту, нпр. Шекспирово „ћутање“, односно „прекид, пауза“, да би касније у раду „О глумачкој вештини“ поменуо само израз „јасна дикција“, а у критичкој анализи Дучићеве песме о прози био је одређенији, „помињући дикцију, интонацију, темпо, паузе које раздвајају реченице и њихов број“. Познати лингвиста Александар Белић писао је у неколико наврата о позоришном језику и дикцији, која је „начин како се што говори, у реченици наглашује,

каква се врста тонских модулација употребљава, какав се карактер гласу и целокупном говору даје“. Мој професор, аутор књиге дикције, Обрад Недовић језгровито је об- радио теме из фонетике, дијалеката и појам о ритму, али не и одељка о дикцији. Тај недостатак је от- клонио проф. Јосип Кулунџић који је у поговору књиге дао објашњење природе и функције дикције. И у уџбенику Бранивоја Ђорђевића, такође мог професо- ра, нема одељка о дикцији, чак се изједначава и са техником гово- ра. Неспоразуми су и у преводу Аристотелове поетике и речи „лексис“, која је више смислена и различито превођена, као стил, дискурс, говор, дикција, те Милош Ђурић (такође мој професор хе- ленске књижевности), на истом месту *Поетике* преводи као „го- вор“, или „говорни израз“, или „пјеснички слог“ (у смислу стила). Термин дикције помешао се и са термином декламација, којим је Аристотел означавао начин извођења глумачког текста. Томе одговара латински термин *ацтио*, тј. акција са изговором и гестом.⁴¹ Но, како време одмиче, и потре-

бе модерног човека расту – појављују се нове књиге са тематиком дикције. Једна од таквих, модерно писана, можда доступна свима – у смис- лу једноставности, је и књига *Култура говора* – приручник аутора Весне Ждрње, драмског уметника Позоришта младих у Новом Саду, која је дипломирала на постдипломским студијама из Театрологије на Академији умет- ности. Издавач књиге је „Психо- полис“, Нови Сад 2008. („Како код себе и других развити умеће говора као практичну вештину“?) „Радећи на интерпретацији тек- ста, ми, заправо, припремамо ново уметничко дело“, закључује аутор.

О ЉУБАВИ МОЈА

Док пишем овај запис, сва светла горе. Празник је за мене. Светао. Искричав. Говорење поезије јесте празник – празник чула.

Треба присутнима гласом по- дарити емоцију, приближити откуцаје свога била, маштом до- чарати мекоту атмосфере, мелодију песме, не нарушити њен склад, у само једном уздаху зауставити

41 Ружић, Ж., *Шта је дикција*, настао – према Аристотеловом вишезначном

појму „leksis“, „Политика“, Београд, 7.12.2007.

тренутак нечијег живота, скренути ток мисли, приковати безброј погледа на себи, у Арени, бити у Средишту, сам, сам, огољен до стида, само речју обасјан. И моћ говора чудесна... И мелодија гласа чаробна, што покреће, осваја...

„...Све од нас одлази... све од тебе одлази!. ...У твојем верном сећању већ се бришем и у твојој успомени већ сам као они што се не родише у пољима и дубравама.

Да сам твоја крв, колала бих у длановима твога рада,

у твојим устима од мошта, да сам твоја утроба,

сагорела бих

у твојим корацима које више не чујем, у твојој

страсти

која пролама ноћ као махнитост осамљеног

Мора...“

Габријела Мистрал – *Сонети смрти*... Безброј пута изговорених у сликама, дубоко у мени. И видим себе, малену, на литици стене, док изговарам ове стихове, и видим Њу, како јој се ветар играва шалом и косом, док под њом пенуша урлик Мора – Само корак до Смрти, и чујем себе како изговарам, као грудa, њене

речи: „Све од нас одлази... све од нас одлази...“

И видим Њу слеђену над мртвима телом вољеног човека, и себе загледану у дно њене Душе и како се поистовећујемо... Црна силуета, мала Перуанка са Анда, учитељица, добитница Нобелове награде за *Сонете смрти*, и видим себе у сваком трену, свесна да Ја нисам Она, а Она - Ја. Та моја дистанца доживљаја, док сам меко изговарала стихове, пленила је слушаоце у мраку и омогућавала им сопствени доживљај и импулс захвалности њихове плавио ме је. Све се то слило у једну слику: Њену, Моју, Њихову... Ноћ, Таласи, Бура... И ехо:

„...У твојој страсти која пролама ноћ као махнитост осамљеног Мора”

Открити атмосферу доживљаја у сликама звучним, у трајању изговорене речи, у ћутању док чекам да ми се она (Реч) врати, засигурно осећам да је одзвонила у свакој Души, јединствена и непоновљива. То је лепота казивања поезије.

И нема суза, грча, наглих искока гласа, има само мелодија која тече и речи што постају Музика.

(Поезија је, заправо, Музика!) И понеки уздах, благ осмех, бешумни корак, испружена рука и орхидеја на длану. У том смислу, моје Говорење Поезије могло је трајати сатима са видном одзивношћу оних којима сам је говорила. Време би стало. Говорила сам из Љубави, а у Љубави нема журбе. Поезија воли једноставност, а пут до Ње је дуг - у трајању.

- Поезија тражи суздржаност
- Не прихвата осредњост
- Презири патетику
- Призива отменост
- Цени естетику

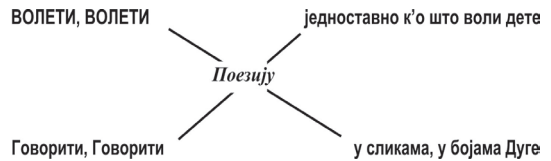
ГОВОРЕЊЕ ПОЕЗИЈЕ ЈЕ ГОВОРЕЊЕ ВИШЕГ РЕДА

Заустављени тренутак поезије је универзална патња људског бића што траје у нама, и биће је све док буде оних који зналачки умеју да, изговореном речју и мелодијом гласа, затитрају запретане нити човековог бића и покрену мноштво слика у његовом забораву.

(...И немам моћи... и немам снаге... и не знам где ћу сутра бити... Аутор)

Говорење поезије је тумачење песниковог Бића, његовог Сна што оставља траг пред нашим очима.

(...,и свилу белу и мирис благ...”,
М. Црњански)



П.С. У годинама што су иза мене, у сопственим сликама, доживљено, са дистанце – изговорила сам на хиљаде стихова у име ЉУБАВИ МОЈЕ.

У наступима Даре Стојиљковић било је нечега од достојанства каријатиде. Она је поезију говорила са висике стојне тачке, одозго, у брокатном сјају и са обавезном ружом. Око себе је ширила узбуђење...

А глуму је вољела више него сопствено биће.⁴²

42 Вујановић, В., у: *Круг – Арена*, Даре Стојиљковић, књига II, Графомарк, Лакташи 2007, стр. 10.

- Позориште је мој живот
- Писање је моје дисање
- Осамљеност моје пристајање

Dara Stojilkovic

DRAMATIC ART AND BEAUTY OF SPOKEN WORD

Abstract: *Dramatic art is one of the most difficult arts because it requires simultaneous and perfectly harmonious functioning of the three connections: between the actor and his life, his partner, and the audience.*

The path to good (or perfect) Acting leads through Vocal Technique, its emission, correct Breathing and Diction – as the best way of verbal expression. Therefore, there is a linguistic, artistic, verbal culture. Nurture of fine diction has to become not a habit, but a strong need of each individual, during lifetime a human practices talking and listening more than reading and writing.

Considering the above mentioned, this written work will primarily be focused on the breathing technique of a dramatic artist, correct pronunciation – Diction and beauty of spoken word in forms of artistic expression. Therefore, the most difficult form of talk is artistic reading, and poetry speaking.

Various quality of the sound dynamics of vocals in speech represents one of the most impressive instrument of dramatic art regarding the building of drama characters – transformation of their own personalities, which is the most complex form of dramatic arts.

Keywords: *vocal technique, breathing, Diction, verbal culture, artistic reading, speaking of poetry.*

And the everlasting magic of voice... D. St.

Литература

Арто, Антонен, *Позориште и његов двојник*, превод са француског и предговор Мирјана Миочиновић.

Брук, Питер, *Отворена врата*, Anchor Books, New York 1968.

Ђорђевић, Бранивој, *Елементи дикције*, Београд 1996.

Гротовски, Жежи, *Ка сиромашном позоришту*, Едиција Театар, превод са енглеског Назифа Савчић

Ружић, Жарко, „Шта је дикција“, *Политика*, Београд 2009.

Стојиљковић, Дара, *Утицај визије Артоа на креирање драмског лика*, семинарски рад - Позориште XX вијека, II степен студија Драматургије, Академија умјетности, Бања Лука.

Глума

Стојиљковић, Дара, *Круг - Арена*, књига I, II и III, Графомарк, Лакташи 2007.

Ждрња, Весна, *Култура говора*, приручник, Психополис, Нови Сад 2008.

Ликовни прилози:

- Табела мелодиозности језика

- Вежбе дикције.

- Скица ГОВОРЕЊЕ ПОЕЗИЈЕ

Небојша Брадић

ВРЛИНЕ И ГРЕХОВИ ГЛУМЕ

Седам кључних врлина глуме

Као што је тешко дефинисати глуму, није увек тако лако одредити која је добра, а која рђава. Љубитељи позоришта често не деле исти укус – они имају своје омиљене глумце и неке које мање воле. Има таквих који потцењују одређене глумце упркос њиховим већ постигнутим донетима у професији. Може ли се човек ослонити на разлику у укусима? Која су то поуздана вредновања на основу којих гледаоци доносе строге судове шта чини доброг или лошег глумца, ако оставимо по страни објективне предрасуде

засноване на старости, полу, сексуалности и доживљају лепог?

Редитељ је принуђен да ово питање разматра веома пажљиво, јер ће о његовом раду, који најдиректније зависи од добре глуме, судити људи који имају сопствене погледе о томе шта чини добру глуму. Млађим колегама препоручујем да поделу улога не заснивају повлађујући туђем укусу, јер ма колико се трудили, никада неће успети да задовоље сва очекивања. Поуздано се могу ослонити искључиво на свој укус. Зато је потребно да развијају сопствено мишљење о

томе шта је добра глума, али и да, истовремено, ослушкују укус и предрасуде које има шира професија.

Одакле почети? Покушајте да дефинишете шта вам причињава задовољство док уживате у глумчевом послу, шта вам доноси осмех или вас тера на смех, шта вас емотивно додирује и покреће. Запитајте се шта је то што глумац чини, како би вас уверио да постаје лик на сцени. Да ли глумац истински верује у оно што ради и да ли верујете заједно са њим? Зашто верујете? Да ли глумчево стварање одређене личности одговара вашим личним искуствима, или вас глумац уводи у измишљени свет који је уверљив из неких других разлога? Да ли обожавате глумца због неке ретке вештине коју поседује или зато што вам се чини да он црпи из неког дубоког емоционалног бунара? Да ли уживате у његовом уживању, његовој спонтаности или вештини глуме? Да ли глумац на неки начин личи на вас, или на неки начин ви личите на њега? Да ли ваше обожавање извире из ваше идентификације? Можете ли рећи, док дубоко заваљени у

свом седишту пратите представу, да би вам се та глумица или тај глумац допао и у стварном животу? Шта вас код ње или њега одбија?

У дугогодишњем бављењу позоришном режијом и бројним глумачким поделама за које сам често кроз компромис морао да се одредим, присуство одређених глумачких врлина непогрешиво је олакшавало избор и давало добре резултате.

Способност

Добар глумац мора имати добар инструмент који зна да употребљава - резонантан глас, прецизну дикцију, покретљиво лице, гипко тело, тачно памћење, природни покрет и, надам се, жив дух.

Изражајност

Изражајни глумац мора имати приступ правој емоцији и могућност да је живо и разноврсно пренесе публици. Његови органи изражавања, његово лице, глас и тело, морају да буду дорасли циљу преношења свега што његова уметност измашта.

Уверљивост

Да би публика поверовала да је глумац постао лик којег игра, он сам мора веровати у то. Добри глумци се могу дубоко поистоветити са својим улогама, тако да је публика немоћна да примети тачку у којој глумац престаје, а где почиње лик. Стални циљ требало би да буде глума која не личи на глуму. Глума која је најближа истини.

Хумор

Интелигенција, образовање и знање за глумца су веома употребљиве особине, али не и нужне. Смисао за хумор може надоместити одсуство претходних атрибута. Без хумора, стварна духовност је немогућа, а без духа – комедија је безнадежна.

Храброст

Стајати испред више стотина потпуних странаца и претварати се да си неко ко ниси, захтева храброст. Ако глумац на том путу пропадне, то може бити истинско понижење. Чак и проба некада прете да збуне и фрустрирају, тако да посвећени глумац мора

дубоко да удахне, пре него што се по први пут „баци“ у емоционални вихор сцене. Што је глумац старији и успешнији, могућност пада је већа и зато је потребна већа храброст. Од највећих глумаца сам слушао како су немо и укочено стајали уз портал позорнице, панично покушавајући да се присете текста који би требало да изговоре у наредној сцени.

Скромност

Добар глумац служи драми, својим колегама и публици. Он може бити претерано самопоуздан и понекад веома бучан, али никада неће бити охол, разметљив, безобразан или безобзиран. Његов таленат и вештина умеју регистровати тренутак када је доста стварно доста, када глума постаје преглумљивање. Другим речима, он мора да има укус, а укус је само рафинирани облик скромности. Чак и код глумачких звезда скромност је суштинска врлина. Без скромности глумац – звезда постаје роб своје славе и окончава каријеру играјући себе или само са собом.

Поверење

За добру глуму, глумачки ансамбл је све. Најбоља глума дешава се у глумачким ансамблима у којима се успоставља међусобно поверење. Глумци често мењају своје професионално окружење. Круг колега и пријатеља је у сталном протоку, тако да захтеви који се постављају пред глумчеву уметност никада нису идентични. Ако глумац треба неосетно да пређе из једног окружења у друго, он мора са радошћу и дисциплином да даје другима своје најбоље и да исто прима од њих. Та узајамност може бити остварена само уколико је успостављено поверење.

Седам смртних грехова глуме

Понекад имате негативне реакције према одређеним глумцима. То често интерпретирате реченицом „Он(а) није моја шоља чаја“. Да ли сте се стварно запитали зашто вас одређени глумац иритира и зашто га доживљавате као недовољно уверљивог? Да ли је то због тога што је његова вештина недовољна, или је то нешто у вези са његовом личношћу? Да ли он чини све напоре како би

задовољио публику, или то не чини? Да ли је он ташт, недовољно духовит или интелигентан? Ако је тако, да ли ви сматрате да је он исти такав као приватна личност? Посматрајући оне глумце које обожавате или оне друге, које баш пуно не волите, ви ћете створити своје мишљење о њима, свеједно да ли су оцене фер, разумне и објективне. Овде су неки судови који би могле да вам помогну како бисте створили сопствене.

Неспособност

Недостатак техничке способности у глуми може се огледати на много различитих начина. Највећим делом то може бити недостатак гласовне снаге, физичка укоченост, нејасна дикција и непоуздана меморија, које у најекстремнијим случајевима могу довести до говорних поремећаја, нервозне блокаде и потпуног губљења меморије.

Тупост

Монотонија гласовног израза и равност у карактеризацији је најчешће проузрокована празним или тупошћу у мислима или, још чешће, недовољношћу

изражајних органа. Глумац често мисли како је жив и занимљив, али његов глас, лице и тело не преносе његове мисли, свеједно колико су оне маштовите.

Површност

Ако је уверљивост кључна проvera глумчеве посвећености лику који игра, површност мисли ће му онемогућити да то постигне. Лењо размишљање, другоразредне идеје, имитативне емоције, позајмљени наступи и опонашање, симптоми су основног недостатка интересовања за живот лика који би глумац требало да игра. У бенижном облику, површни глумац тихо клизи по површини лика, притом не оштећујући драму. Међутим, права је опасност површни глумац са великим егом. Он може уништити уверљивост свега око себе узимајући своју улогу као дозволу да представи све што мисли да зна, док у стварности има веома мало или нимало тога да покаже.

Недостатак хумора

Чувајте се глумца који не схвата виц, или чији су вицеви сирови, сурови или неукусни. Причувајте се глумца који изазива смех савр-

шеном техником, али никад не мисли да су и други глумци смешни. Смисао апсурда је неопходни део цивилизованог ума. Без смећа, сале за пробе су места очајања.

Страх

Страх је непријатељ. Страх од пропасти, страх од туђег успеха, љубомора, малодушност, празноверје и предрасуде морају бити јасно избачене из глумчевог живота, ако он жели да буде прави уметник. Чак и велики глумац може имати трему, али мора научити како да управља сопственим страховима. Страх, као и медиокритетство, је заразан и ако се не држи чврсто на узди, развија се у праву параноју. А један параноичан глумац у ансамблу је попут црне рупе у свемиру – усава добру глуму из сваког другог.

Таштина

Глумац мора бити поносан на свој рад, наравно, али не би требало да буде ташт на своју појаву или представу. Нарцизам је опседајућа опасност у позоришту. Ако публика која вас обожава стално понавља како сте дивни и бриљантни, потребан је снажан

ум да се не сложи са таквим становиштем. Ви не можете стварно заронити у живот друге особе, уколико сте прекомерно фасцинирани сопственим животом. Таштина се шепури сценом у много облика. Она преглумљује, она помпезно декламује, она се смешка сопственој памети, опседнута је сопственим наступом и стално пореди себе са другима.

Цинизам

Ако добар ансамбл омогућава праву атмосферу за добру глуму, цинизам појединаца га може от-

ровати. Припазите се оног који је „све то већ видео раније“, кривине на усни која се појави на предложеној идеју, снисходљиве бриге за младог глумца, неоправдане сумње у нечије професионалне мотиве. Томе је често узрок разочараност. Разочарање изазива завист, а завист рађа цинизам. Добра глума тражи поверљивост и сигурност у друге. За све цинике, порука је иста: уђите у тело позоришног ансамбла или се препустите свом греху и оставите глуму.

ПОЗОРИШНО СЈЕЋАЊЕ

UDK 792(497.15)

Момчило Спасојевић

СТЕВО ПЕТРАНОВИЋ

(поводом 150. годишњице оснивања једног од најстаријих позоришних покушаја у БиХ)

Српска историја заслужено памти многе личности, али није ни мали број оних које је незаслужено заборавила. Једна од њих је и Стево Петрановић, човјек који је сав свој животни вијек посветио борби за ослобођење и уједињење српског народа у једну јединствену државу. Друго, прије равно 150 година основао је прво позоришно дилетантско друштво у Босни и Херцеговини.

Рођен је у Дрнишу 1835. године у породици Петрановић, која ће дати већи број знаменитих лич-

ности (др Божидар, правни писац и политичар, оснивач Матице далматинске; Герасим, бококоторски епископ и уредник *Српско-далматинског магазина*. Стевина покћерка Љубица, тридесетих година прошлог вијека, причала је Мити Димитрију Клицину, уреднику новосадске *Данице* да је њен поочим, послије православне теолошке школе у Задру три године студирао филозофију у Падови. Међутим, провјеравајући ту тврдњу наишао сам само на име Стевана Петровића, Његошевог сестрића (по говоркањима сина!?)

који, узгред речено, на том универзитету основаном 1222. године, није дао ниједан испит.

Због свог жестоког национализма усмјереног против аустријске власти у Далмацији, 17. маја 1861. године, С. Петрановић прелази у италијанско подаништво, због чега се замјерио свом стрицу Герасиму Петрановићу, епископу которском, а како је био стипендиста црногорског књаза Данила, код њега ће се и запослити. Ту своју храброст потврђује и у бојевима с Турцима, о чему свједоче и народне пјесме које говоре о бојевима Црногораца и Херцеговаца с Турцима.

За име ове необичне личности везана је израда првог наставног плана Основне школе на Цетињу, начињеног након двадесет година њеног рада. Пун полета и младалачког идеализма, Петрановић настоји да наставу подигне на виши ниво, тј. да школа буде „налик на богословију“. Увео је нове наставне методе и спровео прву реформу школе у Црној Гори, антифеудалне суштине. Подијелио ју је на пет разреда или класа. Отићи ће тако далеко да у наставни план ове установе, коју

почињу звати „Петрановићева школа“, уводи психологију и антропологију као самосталне предмете, готово истовремено када се у Европи психологија одваја од физиологије и почиње изучавати као самостална наука. Од „реалија“ (свјетовних предмета) уводи: општу историју, српску историју, српску граматику, велику географију и физику. Био је то продор духа новог времена у психолошкој и педагошкој пракси, те сукоб нове (профане) са старом теолошком концепцијом и увођење методе разумијевања и објашњавања, односно логичког учења.

Тежио је школи у којој би младићи били припремани за све потребе „одасвуда стијешњене“ Црне Горе, од учитеља и свештеника до државне администрације. Свршени ђаци ове школе (обично старијих годишта) узимани су за капетане, сердаре, војводе, а међу њима је именован чак и један владика. Због своје напредне педагошке и психолошке праксе, а и због тога што је као секретар књаза Николе дошао у сукоб са кнегињом Зорком, Петрановић је јавно оптужен за јерес и отпуштен

из службе. Ту је, по тврђењу Симе Матавуља, написао и дјело по насловом “Битка косовска”.

По препоруци рођака Богољуба Петрановића, угледног књижевника и сакупљача народних умотворина у Сарајеву, 1864. године Стево долази на мјесто учитеља Српскоправославне школе у Тешањ, коју одмах уређује „по европским принципима“, уводећи петогодишње школовање, те италијански и њемачки језик (ради трговине), а поврх тога и грчки.

Свјестан да су културно-просвјетни рад и национално ослобођење и уједињење основни предуслови успјешне борбе против сваке врсте тираније, он у народу шири култ књиге, новина и часописа које добије из Србије и Војводине. С друге стране, турске власти су будно пратиле и гушиле сваки покушај буђења националне свијести и појаву слободарских идеја. Препреке на које је наилазио на том тешком путу створиле су од њега великог борца који је осјећао како му с тешкоћама снага расте. Велике мисли свитале су му у души. Био је свјестан чињенице да варошки Срби не схватају довољно значај

интелектуалног рада и да су им стране националне идеје, те да они имају једино осјећај да су православци. (Стога бошњачки историчари тврде да до доласка Стеве Петрановића српства није било у Босни.)

Године 1864. оснива Српско дилетантско позоришно друштво у Тешњу, с којим припрема и 23. маја 1865. године, изводи прву јавну позоришну представу у Босни. Након посљедњег рата, у Федерацији је изашло неколико острашћених књига у којима нападају Стеву Петрановића. У једној од њих књижевник Амир Брка, говорећи о првим представама Српског дилетантског друштва у Тешњу каже: „... разлози никако и нису били културни, а камо ли позоришни. Ваљало је у једном средишту 'турске' Босне оснажити 'српску ствар'. Зато је Дилетантско позоришно друштво с којим је Петрановић 1865. године уприличио представу било у цијелости састављено од 'србских добровољаца' – како их именује новосадских лист Даница, који тада и извјештава о представи. Зато је за 'представљање' одмах изабран романтичарско-

будилачки библијски мотив (*Јудита*), зато слиједеће године иста Петрановићева 'позоришна трупа' Шилерове *Разбојнике* даје под насловом *Хајдуци...* Био је то, заправо, 'борбени поклич за акцију'.“ (*Театар у тешањском театру*, Тешањ, 2003). Мора се признати да овај аутор, добрим дијелом, има право, само што је требало додати да се С. Петрановић борио против туђина и угњетача. Петрановић, као први српски новинар ових простора, пише врло ангажоване чланке у многим новинама почев од *Босанског вјестника* преко новосадске *Данице*, *Заставе* и будимпештанског *Пастер Лојда* па до прашке *Политике*, у којима напада туђинску власт и тиранију. Одржавао је везе, како са трговцима, занатлијама и свештеницима, тако и са хајдуцима чији се број у Босни, од средине шездесетих па до почетка Великог устанка 1875. године, стално повећавао. Био је присутан и на оснивачкој скупштини Уједињене омладине у Новом Саду 1866. године, а биран је и за члана Главног одбора за ослобођење БиХ од турске власти са сједиштем у Сарајеву. Одбор је имао задатак „да приготови

људе за устанак, па да готови буду устати када им се вријеме назначи“. Пописивани су људи способни да носе оружје, дијелили се на чете и одређиване четовође. У предстојећем устанку, с правом се рачунало на помоћ Србије и Црне Горе. Новосадска *Застава* за Петрановића је писала: „Он је за турску владу у Босни, оно што је Милетић за мађарску у Мађарској... има вољу, знање и одважност да у најопаснијем мјесту свагдје стане, за права и корист народа.“ Фра Грго Мартић га је држао значајнијом личношћу од Васе Пелагића.

Петрановићева супруга Софија ће 1867. године однијети у Београд петицију са 80.000 потписа из Босне, којом се моли кнез Михаило да тражи од турског султана присаједињење Босне кнежевини Србији. Домаћин јој је био председник владе Илија Гарашанин с којим се дворском кочијом одвезла у топчидерски конак, гдје је Књазу предала петицију, а овај је даровао златним сатом са грбом и монограмом. У прољеће, 1869. године, у Бањалучком санџаку долази до побуне сељака па турске власти, како пише будимпеш-

тански *Пастер Лојд*, ангажују око 3.000 војника са 12 топова за гушење буне. О тим догађајима Петрановић у новосадској *Застави* од 10. маја 1869. године, пише: „Густи, крвави облаци навлаче се све више над несрећну Босну, Херцеговину и Стару Србију; да неће на скоро из тијех облаштина севнути муња која ће огријати и распламсати рањава за слободом чедна срца... те ће потећи плаховита бујица крви која ће поплавити цијелу Босну, Херцеговину и Стару Србију. Стање сиротиње раје тако је жалосно, да се већ горе и жалосније помислити не може...“. Петрановић је стављен „под суд“, а на њега је покушан и атентат. Глава му је свакодневно била у торби. За своје позориште у Тешњу је преводио, углавном, **будничке** комаде са италијанског и њемачког, а у Новом Саду му излазе посрбљене *Мисли* Николе Томазеа, књижевни хит тога времена.

Као истакнути народни српски трибун 1872. године присуствовао је проглашењу пунољетства Милана Обреновића у Београду, а годину дана касније у Сарајеву на скупштини Дабробосанске

епархије залаже се за аутономију српских школа. Босански везир Асим-паша захтијева да Петрановић буде удаљен са даљњег засједања. И владика Пајсије, поријеклом Грк, био је против Петрановићевог радикализма. Стога ће он горко узвикнути: „Ко да не завапије, ко да не јаукне. Ко да не потужи, кад љуте ране, што тужни народ муче звани љекар умјесто мелема отровом заљева.“ У зиму 1875/6. године из Тешња бјежи у Сарајево, гдје се склања у италијански конзулат и са архимандритом Савом Косановићем врши припреме за устанак у сарајевском крају. Руски конзул Кудрјавцев их упозорава да ће народ без оружја гинути узалуд.

У вријеме трајања Берлинског конгреса једини протестни телеграм против уступања БиХ Аустроугарској био је телеграм који је на италијанском језику саставио, и посредством енглеског конзула, упутио лично Бизмарку, предсједавајућем тог знаменитог скупа, баш Стево Петрановић. У штампи тих бурних и судбоносних година по БиХ, грмио је: „Ми нећемо Швабе – бићемо се против њега сви сложено. Нека буде про-

клет онај који га желии који неће живот жртвовати за одбрану отаџбине. Ми смо се заједно родили, заједно живимо и заједно ћемо сви без разлике умријети за одбрану наше части и не дамо никоме да нас прогута и нашу част сатре и прегази.“

Пред окупацију 1878. године држао је говор и са езанташа у дворишту Бегове џамије у Сарајеву, одакле храбро поручује: „Од сада у Босни раје нема... ко хришћане рајом назове, одређен му је куршум у главу.“ Позива све становништво да се сложи у борби: „Јер над нашу Отаџбину надвили су се црни облаци. То нису облаци који чедној земљи носе берићет већ су то облаци велике војске Царевине Аустрије и Мађарске, који јуре овамо као гладни вукови, као грабљиве хијене да је својим ногама опогане, да нам вјеру затру, обичаје избришу... Сви треба да изгинемо, а домовину да не дамо. Ко могао, а не помогао, Бог му драги не дао ни среће ни здравља! Амин!“ Храбрио је и соколио српске одреде који су одлазили у сусрет моћној царској војсци која је надирала са свих страна, али ништа није могло спријечити

ново подјармљивање ове несрећне и напаћене земље. Аустроугарске чете ушле су 19. августа тријумфално у Сарајево.

Осмог октобра 1878. године новосадска *Застава* је писала: „У једном руском листу читамо да је познати српски патриота Петрановић побјегао у Србију. Генерал Филиповић је за његову главу понудио 1 000, а за Хаџи Лојину, главног вођу отпора, тек 100 дуката.“

Када је Петрановић дошао у Србију на власти су били либерали на челу са Стевчом Михајловићем, којима је он био близак. Под именом Мића Михаиловић постављен је за среског начелника у Пироту, знатно удаљеном од аустроугарске границе и власти које су тражиле његово изручење. Одржава везе и са првацима других странака: Стојаном Новаковићем, Љубом Јовановићем, Костом Таушановићем, Владаном Ђорђевићем, а Јован Ристић, генерал Јован Белимарић и митрополит Михаило убрајали су га у личне пријатеље. Убрзо је, по личној жељи кнеза Милана, био

премјештен у Скопље као вице-конзул.

Петрановић не занемарује ни културни рад. За нишко позориште „Синђелић“ превео је Шекспиров комад „Јулије Цезар“. Преводио је Пушкина и Жуковског. Уз то, пише за неке војвођанске листове и часописе.

Када је либерална влада Јована Ристића (октобра 1880), због сукоба са аустроугарском агресивном политиком, морала дати оставку и када су на власт дошли аустрофили-напредњаци, почело је Петрановићево страдање. Из Скопља је премјештен у Крагујевац, а одатле поново у Пирот. Ускоро је (1883) протјеран у Бугарску. Ту се срео и зближио са радикалима на челу с Николом Пашићем и Ацом Стојановићем, који су ту протјерани након зајечарске буне.

У вријеме српско-бугарског рата (1885) радикали су протјерани из Бугарске, а Петрановић је као либерал утамничен у Софији. Ту је настала и његова књига, нека врста политичког трактата, „Српско-бугарско спорно питање“, која је касније штампана у Београду.

Српска влада је средином осамдесетих одлучила да помилује све политичке емигранте (изузев Николе Пашића), па се и Петрановић враћа у Србију. Запошљава се у Министарству грађевине, а потом је 1887. године именован за начелника среза нишког под илегалним именом Мића Михаиловић. Одатле одлази поново у Пирот гдје обавља дужност окружног благајника да би, разочаран политичким приликама у Србији, био пензионисан 1901. године. Женидбу Александра Обреновића са Драгом Машин окарактерисаће као „незгодан чин“ и убрзо dospјети у затвор због измишљеног дефицита, што ће на преко стотину страница описати у својим *Одбранама*..., штампаним у Београду 1905. године. Из ове публикације видљиво је да је Петрановић био образован на моралним принципима Хомера, Есхила, Платона, Хорација, Дантона, Лафонтена, Милтона, Шекспира, Расина, Канта, Золе и Толстоја, тј. величина чија дјела чине темељ свјетске цивилизације.

За себе он каже да је за народну мисао и благостање много жртвовао „и живот на коцку

метао“, те даље истиче: „А најтежа туга душу ми је притисла што се је све чинило и учинило свесно и са жучном и проклетом личном и партијском страшћу, која широм отвара врата сваком безакоњу, нечовјештву и неправди...“.

Петрановић је умро у Шапцу, 11. марта 1913. године, са дубоком и незараслом раном у души. Сав његов живот могао би се свести

на ону Толстојеву мисао која гласи: „Рат, па то је живот цио!“

Када су, наредне године, ау-стругарске чете ушле у Шабац порушили су његов споменик и разорили гроб, те до темеља спалили његову кућу с којом је нестала изузетно богата библиотека са Петрановићевим мемоарима.

Момчило Спасојевић

ФРИДРИХ ХЕБЕЛ: ЈУДИТА (Запис о једној представи)

Тога вјетровитог јутра, у кући на периферији Шапца, укоченог у кревету затекла га је покћерка Љубица. Њен супруг Мирослав Палнаржа, апотекар, само је кратко рекао:

– Покусио га је срчани удар!

Чувени учитељ Стево Петрановић склопио је уморне очи послије великих патњи. Покојник и супруга му Софија нису имали рођене дјеце. Када су пред аустроугарском солдатеском у августу 1878. наврат-нанос бјежали из Сарајева, прије него што ће се скрасити у Пироту, посетили су

родну Далмацију и одатле, из Бенковца, са собом повели четворогодишњу Љубицу, кћерку Саве Димитријевића, Софијиног сестрића.

Све до тога кобног часа Стево се доимао здраво. Био је то човјек снажне грађе, румен у лицу и без старачких бора, али се у ходу помагао штапом. Откако му је, прије неколико година, умрла супруга – једно од ријетких преосталих задовољстава била му је шетња вртом. Када би захладњело, повлачио се у собу, гдје би обично нешто читао или писао. Живот

му је био буран и пребогат догађајима о којим је, као да се обраћа самом себи, причао пред покћерком и зетом, а они су се чудили колико тога може стати у само један људски вијек. Причао је о својим суретима са црногорским књазом Николом, са босанским пашама, а нарочито Топал Осман-пашом и бунтовним Хаџи Лојом, те о позоришним представама које је припремао и изводио са дилетантима у Босни. Баш о овом посљедњем, неки студент из Беча прије два дана, послао му је своју приповијетку коју, како пише, кани дати часопису *Босанска вила* у Сарајеву. Откуцана писањом машином, блиједим розе словима, сад је стајала на ноћном ормарићу, испод покојникових наочара, и Љубица, сама сједећи поред мртваца, узе да је чита.

Испарења трулог лишћа, помијешана са влажним мирисом земље, испуњавала су свјежи јутарњи ваздух. Након напорног хода уз једну стрмину – и коњи и људи, ознојени и уморни, одједном нагло испадеше из густе храстове шуме на голу зараван, гдје

стадоше као укупани. Не чекајући заповијест крамара, момци из пратње почеше спретно растоварати ознојене животиње. Путници посједаше по ивици шуме и одахнуше. Зачас плану ватра и кафа убрзо пријатно замириса. Неки су из бисага вадили храну и журно јели. Испред њихових очију у долини, на младом михољданском сунцу, дријемала је варош, чувена у цијелој Босни, са тврђавом на узвишењу у самом њеном средишту. Људи су одсутно гледали у том правцу, ћутећи, свако са својим мислима и бригама.

– Нисмо далеко? – неочекивано упита путник тридесетих година.

– До подне смо тамо – равним тоном одговори му један од трговаца у вршћејој зеленој кабаници.

– Изгледа пријатна варош – као за себе, поново прозбори господин уредног изгледа, обучен сасвим по европски.

– Јах! – уздишући, неодређено потврди мршави трговац препланулог лица, не гледајући у радозналог путника.

Питање је поставио човјек, који је путовао да заузме упражњено мјесто учитеља у тешањској православној вароши. Жена му је остала код рођака у Сарајеву, па ће касније, када се он смјести, и она допутовати.

Била је хиљаду осамсто шездесет и четврта.

Након краћег одмора, а послије три сата путовања, копита њихових коња одзвањала су једним нешто ширим калдрмисаним сокаком, начичканим са обје стране дућанима и радњама.

Био је уторак, пијачни дан. На све стране по голој земљи лежали су коњски колани, узде, седла, улари, метле, абе за гуњеве, гајтани, фесови, опанци, канапи, дуван, вуна, восак, говеђе коже, ножеви, кубуре, сиреви, грах, кромпир, јабуке, дуње, суве шљиве. Муштерије су, не журећи, тражиле што им је требало, а продавци нудили оно што су имали. Око ћепенака и магаза било је мање свијета. Дућанције су мирно сједиле на својим шиљтетима и, наизглед безбрижно, одбијале густе димове са својих чибука, разговарајући с муштеријама о пазару, роби, о ешкији – као да

имају бесконачно вријеме пред собом. Нигдје трага стврднутом и леденом расположењу на лицима тог свијета.

Придошлом учитељу варошица се на први поглед чинила као топла средина, пуна истинског живота, са мноштвом ситних разноврсних збивања. Зебња коју је до тада осјећао лагано је нестајала.

Док стан у школској згради за њега не буде уређен како треба, смјестили су га у гостинску одају куће породице Видаковића, зване Танасић, гдје су га одмах почастили куваним купусом са сланином. Кућа је била стијешњена на малом простору у православној вароши.

Марљив и савјестан, нови учитељ одмах се латио посла, са истинским убјеђењем у важност и дубоки смисао своје мисије. Наставни програм је полако и опрезно изложио пред равнодушним школским одбором, инсистирајући да васпитава и образује дјецу и подучава их како да чувају здравље, вјежбају и јачају тјелесну снагу, те да буди национално осјећање и развија свијест и љубав према народној заједници, односно његује родољубиве тежње...

Школска зграда налазила се на југоисточној страни вароши, на необичном мјесту. Била је то упадљива и, могло би се рећи, незграпна грађевина, која је личила на ужурбано начињено птичије гнијездо прилијепљено уз високу литицу. У великој, али увијек суморној и мрачној просторији, сваког дана се окупљало око шездесеторо ђака различитог узраста, међу којима је било и неколико дјевојчица.

Те прве тешањске јесени, студене кише падале су из дана у дан. Посљедње увело лишће убрзано је напуштало дрвеће, па се чинило као да су ситне радости изгубиле сваку љепоту и драж. Дјеца су стизала у школу покисла и мокра до голе коже. Порумењела и промрзла, гурала су се око ужарене пећи у углу гријући озебле руке, док им се одјећа пушила од испаравања. Чим би чули жустре кораке учитеља, који је из малог стана долазио преко шкрипавог пода, разбјежали би се на своја мјеста. На њих је остављао утисак достојанственог и наочитог господина, претјерано углађеног. Носио је обавезну бијелу кошуљу с лептир-машном

и плави сако, беспријекорно испеглане сивопругасте хлаче, а на ногама црне ципеле италијанске производње. У учионицу је улазио с примјетним осјећањем тихе радости, смирености, и широким осмијехом на лицу.

Низали су се дани. Стево, који је сада имао много више слободног времена него као побочник књаза на Цетињу, прекраћивао га је читајући. У томе га је затекла и његова прва босанска зима.

Покаткад је одлазио у Конак, код кајмакама Берхам-аге, сада свог доброг познаника, готово пријатеља. Спорим и достојанственим покретима, кајмакам би им из ибрика, који му је стајао покрај шиљтета, у филцане сипао јабуковачу. Уз дуван, кафу и ракију, дуго би разговарали о којечему, често и на италијанском језику који су обојица одлично говорили.

А онда је наишао тај посебно надахнути тренутак. Напољу је оргијала мећава, а ситне, бодљикаве пахуље снијега свјетлוצале су кроз прозор. У стану је владала дубока тишина. Након што су попили чај, Софија се тихо повукла на спавање, а он је остао

да, поред зажарене пећи, чита Фридриха Хебела, њемачког писаца у моди. Читао је његову драму „Јудиту“, дјело велике умјетничке снаге. И онда му је у глави почело кљуцкати нешто мутно и неодређено – да се у почетку уопште није могао досјетити шта би то могло бити.

Изненада му се све нагло разбистри. Осјетио је жељу за позориштем и снажну унутрашњу потребу да у тој босанској забити оснује дилетантско друштво и с њим приреди представу, баш онакву какаву је за студија филозофије гледао у Италији, у древној Падови. Пожелио је да уради нешто што у Босни још нико није урадио, свјестан да то истовремено значи и закорачити у сасвим неизвјесну авантуру и могући неуспјех.

Хебелову књигу купио је у једној раскошној књижари у Падови, граду у којем је и гледао истоимену представу која га је – мало је казати – одушевила. Из дуга часа, са италијанског, започео је превод на српски језик, још за службовања на Цетињу. Чврсто је одлучио: већ сутра ће наставити превођење.

Наредних дана, преводећи, размишљао је како да оснује друштво. Знао је да то неће бити нимало једноставно. Ипак, туробни касно јесењи дани, када се код људи јавља потреба за дружењем, ишли су му наруку. Све је прошло лакше него што је очекивао. Присутнима на оснивачкој скупштини најтеже је било објаснити сврху и вриједност позоришта.

Самој представи претходиле су дуге и пажљиве припреме. Прво је ваљало одабрати одговарајуће особе за поједине улоге и убиједити их да се с вољом прихвате задатака. Јер, једино оно што се ради с вољом има изгледа за успјех. Цијеле дуге и веома хладне зиме 1865. текле су упорне читалачке пробе и увјежбавања кретњи по замишљеној позорници. Новопечене глумце напросто је требало тјерати да по стотину пута ишчитавају и напамет уче текст и вјежбају изговор. Нису изостала ни спотицања, али Стеву ниједног тренутка нису обузеле злокобне сумње у добар исход. Срећна околност је што су глумци били млади, а то живот-

но доба увијек је прожето оптимизмом и вјером.

Иако је највећи терет падао на Стевина леђа, није губио главу. Стизао је све обавити. Глумцима је подрбно објашњавао суштину њихових улога. У почетку, глумци су његове упуте примали млако и хладно, да би убрзо почели показивати марљиво интересовање. Док би проба била у току, Софија је кувала чај, који се служио за кратких предаха и поправљао расположење.

Њихова окупљања нису могла остати незапажена. О њима је почела да прича варошка беспослена гомила сумњивог укуса и намјера. Говорило се да су дилетанти, у ствари, распусна младеж која се отргла својим обавезама поштовања родитеља и спрема се да донесе невоље у ову мирну породичну средину. Група незадовољника ишла је у Конак да пита ко је то допустио. Власт је мрзовољно ћутала. Кајмакам, иначе по природи лијен и тром човјек, није желио да се мијеша у такве ствари. Знао је: када би забранио извођење приредбе, замјерио би се имућним трговцима из вароши, код којих је био

добрано задужен, јер му је хронично недостајао новац, а који се код њих могао наћи у свако доба дана, додуше – уз добар интерес. А добро је и да се људи забаве, јер тада не мисле и не чине зла.

– Било како било, нека то иде како иде. Биће и проћи ће, к’о и све друго што пролази на овоме дуњалуку – мислио је овај османлијски достојанственик – јер о томе ионако у законима ничега нема. Важно је да се сви становници нахије и кадилука лијепо владају и да поштују ред и мир.

Поред сталних проба, ваљало је обавити још много других послова, а прије свега постарати се за одговарајуће костиме, побринути се за сабље, мачеве, кациге... Прикупљено се пажљиво слагало у сандуке посебно направљене за то. Нешто лакше било је доћи до свијећа за освјетљење позорнице, грађе за израду кулиса и дасака за позорницу.

Блиједог и уморног лица, Стево је ноћима, на папиру боје раног јесењег лишћа, исписивао програм: име писца позоришног комада, његов назив, мјесто и час одржавања представе, те имена глумаца и ликова које они тумачи-

че. Софија је умножавала позивнице намијењене за високе госте.

У вароши се већ знало да ће приредба трајати сат и по, а можда и дуже. Недјељама прије представе причало се како ће Тарса, тиха и срамежљива кћерка газда Јове Атанасића, бити каурка Јудита, а високи окрутни господар Холоферио, биће сам учитељ Стево. Да глумаца има двадесет и три, а, према учитељевим ријечима, требало је да их буде још више.

Како се ближио дан представе, расли су усхићење и напетост. Глумци су жељно ишчекивали дан извођења представе, као што баштован ишчекује прољеће. Али, било је и зебње и нелагоде: да ли ће испунити сопствена, али и туђа очекивања? Само да не остану на површини текстова и улога које тумаче... И многи варошани били су радознали и нестрпљиви у жељи да што прије виде шта ће се збити и како ће се све то свршити.

У разговору с људима, као узгред, Стево је напомињао да на приредбу треба доћи у стајаћем руху и да очекује да представа буде забавна, али и поучна за оне који знају да разумију и што се

не каже. Послије литургије недјељом, црквом је кружио посебан „дилетантски тас“ за прикупљање прилога за трошкове припремања и извођења представе, те за поткрепљење послије ње за најважније званице и приложнике. За оне који су приложили веће износе, мјеста су била осигурана напријед, у првим редовима. За бесприложнике било је добро ако их допадне и стајање. Када се приближио тај мајски дан, у Вароши се осјећало чудно и устрептало усхићење. Свима се чинило да ће се догодити нешто што ће значити неку побједу, али какву и над ким – нико није умιο објаснити.

Представа се давала у поприлично великој школској учионици у коју се улазило из тијесног предворја. У врху те полумрачне просторије био је издигнут подијум, односно позорница, са тешким плишаним завјесама, које су изгледале као неочекивани луксуз. Биле су дар варошког трговца Растка Тешића и заиста им се морало дивити. Милош Петровић, вјешти мјесни столар и сликар, на кулисама је намоловао обресе древног оријенталног града, са

бијелим војничким чадорима у позадини, расутим по зеленој ливади. Позорницу је освјетљавало неколико дебелих воштаних свијећа.

Неколико дана прије одржавања представе почели су да пристижу гости с разних страна. Из Сарајева је допутовао Теофил Петрановић, књижевник и управитељ тамошње православне реалке, а с њим и неколико чланова породице Хаџиристић, рођака тешањских Танасића. Стигли су и Костићи, травари и лијечници из Дервенте, поријеклом Тешњаци, Филиповићи из Модриче, па млади поп Јефрем Станковић из Чечаве. Учитељ Миливоје Јаребица дошао је са Гојаковца, а свештеник и учитељ Јово Васић из Осјечана.

То вече, обучен у стајаће рухо, свијет је похрлио ка школи. Сокаци су оживјели. Врата предворја била су широм отворена, а испред се тискало мноштво свијета.

Цијена улазница није била тачно одређена. Када су редари с тасом на рукама почели ходати наоколо и сакупљати прилоге, свако је давао колико је хтио и могао, а готово свако бар покоју пару.

Прије него што је подигнута завјеса, просторија је одавала необичну и веома живу слику. Гомила гледалаца, стиснутих, згњечених и притијешњених са свих страна, нестрпљивих и узбуђених лица, ишчекивала је почетак представе. У посљедњим редовима напосто су висили једни на другима. Неки су донијели столице и, умјесто да сједе, стајали су на њима како би што боље видјели, објема рукама опирајући се о рамена оних испред себе. Неколико њих попело се чак на школску пећ у углу, а други, опет, на школске клупе нагомилане уза зидове просторије. Ни љутња и строга упозорења подворника нису их одатле могла отјерати, јер су то била добра мјеста па њихови „власници“ нису били спремни да их се одрекну. Они који су закаснили и нису нашли своја мјеста, гурали су се пред вратима желећи макар да чују шта и ко говори. Ваздух је био тежак, пун задаха одјеће и дисања. Упркос свему, посјетиоци су некако једноставно и просто били радосни, а на лицима, мокрим и црвеним од зноја и запаре, огледало се безазлено и узбуђено, дјечје ишчекивање.

За најугледније госте, које су кроз гужву спроводили редари, у близини завјеса, односно позорнице, постављена су два реда пресвучених столица, недавно пристиглих из Брода, а иза њих још неколико редова простих, грубо истесаних славских клупа, за оне мање важне посјетиоце и приложнике.

На позорници, иза завјесе, опајало се тајанствено тихо кретање, трчкарање и шушкање. А онда су се зачули звуци зурле. Завјеса се полако раскрилила. Забијелио се велики шатор војсковође, а иза њега мањи шатори војника, док су се у позадини назирали обриси града са тврђавом. Сви се промешкољише и сви до једног отворише уста, уперивши очи на позорницу. На ста потпуна тишина. Представа напokon поче.

Полако и достојанствено, уз бучни звекет оружја и звуке марша са зурли, на сцени се појави силни војсковођа Холоферно са као ноћ црном асирском брадом и својим капетанима. Зачуше се гласни уздаси, помијешани са страхом и дивљењем, а потом публика поново заниједи од ве-

личанственог и узбудљивог призора.

– Жртву! - загрми крвожедни глас страшног Холоферна, пун вучије злобе.

– Којем богу?! – упита свештеник.

Публика се претворила у око и уво, жељно ишчекујући чудеса и дотада још непознатог уживања.

Учитељ Стево, коме је из очију бљештало здравље, изврсно је тумачио улогу освајача и моћника. Чинио је то динамично и неизвјештачено, сав унесен у лик злог и окрутног војсковође, као истински глумац великог дара.

Након другог отварања завјесе, пред очима публике бљеснуше Јудитине раскошно освијетљене одаје. Свјежа, млада дјевојка, чврстих напетих облина, тек се будила из јутарњег сна. Груди су јој биле слободне испод ланене блузе, а свијетлосмеђи увојци као живи пролијетали су јој испред очију.

– Па то је Тарса газда Јовина! - зачуше се узбуђени и задивљени гласови.

Док је она казивала служавки свој сан, публика је напето пратила њихов убједљиви и живи разговор.

При крају другог чина гомила је звиждала и бучно грдила куквичлук Ефраима, који је из страха одбио да учини подвиг и убије Холоферна када је Јудита од њега то затражила.

Тарса, коју је на два часа пред представу тресла грозница и којој се тјескоба огледала на лицу, сада се осјећала сасвим сигурном, и све је текло жељеним током. С времена на вријеме, како су се сцене смјењивале, публика је испуштала дрхтаве уздахе различитих осјећања, а нарочито ужаса и гњева.

По свршетку петог чина одушевљење је било бескрајно. А када Холоферно свирепо узвикну:

Ево ти, псето! - убијајући свога првог капетана, јер му је за Јудитом успамтјела крв, престрашени гледаоци поскакаше са столица, а у сали се проломи неколико продорних крикова страха.

Послије призора у којем Јудита Холоферну одсијеца главу, наста

гробни мук, а затим се проломише узвици одушевљења:

– Аферим, Тарсо, руке ти се позлатиле!

Када чаролија представе нестаде, у загушљивој сали, пуној неугодних испарења и воња, за влада тајац. Онда се завјесе још једном размакоше и на позорници се указаше насмијана и срећна лица глумаца. Наста бурно одобраваље и пљесак, који потрајаше а потом стишавајући се прерасташе у узбудљив жагор.

Још дуго су се иза навучених завјеса помањала ознојена и радознала лица глумаца, а посјетиоци у дворани су се збијали у групице и узбуђено жагорили, као да су очекивали наставак представе.

Виђеније госте домаћин, високи и мршави прото Теодор Илић, позва да пређу преко пута, у црквену просторију, а остали се почеше полако губити у ноћи и задовољно одлазити својим кућама.

Након окрепљења и испраћаја гостију, Стево је, лица озареног радошћу тренутка, изашао у освјежавајућу мајску ноћ. Тихо, попут мјесечара, попео се на

брдашце изнад школе, сјео на једну истурену стијену и испод себе гледао Варош уснулу на мјесечини.

У тренуцима тихе и смирене радости, осјећао је дубоко задовољство самим собом – засијао је сјеме какво још никада није клијало на тим просторима.

Сутрадан је вијест о извођењу представе послао *Даници* у Нови Сад, која ју је објавила у наредном броју.

То се тако догодило, то је све.

Завршивши читање, Љубица је уздахнула и прошаптала:

– Лијепо. Књижевност открива оно што живот скрива. Устаде и отварајући широм прозор, поче размишљати о сахрани драгог поочима.

Др Ненад Новаковић

ДРАМА НАЦИОНАЛНИХ СНОВА И ИЗАЗОВА

„Вечна кућа“, Јордан Плевнеш, режија Дејан Пројковски, Македонски народни театар, Скопље.

Тестаментарна, историјско-хероистична ансамбл представа народу, нацији, држави и свакако новоуспостављеној институцији Македонском националном театру у Скопљу, позоришни спектакл *Вјечна кућа*, постала је престижни културни догађај, али и стожерна културно-национална манифестација македонског народа, не само на простору садашњих граница БЈР Македоније. Посложиле су се све потребне коцкице како би један културни догађај

могао добити толики значај и утицај на друштво и заједницу. Синергија емоција, потребне националне историје, добре и прецизне глуме, техничко-свјетлосних и музичких бравура новоизграђеног савременог театра, хармонизоване и ефектне сценографије, прилагођене и функционалне костимографије, фасцинантног кореографског умијећа, синхронизованост свих учесника, само су потврдили мајсторство редитељске руке, одличног и инспиративног текстуалног предлошка и комплетне продукције овог умјетничког колектива.

Представа почиње у Јерусалиму одакле сви путеви воде у Македонију. Почетна година је 1492. нимало случајна. То је година када се Колумбо искрцао на обале садашњих САД, открио их тадашњем свијету, док је на Балкану већ постојао писмен, савремен, образован и културно-национално свјестан народ. Док су једни градили своју кућу, туђе и друге су разграђивали за своје темеље, док су новооткривене територије напредовале, другима нису дали да имају свој дом. Писац текста Јордан Плевнеш (1953. год.) и редитељ Дејан Пројковски (1979. год.) се зато веома често у представи враћају и подсјећају на ту 1492. годину када ове просторе већ увелико осваја Отоманска империја која гради на крвини своју велику, а уништава сваку другу и најмању кућицу. Сваки освајач на овом Балкану је исти – није вољан никоме дати мирну и срећну, вјечну кућу која је опсесија, али и реална потреба и оправдање народа Балкана. Порука овог драмског четвороипочасовног спектакла је да национална идеја не застаријева, не губи на интензитету и снази, напротив, само се временом раз-

букатава, надограђује, обogaћује и шири без изузетка и без обзира на то с којим се препрекама у реализацији сусреће.

Ништа у овом културно-културолошко-позоришном спектаклу није случајно. Јордан Плевнеш је провјерени драмски писац који је обиљежио другу половину прошлог вијека македонског драмског стваралаштва. Помјерио је границе драматургије од модерне ка постмодерном драмском дискурсу чије су текстове радили најпознатији, не само македонски, редитељи са великим успјехом. Писац своју кућу смјешта у универзални простор који може бити било гдје и односити се на било који народ по својој форми и постављеним „фиокама“ које Плевнеш, како сам каже, исписује више од дванаест година.

Зашто прича почиње у Јерусалиму и какве то има везе са Скопљем, Македонијом и уопште простором Балкана? Асоцијација аутору била је фреска Исуса Христа из 13. вијека у манастиру св. Николе Топличког на југозападу Македоније, а у архиви Универзитета у Јејлу (САД) пронашао је документ који говори да је тај

манастир вијековима био под управом јерусалимског патријарха. Ево приче о вјечној кући универзалног симбола трајања и опстајања, али и изградње и надоградње дома, куће као стуба опстајања и остајања, огњишта које чува вјечну кућу да не згасне и да опстаје.

Ансамбл МНТ показао је пуну зрелост игре, глумачке дисциплине, техничке супериорности и прецизности, показана је комплетност једног театра, од писца текста, режије, музике, сценографије, свјетла, звука уопште, костима, сценског покрета, промјена сцене. Како написа директор МНТ Дејан Лилић, Република Македонија се у „целости идентификовала са пројектом МНТ“, а сви учесници ове драме су себе без резерве дали у пројекат и у играње, понесени идејом и инспирисани амбијентом и створеном културолошко-политичком климом у националном окружењу. Прецизна глума, јасно дефинисани и профилисани ликови, паралелне радње и догађања у различитим епохама, под различитим освајачима и у најразноврснијим режимима нуде сликовно-визуелизовану и

разиграну историју народа. Проткану свим интригама и интересима великих на штету малих, али и оном неопходном дозом оптимизма да истрајност и вјера у истину, доброту и потребу да се национално искаже, не угрожава никога око себе, бива мото игре ове инсценације.

Представа нуди комплетно испричану историју македонског народа који тежи и сања своју вјечну кућу у којој ће бити своји на своме. Просути са свим знањима, вијековном традицијом, интелектом, вриједностима по свим меридијанима Македонци камен по камен слажу, како ова представа предочава, мозаик жељене куће по мјери тих људи. Писац текста помиње јасно Кочу Рациона и друге, истиче њихов значај и допринос развоју историје цивилизације, али и свога народа. И не само њега. Мозаичка историја културног трајања и интелектуалног раста и сазријевања народа потка је ове представе. Вођено је рачуна о историјским фактима, ништа није импровизовано, нити препуштано случају, већ је све засновано на чињеницама

и материјализованим артефактима историјског трајања народа.

Вишевјековна историја показује ко је све имао аспирације, градио своје идеје и нудио најразличитије тапије на ту кућу. Сви су имали своје доказе и причу. Сви су ту кућу својатали, али је нису имали, јер је нису вољели. Добра, помало соцреалистичка потка подупире читаву представу која у себи носи тај национално-емотивни набој који држи пажњу више од четири часа трајања представе. И није досадна, није монотона. Редитељ вјештим вођењем приче не дозвољава гледаоцу да се умори, мијења сцену уз најсавременију и невјероватну техничку подршку којом сада располаже ово позориште. Промјена плана и сцене је стална, редитељ уз помоћ технике постиже и онај жељени ефекат фасцинације и опсјене посјетиоца. Када прича у једној сцени буде доведена до врхунца, када ишчекујемо рјешење, редитељ нас враћа на нову причу ову остављајући недовршену, тако да је до краја представе позоришни гледалац у неизвјесности, нешто чека, тражи одговоре, трага за

јасним рјешењима која се наговјештавају, али и не саопштавају, очекује расплет. Редитељски врло вјешто. Текст се сам дописује, надовезује, надодаје и историја се испреда из покрета, глуме, говора, погледа, пјесме, мимике, музике, сценских и техничких ефеката, свјетла, костима, из сјене и рефлексije, из емоционалног набоја који носи ову ансамбл представу.

Мана ове тестаментарне представе МНТ је што она не може изаћи из простора матичног позоришта јер такву просторну, а прије свега техничку подршку нема ниједан театар у ширем окружењу, траје више од четири часа и без тог емотивно-националног подражаја који је присутан тешко би одржао пажњу посјетилаца изван граница националне коме је представа намијењена. Не може се са *Вјечном кућом* на фестивале због гломазности ансамбла и техничке захтјевности сцене, али и због трајања. У неколико прилика на сцени се налази и до 70 актера, што опет не ствара метеж, гужву и хаос, већ се техничким и редитељским рјешењима све ефектно рјешава и разрјешава.

Искра Ветерова игра Стелу Бенвенисту, предсједницу добротворне фондације „Јудеја Балканика“, која носи представу и окосница је догађања у њој. Више од 250 минута она са изузетном концентрацијом држи пажњу, али и емоцију прожету кроз драму историјског трајања и изградње. Тони Михајловски у улози Ефрема Поплавског, адвоката за међународно имовинско право, остварио је маестралну улогу тумача историје и стварности, сукобљавања традиције са оним што носи ново доба, несклада између вјеровања у оно што мислимо да јесте и административно стварносног. Ментеш Бенвениста, конструктор авиона и Стелин брат, лик је новог доба који успјешно тумачи Оливер Митковски, док Петре Темелковски на вјеродостојан начин дочарава лик са свим значењима и порукама рабина Исака Коина. У читавом мозаику најразличитијих ликова тешко је неког посебно издвојити, а не огријешити се о све оне који чине ову представу јединственом на даскама говорног простора гдје се и више него разумијемо и добро споразумијевамо.

Покрет, кореографија понекад изгледају нестварно као у ситуацији када глумци увезаним рукама праве плетеницу која плови кроз вријеме и простор носећи и показујући снагу и енергију која извире из овог народа који има само један циљ и потребу, да има своју трајну, стабилну, мирну, спокојну трајну, вјечну кућу-државу. Сташа Зуровац, (1973. год.) је сценске покрете и кореографију ставио у функцију оног што представа значи дајући сваком актеру оној дио који реално кореографски може изнијети на сцени, не оптерећујући нити сцену, нити глумце кореографијом.

Свјетло, које осмишљава Денис Шеснић (1963. год.), употпуњује амбијент и комплетност спектакла, што опет омогућава најсавременија расвјета која се овог тренутка не може срести у театрима у ширем региону. И није само супериорност технике сврха саме себе, јер редитељ веома вјешто користи те техничке погодности, али их не злоупотребљава и не покушава њима било шта прикрити у овом комаду. Сва техника и њене предности и могућности су у овом спектаклу

испробане и показане, али не да би се истакле, већ да би све било у функцији комплетне приче која је намјенски и осмишљено урађена на свечаном отварању нове зграде МНТ.

Музика је оригинална, намјенска и посебно подређена комаду и причи. Појачава причу и радњу тамо гдје она застане, подвуче тамо гдје ријеч замуца, гдје покрет, глума, свјетло костим и шминка застану, појасни и дочара амбијент, испрати промјену сцене и плана, одржава ритам и динамику причања. Горан Трајковски (1963. год.), врстан инструменталиста и вокални интерпретатор, више од двије деценије присутан је осмишљавајући музичку сцену у Македонији. Има довољно искуства у компоновању музике за филм, ТВ и позориште, оснивач је и композитор рок група а међу њима и „Анастасија“, који својом оригиналношћу и музичком свјежином посебно боји ову велику представу и позоришни спектакл.

Благој Мицевски (1968. год.), костиме обликује историјски, са јасним знацима карактера и значаја лика, наглашавајући епо-

ху, занимање, вриједност у националној скали повјерења и значаја. Костимограф Мицевски твори костиме по мјери спектакла, функционалне, лако примјенљиве и који кореспондирају са укупним доживљајем који носи и нуди ова представа.

Сценографија коју потписује Валентин Светозарев (1963. год.) је грађевина која импресионира својим простором, функционалношћу, максималним коришћењем техничких рјешења која нуди савремена техника, али их он надограђује и укомпонује у сврху представе, а не да би сами себи били сврха. Поред мноштва техничких и необичних сценографских рјешења, она нису ту да би била сама за себе прича, да би појединачно опчинили гледаоца, да би били у функцији саљмољубља техничке супериорности, већ искључиво у функцији представе и комплетног ансамбла.

Представа за незаборав. Тестаментарна прича о народу, топла прича за сваку кућу, за сваки дом која ће се преносити, као и до сада, са кољена на кољено народа који тражи своје мирно мјесто на мапи Европе, који вапи за

уважавањем и поштивањем, који хоће у миру да гради своју вјечну кућу, да сачува своје разгорјело огњиште и да не дозволи да оно згасне или утихне, без обзира на то шта други хтјели, мислили, жељели или на силу успостављали. Ансамбл МНТ нуди шифру како се тимским радом, максималним ангажовањем и постављањем јасног циља сваки резултат може достићи и остварити. Представа за памћење и незаборав, а на хвалу свима из МНТ из Скопља.

ДРАМА

UDK 821.163.41:792

Јелена Којовић Тепић

КОД ВЈЕЧИТЕ СЛАВИНЕ

ЛИЦА:

НАДА, стара око тридесет, можда и мало више. Продуховљеног лица, с погледом особе која се за неколико корака одмакла од овога света. Усамљенички разговара сама са собом, а људи то погрешно тумаче лудилом.

РАДА: Надина млађа сестра, око 20 година, сушта супротност Нади, расна, наглашених облина, нафракана. Зна шта хоће, а то што хоће су, јасно, новац и статус. Меша екавски и ијекавски, као и већина Срба из Босне после факултета у Србији.

МОМЧИЛО ЂУРИЋ ГАЗДА: Надин и Радин отац, газда кафане, удовац, пропао човек, начет алкохолом и рушењем младалачких идеала, прек, јако, готово опсесивно се труди да буде простак. Некад био интелектуалац српског усмјерења, послије Дејтона само разочаран човјек.

МИЈАНОВИЋ: Средовечни власник ланца месара, обогатио се у рату и вуче све типичне одлике те врсте људи. Полуписмен, али му то не смета. Крупан, задригао и румен, али се труди да се на њему види да има новца. Себе сматра мудрим, а пре би се рекло: префриган и аморалан.

ВОЗАЧ: Гост у кафани, око 35 година, наоко обичан професионални возач камиона који воли добру капљицу. Изгледа добродушно. За дивно чудо, размишља.

„Мрзим мудрост оних људи које истина не боли, који не болују од нерава, меса и крви“

Емил Сиоран

Сцена 1.

Дубока ноћ. Чује се звук друма споља, аутомобили пролазе, брзо, брујећи као стршљенови. Слаба, чкиљава, жута лампа осветљава крчму крајпуташкицу, надамак Бањалуке, изван насеља.. Изгледа толико бедно, одвратно и простачки, као да је неко намерно карикирао опремајући је. По дрвеном шанку залепљени постеридуплерице, најгоре врсте. Прљави чаршафи, жућкасто-флекави на три-четири стола. Неизбежне металне пепељаре које су већ одавно изгубиле правилан облик и сад се, кад год се нешто мрдне (а столови су нестабилни и стално се помичу) чује њихов туп,

одјекујући звук. Само за једним столом седи Газда, старији човек, запуштен, с брковима, раздрљене беле кошуље, разбарушен, видно пијан, и са њим неки шофер, пије и он. Пред њима чокањчићи.

Истовремено, видимо кухињу, малу, непријатну, а из целог ужасног призора као да вришти стари пијанино у углу, између шпорета с роштиљем и фрижидера. Просто да се запитамо шта ће, забога, овде клавир!? Изнад, на зид закуцан, бели, повелик папир, празан.

За малим столом, више радним пултом, у кухињи седи млада, нежна девојка Нада, у јефтиној кафанској униформи – мини-хаљини с кецељицом, а преко рамена јој

пребачен неки развучен, велики џемпер. Чита Ану Карењину, тихо певуши неку класичну мелодију.

ШОФЕР, видно пијан:

И ти си био један од онивача Републике Српске, ти, Газда? Ма немој... Никад то не б' помислио! Ја сам мислио да си ти одувијек у кафани. А је л' истина да већина Срба у Сарајеву није хтјела да се укључи у ово, Радованово?

ЂУРИЋ:

Истина је, мој пријатељу.

ШОФЕР: А што, матере ти?

ЂУРИЋ: Е, што... Па било им добро. Ми, који смо гледали како нам комуњаре крчме ђедовину, ми смо рушили комунизам, ишли за Антом Марковићем. Хтјели демократију. А они сматрали да се Југа неће распасти, да је Радован будала. Што је вјероватно и био, ал' то је друга прича...

ШОФЕР: Јес'. Само су сељаци попут мог старог знали да ће нам јебат' матер балије ако се не побунимо, градска господа није... Народ је био паметан, вазда, само они што га воде нису.

ЂУРИЋ: Питање је шта је памет.

ШОФЕР: Јес' вала... Ја сам требао на факултет кад се заратило, био сам добар ђак, паметно дијете. Ал' сам умјесто у школу отиш'о у рат и ево ће сам сад. А шта си ти радио прије рата?

ЂУРИЋ: Радио на институту за историју. Био доктор наука. Зато и нисам знао шта ће бити, што сам мислио да знам историју, јебала ме историја. Зато сам ја отишао, да помогнем тим сељацима, попут твог старог, да направимо праву државу. Е, будала ли сам био, чуј, ја да правим државу...

ШОФЕР: Их, ти био историчар. Па одакле овде сад, човјече, ја сам мислио да су сви ти што су правили Републику сад неки амбасадори.

ЂУРИЋ: Јесу, већином. Они који су преживјели и они који су знали да пливају у мутном. Мени се није допало оно што је послије било.

ШОФЕР: Шта послије?

ЂУРИЋ: Ја сам вјеровао у част, знаш. А у рату је мало части. Ја је, бар нисам видио. А оно што

сам видио, пожелио сам да заборавам.

ШОФЕР: Ништа ја тебе не разумијем.

ЂУРИЋ: Е мој (*одмјери саговорника*) ... господине, ни ја себе не разумијем. Политика ти је прљава работа, само је у кафани могуће бити поштен. Зато сам ја одлучио да живим у кафани.

ШОФЕР: И дош'о си овдје из Сарајева?

ЂУРИЋ: Дошао сам овдје с ратишта. Ја сам, ето, мислио да треба носити и пушку, не само паметовати. Жена била избјегла у Бањалуку, с дјецом.

ШОФЕР: И како те пустило, ако си био један од оснивача? Кажу да је немогуће напустит' политику?

ЂУРИЋ: Сукобио сам се с њима, осталима. Ја сам мислио да треба другачије да се прави држава... Кад су нам увалили санкције браћа с оне стране Дрине, ја сам мислио да се зајебавају и да не мисле озбиљно да не можемо превести ништа преко границе. А нису се зајебавали... Ма, сâм сам све баталио, кад сам дош'о

овдје, хтио сам мирно да спавам и рек'о сам себи, и својима, никад више ниједно слово никаквих историја, филозофија, умјетности, срања. Само бизнис. У економији је спас... И то, што нижи интелектуални ниво муштерија, то сигурније...

ШОФЕР: Ма јок то, него како си изиш'о из странке... Како су те пустили...

ЂУРИЋ: Ни одатле ме нису пустили. Ја сам тамо умро. У рату, на ратишту. Умро сам. Изистински. (*гласно*): Надо, де наспи, ћери... (*опет госту*): Клиничка смрт, рекли су послије. Требала ми је дуга рехабилитација.

*Нада у кухињи не реагује, чита. Чује се део из романа, више као НАДИН ток свести, овај пут написан Толстојевом руком, као некакав ехо који само она чује:...*За ту нову црту, суровост, код вас још нисам знала. Ви називате суровошћу то што муж оставља жени слободу, пружајући јој заклон иза часног имена, једино под условом да се држи у границама пристојности. Је ли то суровост? То је горе од суровости, то је подлост....

Нада уздише.

ЂУРИЋ, гласно:

Надо, послужи госта, чујеш ли ти мене! И музика одсвирала, де промијени станицу. *(тише, госту)* А ова, што ради, Нада, то ми је старија, она ми се превише хвата књига, цаба јој забрањујем. Све се надам да ће наићи неко честит и приглуп, да није овакав кретен к'о ја, да је удам. Године иду...

(таман што је гост заустиио да нешто каже, газда урликне):

НАДО!!!

Нада се у кухињи прене, испадне јој књига, види се колико је дубоко била утонула. Скочи, погледа на сат, збаци џемпер с рамена, узме флашу, испрси се, пребази крпу преко руке и крене у кафану.

НАДА: Ево, још по једна тура, па фајронт.

ЂУРИЋ: Ти ћеш мени да кажеш кад је фајронт у мојој кафани! *(узме јој крпу и луна по столу, њој испред носа, као да јој даје до знања да треба да очисти)*

НАДА *(резигнирано)*: Тата, јесмо рекли да вечерас затварамо раније, сека долази ноћас. Треба

припремити...

ЂУРИЋ: Сад да припремаш, а цијели дан читаш оне идиотлуке, Толстоја, и остале Русе, шта ли... Видјећеш бре, кад ти сестра дође, шта је женско која зна шта хоће... И пусти ту музику!

Нада одсутно пребира по радио-станицама, нађе неку класичну арију и заустави несвесно.

ЂУРИЋ *(пуца од беса, пијано агресиван)*: Ма јебем му матер, јесам рекао музику, а не ТО!

Скочи, одгурне Наду, преузме тражење музике, нађе неки језив турбо-фолк, као са жеља и поздрава, црњак неки, и то остави.

Госту је видно непријатно, а и Нада га некако непријатељски гледа. Као да се мало растрезнио, брише чело, отхукује.

Шофер размишља, чује се глас из офа:

Па шта фали, брате, ако воли ту музику културну, па нисмо сви исти, мени не смета... Баш личи на једну дјевојчицу у оној Петници, кампу за паметну дјецу гдје сам био док је бог по земљи ход'о. И тамо смо слушали оваакву музику...

ШОФЕР: Газда, ја свакако морам да кренем, далеко је до Ваљева, сад ми је возити цијелу ноћ. Надо, шта сам дужан?

БУРИЋ: Ништа ниси дужан, кућа части. А ти, мала, да се извиниш... господину, а не да нам госте растјерујеш.

НАДА (*осорно, с лажним осмехом*): Извините, ГОСПОДИНЕ! Лаку ноћ ГОСПОДИНЕ. Дођите нам опет, ГОСПОДИНЕ. Кад год будете у пролазу, ГОСПОДИНЕ, ми увијек радимо, ГОСПОДИНЕ!

Нада размишља: Како је живот смијурија. А овај ГОСПОДИН има исте очи као дјечак у ког сам била заљубљена у Петници кад сам имала 9 година...

БУРИЋ (*прекине је*): Добро је, ај' сад иди ради нешто, и да ти не видим више оне књиге, је л' јасно!

Нада демонстративно одјури у кухињу и почне да свира неку Бахову фугу. Шоферу је јако незгодно, као да покушава да комуницира с Надом, а не зна како.

ШОФЕР *оф*: Ето, Надо, ти си мени баш лијена, нема везе што си мало ударена. Немој се на мене љутит', нисам ја крив што ти

је стари нервозан... Дођу ја опет...

Збуњено излази из кафане. Види се да му је јако непријатно.

Газда гаси музику, седа за сто, очајно загњури главу у дланове. Шофер се збуњено враћа, вири кроз врата, само му глава у кафани.

ШОФЕР:

Надо, ја сам вас мислио нешто замолити. Немојте се љутит'... Ни смијат'. Ако вам је тешко, нема везе... Ја сам... ја, овај, имам птицу. Нисам је им'о коме оставит' па сам је понио на пут. А изгледа не прија јој вожња, узвртила се у кавезу к'о махнита, све јој перје лети. Би л' ја њу мог'о оставит код вас док се не вратим, ја мислим да сам колико сутра ту опет...

Улази читав и види се да у руци држи крлетку с гавраном.

НАДА: Јао, гавран... Ма може, како да не, ми смо специјализовани за њежне душе у кавезима. Нарочито ове црне и морбидне... Само ми реците шта једе... господине.

ШОФЕР: Ево ово... (*да јој теглицу с храном*). Не треба јој пуно, само јој реците покоју, навикла је да се

прича с њом... Хвала, ја не знам како да вам се одужим (*предаје јој птицу... излази унатрашке, сав стидљив, старински лик, „образли“.*)

Нада стоји с кавезом у руци и гледа тужно у гаврана. Ставља је на креденац.

НАДА: Ајд, добро дошла... дошао и ти. Ни име ти не знам, ни јеси мушко ил' женско... А овдје то и није важно, нарочито кад си птица... Биће ти к'о и мени, само што ћеш ти сутра да идеш, а ја остајем заувјек...

Сцена се затамни.

Одтамњење.

ГЛАС: Домаћинеее! Има ли кога?

Куцање. Нада отвара врата, улази Рада, млађа сестра. Рада је нафракана, много нашминкана, неукусно, на високим штиклама од крокодила, у уским фармеркама, сва утегнута, натапирани косе. Бундица са принтом неке дивље мачке кратка. За разлику од ње, Нада је у „оф“ одећи, широке фармерке и кућна мајица, а преко онај исти џемпер. Срдачан загрљај сестара које се дуго нису виделе.

Рада у говору меша екавицу и ијекавицу, чепи се по београдски.

РАДА: Па 'де си, мала, види је (*загледа је*)! Линија и даље суперишка, али, запуштена као и обично, али, сад ће то сека да сређује, цело љето има да правим рибу од тебе. И онда да убиједимо старог да те водим у Бегиш.

НАДА: Досадо једна, ко о чему, ти о паковању и крпама, ја ћу тебе да филујем књигама цијело љето, па ти види! (*исплази јој језик*) Упадај! Тата те чекао, чекао, па заспао, цугнуо мало вечерас...Ајд, сад ћу да га зовем. (*виче*): Ђале, устај, Момчило, стигла ти Рада! Тата! (*онда опет сестри*): Сад ће он! Хајде да ти дам нешто да једеш, сигурно си гладна, цијели си дан путовала.

РАДА: Ма какво јело у ово доба, него, смућкај једну кафицу, несицу.

НАДА: Нема нес, само српска.

РАДА: Јеб'о те, како нема... Не постоје бре више ни у најгорој провинцији у Србији кафане без неса. Колико сутра набављамо људску кафу. Како очекујеш да ико нормалан дође у ову кафану кад ни нес кафе нема.

НАДА: Дало би се рећи штошта на тему ко је нормалан, ал' ајд... 'Оћеш домаћу?

РАДА: Сад дај шта даш, мртва сам уморна!

Рада улази и раскомоћује се, скида јакну, разледа около, намешта, а Нада је у кухињи, спрема кафу. Рада оком стручњака пипа по кафани.

РАДА (*гласно, да сестра чује*): Човече, ова кафана ни на шта не личи, иста је откад знам за себе, ни пиксле нису промијењене!

НАДА: Што, баш су аутентичне.

РАДА: Не капирам?

НАДА: Па, сви бирцузи у домаћим филмовима имају овакве пепељаре. Карирани столњак, метална пепељара, социјала... Тата је досљедно осмислио црњак...

РАДА: Ма дај... Смислила сам шта ћемо да урадимо да се модернизујемо. Мало уложимо, пуно добијемо.

НАДА: Ма дај, каква кафана...

Ехо: Кафана је само метафора наших промашених живота. Мислим мог и татиног, ти си нешто друго.

НАДА: Ти ионако не живиш овдје, нити ћеш. Удаћеш се за неког богатог Шумадинца и до краја живота ћете срећно водити своју експорт-импорт компанију. Него, причај како је било на одбрани дипломског!

РАДА: Па, сека је, наравно, развалила комисију. Чиста десетка, студент генерације на Мегатренду, годину пре рока завршила, две за једну, еј, бре, препорука за постдипломски, уз стипендију! Замисли, неки лик што држи ланац месница у Бањој Луци хоће да стипендира најбољег студента из РС у Београду, а то сам, је л' те, ја, без икакве надокнаде! Кретен неки, патриота ваљда...

НАДА: Откуд знаш да је кретен? Не мора да значи... И дакле, најесен, опет школа!

РАДА: А за тезу, само ћу да проширим дипломски, тема: Менаџмент малих пословних целина у неразвијеним општинама...

Нада у кухињи ужаснуто врти главом на ту тему.

У кафану улази пробуђени Газда, мамуран, разгаћен. Мумља с врата.

ЂУРИЋ: Стигао је татин понос, татин дипломирани менаџер! (*зрли Раду, љуби, разнежен*). Угледа иза њених леђа Наду која је просто постиђена пред тим срдачним призором, устукнула. Бојажљиво сервира кафу.:

ЂУРИЋ (*Нади*): Видиш ли ти овог менаџера нашег, директора будућег? И ти си могла овако, с дипломом у џепу да се вратиш, па да бизнис породични радимо, умјесто да ту његујеш фину, умјетничку природу. Колико пута сам ти рекао, не буди као ја, пропашћеш...

НАДА: 'Ајде, молим те, шта се тебе тиче моја умјетничка природа, ако ме већ ниси пустио на факултет који ја хоћу, сад ме бар остави на миру да трунем у овој недођији. И то да трунем како ја хоћу...

ЂУРИЋ: А ти баш одлучила да умреш читајући Толстоја, а?

НАДА: НЕ, ја сам већ умрла, прије Толстоја. Онда кад ме ниси пустио да упишем књижевност. Сад сам зомби, погледај како имам зеленкаст тен, и специфично зомбиран израз лица? (*кези се*) И шта си толико запео баш за Толстоја?

РАДА: Добро је, вас двоје! Имали сте шест мјесеци да се свађате овде сами, сад кад сам ја ту, молим вас, будите фини и правите се да смо срећна породица! Хепи фемили! Да видим кез!

Нада је испод ока погледа, а Газда попустљиво седне.

ЕХО: Е, сад почињу мали испити глуме. Па добро...

Онда и Нада намести осмех, привуче столицу, седне наопако, наслони лактове на сто и подними се.

НАДА: Хајде причај!

РАДА: Ма, причаћу ти, има времена, ал' да прво тати испричам план! Мрак је, нема шансе да не дигнемо промет и узмемо кинту! Пуууно шушки! (*умиљава се*)

ЂУРИЋ: Какав сад мрак?

НАДА: Ништа тата, метафора.

Рада преврне очима, као, нервирају је њихове дигресије и боцкања. Пази 'вамо! (вади папир из торбе, то су јој тезе, почиње, као да предавање држи, гласом савременог предавача америчког типа, препуна ентузијазма и самопоуздања) Надице, направи и тати кафицу, требаће му, да се

разбуди...

Нада одлази у кухињу. Рада оца очима пита како јој је сестра.

ЂУРИЋ: Ма, она и њене бубице, увијек иста.

РАДА; Ма није она луда. Само мало ошинута... Пусту је. Кад нађе себи неког типа, биће све океј. Има ли шта?

ЂУРИЋ: Ма ништа. Само књиге. Забрињава ме. Године пролазе.

РАДА (*одмахује главом*): Него, да ти укратко испричам план: Под један, мала финансијска инјекција из ћаленцетове сламарице..., малкиц' месинг, малкиц' огледала, то се сад тражи.

ЂУРИЋ: Каква црна сламарица, тата је го к'о црквени миш!

РАДА (*као да није чула*): Жива музика, под два, имам СТРАВА рибу која би дошла да преко лета ради тезгу, за стан, клопу и мало џепарца, а мачка је иста Цеца, плъунута! А и глас, скоро...

ЂУРИЋ: Ма немамо ми толико промет да уводимо пјеваљку, шта ти је....

РАДА: И најважније, специјалитет куће! Нешто што ће да се

клопа само овде. Што не би и из Бање Луке долазили код нас, то је само двајес' километара? То ће секица да смисли, шта. И наравно, маркетинг! Пукнемо пар видео-клипова на ТВ МЕЛ, мало Радио БЕС и ето. Ја сам научила рад на компишу, направимо плакате и идемо да излепимо град нас двије. Можда да и за неки билбордчић скупимо ловицу, исплатиће се...

НАДА (*враћа се с кафом*): Ма да, па да за нас чују локални кримоси, ловци у мутном, транге франге или, твојим језиком, привреднички, и почну долазити на ождеравање и музику... музикицу са својим малољетним љубавницама, спонзорушама што се крешу за ђевапе!

РАДА: Еј, мала, не буди снобуша. Сад си ти као пош!

НАДА: Нисам сноб, само сам реална. Знаш ли ти шта значи сноб? Сине нобилитате, без поријекла. Ето, ја нисам сноб, познато ти је из какве је угледне куће тата. Био. Знаш ону причу, сарајевска велепосједничка кућа и комуњаре које се шепуре по до јуче Ђурића, данас народној имовини, блабла трућ, хиљаду

пута нам је причао кад смо биле мале... Ја ћу да направим неку нову ријеч сине футура, сфутур. Еј, није лоше... Значи, ја сам сфутур...

РАДА: Јеси, сноб си, шта год то значило... Него, сјећаш се, кад смо биле клинке, како је мама размишљала: сваки је посао за човека, само ако је поштен! Шта би она рекла да те сад чује, шта мислиш?

НАДА (*укочи се на час*): Е, не хватај ме на покојну маму, знаш да то највише мрзим! Осим тога, ти је ниси ни запамтила. И какве везе има поштен посао са провинцијском швалерацијом?

ЕХО: Увијек се качи за маму, а није је ни запамтила. Шта ти причаш о мами, не знаш како је мирисала...

НАДА: Осим тога, мама се вјероватно преврне у гробу сваки пут кад се зајебе да погледа доле, и види ме како трунем...

ЂУРИЋ: Добро, де, ја ћу да лијепим плакате, него, реци ти тати, јеси ти каквог момка тамо нашла?

РАДА: Пааа.... (*смешка се*)

НАДА: Ооо, па што ћутиш, чуј, она одмах по кафани! (*одљутила се, сестрински брзо*)

РАДА: Па прво бизнис, секо, није живот оно што ти читаш у твојим романима, љубавне романсе, трептаји душе, студије прељубе и та срања. Момак са завршеним факсом, по могућности економским, са богатим татом, кућом и моћном машином, генетски квалитетан, и ето ти живота...

ЂУРИЋ: Кажем ја, паметница, и у школи и у животу... Двије године у једној на факултету, еј! А да наздравимо нас троје у то име? Скокни, Надо, по ону флашу, посебну! Да се попије по једна па да се спава, има и сутра времена за причу.

НАДА: А зар није свеједно, данас или сутра, тата? Па сви су дани одавно исти... И ноћи. И све...

РАДА: Где ти је живот, жееено...

Нада устаје, скупља посуђе са стола,

Ехо прича: Живот ми је у сенкама на зиду. Силазе и причају ми приче, сви због тога мисле да лудим, а оне ми у ствари помажу да не

полудим од тишине. Каква иронија, господе...

Уто се чује нека лупа, стаје ауто, чује се како неко излази и куца.

ГЛАС (споља): Ради ли ова кафана? Ало? Видим свјетло!

ЂУРИЋ (отвара): Жао ми је, затворили смо управо!

РАДА (скочи и притрчи): Таман посла, све за наше госте, наравно да ради, у свако доба, само Ви изволите... (оцу, испотиха: Сутра има да вам одржим презентацију о поштовању клијената, јес' чуо?)

Улази старији мушкарац, дебелушкаст, црвеног лица, види се да се храни свињетином од рођења.

МИЈАНОВИЋ: Јао, фала вам, љепотице, уфатио ме сан за воланом, па не пушта. Слабо спавам ових дана, поспан сам и крен'о, не знам шта да радим, а хладњачу возим. До Новог Сада морам стић' прије зоре. Само да кафу попијем, пуно вам фала...

ГАЗДА: Ма знате, кћер ми се вратила послије пола године па смо зато затворили, иначе, радимо ми увијек...**ма, знаш ти то...**

Нада се смешка, мало шашаво.

ЕХО: Да, и то услугу пружамо да не поверујете, масна свињетина и млако пиво, уз поглед на сисате плејбој зечице са постера. Уз музичку пратњу најновијих звијезда Реномеа.

МИЈАНОВИЋ:

Чуо сам ја за вас, чуо, чуо... Ово је фино мјесто, рај за возаче, такорекућ... Причао ми возач мој, баш. Иначе ја не возим, него он добио сина, па сам му дао слободно, шта ћу. А не исплати се запослит' чо'ека за једну вожњу, не гради се тако предузеће. Динар по динар, штедња је мајка успјеха... И сад ја морам да возим јер имам важну испоруку.

РАДА: Па, Ви знате с људима, очигледно. С радницима људски, и поштено, и ето доброг бизниса! А шта радите?

МИЈАНОВИЋ: Приватник, увоз и дистрибуција меса и месних прерађевина... Бизмисмен, такорекућ. Мијановић, Драго Мијановић, драго ми је! (даје Ради и Газди визиткарте)

РАДА: ОНАЈ Мијановић? Јао, па мени је част и задовољство, па

Ви сте славни по вашој моћној компанији! А ми смо Ђурићи, видјели сте таблу, вјероватно. Ја сам Радмила, ово је моја сестра Нада, и отац, Момчило.

МИЈАНОВИЋ: Јао, моја се покојна мајка звала Радмила, то ми је нај најљепше женско име! (*запева народњак „Ој Радо, ој Радмила“*)

Сви се нешто као љубазно упознају. Момчило се мешкољи....

НАДА: Изволите, чиме да Вас послужимо?

МИЈАНОВИЋ: Кафу једну, слађу и јачу, и ... може нешто љуто, да се пробудим мало. Балентајн.

НАДА (*уз олимпијски, лажан осмех*):

Ево, сад ће пићенце.

Мијановић сједа за сто, Нада и Рада одлазе у кухињу.

У кухињи: Нада послује око кафе, Рада разгледа.

РАДА: Још имаш клавир? Свираш ли?

НАДА: Ријетко...

РАДА: Значи, одрасташ? А акварели? Шта је ово? (*загледа бели папир*) Јао, ово су оне твоје

небулозе, слика реке сликана ријечном водом? Што си ово окачила, молим те?

НАДА: Да, то је једна од тих небулоза. Окачила сам га да медитирам док правим ћевапчиће. И плескавице док окрећем. И ражњиће. Да не бих пукла, капираш? Могу, или то, да сликам ријеку ријеком и свирам Баха, или да пијем крушку и бројим ружичасте мишеве...

РАДА: Што ружичасте?

НАДА: Па бијели су стереотип, знаш да сам ја умјетничка душица. Делиријум тременс у колору.

РАДА: Е, чвако једна, иста си увијек. Причаш ли још сама са собом?

НАДА: Шта ћу, кад немам с ким другим.

РАДА: А неко мушко? Дечко?

НАДА: Наравно, три! Просто не знам шта ћу од удварача. Све дивни момци свраћају у ову нашу вукојебину, суптилни, елоквентни, пуни манира возачи шлепера и аутобуса... И хладњача.

РАДА: Ко да нема ту финог свијета, дај молим те, како можеш бити тако искључива? Таква си

и као мала била... Сећаш се, мене су кад сам била мала подмићивали слаткишима и луткама, и мени све одма' супер, а ти си кад нешто хоћеш била тврдоглава к'о магаре. Чак ни чоколаде ниси хтјела... Тако су ти и клавир купили, сјећаш се кад ниси хтјела да говориш. Јеб'о те, штрајк ћутањем си правила да ти купе клавир...

Нада завршила кафу, ЕХО: Да, ни корак на путу духовног развоја, таква сам ти ја. Спавам, иначе у формалину, да се не укварим од стајања у мјесту...

Ували Ради тацну са сервираним шољицом и шећером.

НАДА: Хајде ти послужи, ионако си шармирала чика-бизмисмена.

РАДА: Како си зла, човјек је сасвим кул. Као да сви морају говорити књижевним језиком. Зато и јеси сама, што тако гледаш људе. Мало прогледаш кроз прсте, и ето...

Кафана, Мијановић седи, а Газда нешто као закуцава по шанку, глуми правог домаћина. Улазе девојке, Рада, уз онај трговачки осмех, носи кафу.

РАДА: Ево је кафица, фина, свежа, за нашег господина Мијановића! Од сутра у понуди имамо и нес, с различитим укусима капућино, ајс кафу, фрапе, све, па навратите и то да пробате кад стигнете...Изволиитеее.

МИЈАНОВИЋ: Јао, што сте љубазни! Такви се људи данас могу свијећом тражити у овој нашој земљи. Могу ли ја вас троје да почастим нечим? Пићенце на мој рачун, не знам шта бих да ми нисте отворили, а ја знам да цијеним кад ми неко учини...

НАДА: Нека, хва...

РАДА (*прекине је*): Е па, ако је од срца, што да не.

МИЈАНОВИЋ: Од срца, него шта! Мала, донеси нам по виски, свима! А ми можемо коју људску да размијенимо, ако бог да, и бизмис да договоримо, што да не...

Рада и Нада се згледају с осмехом као овај стварно извали „бизмис“ -Рада Нади запрети погледом. Ђурићи седају за Мијановићев сто, Нада доноси пиће.

МИЈАНОВИЋ: Па, да наздравимо онда, добрим домаћинима Ђурићима! Жив'ли!

РАДА: И финим људима, као што је господин Мијановић. Живели!

ЂУРИЋ: Живјели!

И Рада и Мијановић су све време притворно љубазни, претерано у сваком погледу. Ђурић мање.

ЕХО. Жив'ли, живели и живјели, на три начина изречена лаж. Боже, како су ријечи изгубиле значење... Сад ће с комплиментима, сад ће, сад ће...

МИЈАНОВИЋ: Ма, кажем вам ја, ријетки су данас фини и васпитани људи, раселио се свијет, рат је дар-мар направио, не зна се више ко је ко. Ево, моји су стари од Бањалуке, ја сам старосједиоц такорекућ, нисам макео из овог града, па сам опет мор'о да почмем од почетка, и све сам сам за десет година изградио, са ових десет прстију. Почетком рата био сам само месар, код другог. Онда сам рекао себи: Мијановићу, сад ти је прилика, ако сад нешто не урадиш, нећеш никад! У току рата сам пош'о трговат' намало, онда бензин, мало, испод жита, а месо

изнад жита, па производња...

РАДА: Јао, ја о томе маштам, да, знате, оно, мислим, из ничега створим империју.

МИЈАНОВИЋ: Ма, треба само знати прилагод'т' се времену, и бит' упоран, знаг' шта хоћеш, је ли? Сигуран сам да ти то знаш, и то добро, а? Него, кажи ми, шта ти је у школи ишло најбоље? Шта те занима?

РАДА: Па, ја сам се трудила да у свему будем добра. Која се год прилика укаже, да могу да је, оно, као, зграбим.

МИЈАНОВИЋ: Е па, млада госпојице, ако желиш, врата моје компаније су ти отворена, баш ми хвали један менаџер новог кова.

РАДА: Јао, па хвала на поверењу, размислићу о вашој понуди.

НАДА: Видиш ти ово, послови се склапају кад им се најмање надаш.

ЂУРИЋ: Радо, сине, не заборави да и „Вјечита славина“ вапи за менаџером. Нећеш нам ваљда тек тако отићи.

РАДА: Јао, па ћале, имаш Наду овде, што да и ја остајем, кад можемо да ширимо бизнис?

МИЈАНОВИЋ: Јакако, полако, о свему треба прво промислити, разумијем ја то...А Ви, господине Ђурићу, јеси л' стари газда, ил одскора?

Ђурићу је, из ко зна ког разлога непријатно. Лице му се на тренутке трза, и као да је изгубио ону хладнокрвност с почетка. Помало се врпољи, помало зноји, као да нешто лоше слуги..

ЂУРИЋ: Ма, ја сам почео с науком, а завршио с овим. Нисам ја сад важан.

РАДА: Ма тата, можемо ми да кажемо господину Мијановићу, видиш да је фини човјек; тата је, знате, оно, имао малих проблема са законом?

МИЈАНОВИЋ: Ааа, ма, ништа то није! Привредни криминал, и мене су били начепили, али, ја сам на вријеме неке везе потегн'о. Знате како кажу, нема поштеног човјека да није био макар дан у затвору. Трговина, а?

ЂУРИЋ: Хмм, да...

НАДА: Да, тата је покушао да увезе процес мишљења, нелегално. И ухватили га. На царини. Шверцао гориво за један историјски скуп

који је организовао. И учеснике, је л' те... Да не морају гостујући академици из Србије до Пала да јашу коње кад је већ измишљен аутомобил...

Мијановић је, збуњен, погледа.

МИЈАНОВИЋ (Ђурићу): Па што им ниси платио, јебо га ти, бар увоз тад није био проблем... Тад није требало пуно шушки, за 100 дојчемарки си мог'о бојеву главу да увезеш, они само мало прижмире...

ЂУРИЋ: Сад је то свеједно, све. И да сам полутке шверцовао, исто би било. Једнако бих престао да вјерујем, у било шта, послије свега.

МИЈАНОВИЋ (*мудросерски, као да саопштава врхунске мудрости*):

Е, људи који знају да живе, данас вјерују у посао. Марка, евро, то је нови бог, то је нова идеја, нови Тиито. Ја сам био у партији, оној, некад. У Тииту се клео. Али, сад, комунизам... ма не моремо ми сви бит' исти. Знате, како каже мој предсједник партије, ово је вријеме демократије, правих домаћина.

НАДИН ЕХО: Ајој, баш смо ово чекали, разговор о политици, типичан сусрет два полуписмена Србина. Сад ће главе да полете с рамена, час посла...

ЂУРИЋ: Ма какав он, човјече, он је потпуни кретен. Криминалац. Ма сви су они криминалци.

МИЈАНОВИЋ (љутнуо се): Глупост, шта уопште значи данас криминалац? Човјек који зна наћи рупу у закону? Човјече, то је живот. Доста су нас дерали, дошло је вријеме да деремо ми.

РАДА: Видиш, ћале, то ти је закон тржишта интерпретиран на балкански начин: дери да не би био одеран. Знаш!

ЂУРИЋ (љут, не чује Раду): А који смо то ми?

МИЈАНОВИЋ: Људи, обични, нормални. Који гледамо себе и своју кућу, а не нека тамо општа добра... Мој тањир мене интересује, и ничији друго!

ЂУРИЋ: Ја, само ја имам проблем с тим ми, некако, измакло ми из рјечника. И с тим тањиром, исто. Како да знам који је мој, а који туђи. Е, то је мене скупо коштало.

НАДА (гледа Мијановића и убацује се у разговор): Јао, Ви мени јако личите на неког?! Имате ли дјеце?

МИЈАНОВИЋ: Моја покојна супруга, нажалост, није имала ту срећу да постане мајка. Али, сва су добра дјеца моја, ја тако имам обичај да кажем. Ево, баш сам недавно одлучио да стипендирам најбољег студента из Српске у једној високој школи у Београду.

РАДА: Којој школи?

МИЈАНОВИЋ: Код Мегауниона, на менаџменту.

РАДА: Невјероватно! Пази кад не могу да верујем! Па Ви ћете МЕНЕ да стипендирате!

Сви у чуду. Ђурић се хвата за главу.

МИЈАНОВИЋ: Ма не причајте ми то! Ма ти си дакле та, најбоља, мала с менаџмента! Ма дођи да ти честитам!

Грли је, звучно љуби, претјерано узбуђен.

ЂУРИЋ: Дајте да Вам и ја захвалим, ви сте наш добротинитељ! Живот је чудо, а?

И они се љубе, само што се чини да Ђурић некако превише стишће руку Мијановићу, као да жели да му нанесе бол.

НАДА (*и даље загледа Мијановића*): Ето, чудни су путеви господњи. Баш Ви да дођете у нашу кафану. А Ви сте мени и даље познати...

Уто се зачује нека бука испред, стаје још неко возило. То се вратио онај шофер с почетка.

ШОФЕР: Помаже бог! Ево мене, прије отуд неголи тамо. Ма, вратило ме с границе, немам неку дозволу, нешто ново сад траже за пренос робе, а ја нисам ни знао. Сад пођо' кући, па реко' да узем птицу, попијем још једну кафу и извиним се госпојици због узнемиравања.

ЂУРИЋ: Ево, нама пријатељ свратио, хај'те, придружите се. „Госпојици“ је ионако свеједно.

Шофер молећиво погледа Наду, она му се људски насмеши.

Шоферов глас из офа:

Што си таква, бона, па нисам ја ништа лоше мислио... Мени душа пјева кад си ти ту, само ти не умијем то рећ'...

МИЈАНОВИЋ: А ти, момчино, о'кле си?

ШОФЕР: Из Зенице.

МИЈАНОВИЋ (*укисели се*): А, избјеглица. За кога радиш?

ШОФЕР: За себе, богами. Успео сам да купим камион прошле године и сад сам свој газда. Ако Вам треба шта превести, могу Вам дати број.

МИЈАНОВИЋ: Ја имам своје возаче.

РАДА: Да, али, у оваквим приликама, не би било лоше да имате неког да Ви не морате да се мучите.

МИЈАНОВИЋ: Ма злата вриједиш. Ти, (*Шоферу*) дај ми посјетницу.

ШОФЕР: Ма немам још, али, запишите број.

МИЈАНОВИЋ; Кукавче, не ради се тако пос'о. Прво посјетнице, па пословни контакти, а не к'о јунац, у кабину и на гас. Ти сад треба да узмеш себи једно до-бро одијело, има ових шанираних из Италије, то ти ја могу наћ' за 300 евра, и да пођеш излазит' на виђенија мјеста, да те људи виде, а не 'вако к'о папак. Је л' се то тако

каже у вас, у Зеници... Па пошаљеш
виски неким важним људима, па
у општини бомбоњеру, букет
ружа, па мало царина, да упознаш
људе. Послије све иде лакше.

ШОФЕР:

Ма не могу ја тако. Мене баба
васпитала, све по Марку Краљевићу,
поштено... Одијела да волим, иш'о
би' у политику, а не у камион... А
и не треба мени пуно...

НАДА:

О, па драго ми је, видим да сте
и Ви диносаурус.

*ШОФЕР је у чуду и озарено
погледа.*

НАДА: Додуше, Вама је лакше,
бар немате ту злогласну умјетничку
природу. Ал' да сте промашили
вријеме, промашили сте...

ШОФЕР: Немој ми персирати,
ми смо ту негдје...

НАДА:

Ту смо негдје, да...

*Ехо: Очи су мучисте... А да ти
мене лијепо одведеш, ставиш у
свој камион и возиш свуда са
собом... Хајде, сјети се и ти тако
нечега, можеш ти то... И нема
демона по њему. Нема...*

ШОФЕР ОФ:

*Е, што бих ја тебе одвео, да
сједиш у мом камиону, свуда са
мном, к'о украс да ми будеш, само
да ћутимо... Ал' не смијем ни да
пита...*

МИЈАНОВИЋ: Е, јадна будало...
'Ајд, видјећу могу ли ишта за тебе.

ШОФЕР: Ма нека, не треба...

ЂУРИЋ: Ђути, јадан, нек ти
помогне човјек, шта те брига...

ШОФЕР: Али... Да ја сједнем
за други сто, мислим, прекинуо
сам вас...

ЂУРИЋ: Ђут'!

РАДА: Јесте, стварно, господин
би да помогне, а ви, ти тако...

МИЈАНОВИЋ:

А ти, Надо, чиме се ти бавиш?

НАДА:

Ја радим, овдје, Код вјечите
славине.

МИЈАНОВИЋ:

Фино, фино...А је ли, све хоћу
да вас питам, како сте смислили
тако добар назив за кафану?
Одличан, такорекућ?

ЂУРИЋ:....Па ето, случајно. Знате, славина из које точи, и никад не пресуши..

МИЈАНОВИЋ: Да, генијално. А Нада, је ли и она завршила менаџмент?

НАДА: Не, ја сам остала да бринем о тати. Мене школа није занимала.

ЕХО: истина је, занимала ме филологија, и ликовна академија. Животни пројекат пејзаж ријека ријеком, праћен поезијом али, коме је то сад важно...

ШОФЕР; Лаже да је школа није занимала, знам да јесте к'о и мене, али неки јој ђаво није дао. Да је пусте среће, ја бих био научник, а она умјетник и срели бисмо се на неком бољем мјесту...

РАДА: Ма, наша Надица се занимала само за неке бескорисне ствари, све неке хобије, те књиге, те музика, те слике... Ништа конкретно. Осим тога, она је наша домаћица.

МИЈАНОВИЋ: Да, има и таквих... Али, и они су потребити овој земљи. Ја сам велики патриота, и знам ја како су нама наши

умјетници важни... А мајка ваша, госпођа Ђурић?

ЂУРИЋ: Госпођа је покојна, још од кад је Рада била беба. Несрећан случај.

МИЈАНОВИЋ: Значи, оба смо удовци? А Ви, нисте се послије женили?

ЂУРИЋ (*види се како му је непријатно, много више него што је логично због теме разговора*):

Нисам. Нису жене за мене. Више волим ракију. С њом је лакше. А и цуре, ко зна како би се навикле, прво сам зато бринуо, а послије, навик'о се...(попије). Богами, попило се вечерас... Дјецо, да нам сервираше нешто да се презалогаци?

ШОФЕР оф; Овдје к'о да мирише на паљевину, а не видим да ишта гори...

ШОФЕР: Ја бих да кренем.

ЂУРИЋ: Немој. (као да му је наредио)

РАДА: Мооже, сад ће мезица!

НАДА: Може хладно печење?

Рада и Нада одлазе у кухињу. У Надиној глави какофонија. Ехо нешто неразговетно говори, а Нада изгледа чудно узнемирена.

МИЈАНОВИЋ: Ма, можда Вам је тако и боље, дјецу имате, а жене нема да Вас мучи. Сигурно имате лијепу успомену на њу? Мислим, довољно је давно умрла да није стигла да вам се згади...

ЂУРИЋ: Успомене... (смије се горко, и продорно гледа госта) Е, мој Мијановићу, не живи се од успомена. А право да Вам кажем, и нису толико лијепе, те успомене. Прошлост треба оставити тамо гдје јесте.

МИЈАНОВИЋ (провокативно): Ако је била лијепа, а јесте, као што је мала, Рада, онда Вам не вјерујем...

ШОФЕР: Ја бих стварно пошао, ако немате ништа...

ЂУРИЋ: Имам. Слушај и учи прије него што се зајебеш да се ожениш.

ШОФЕР: Ја не волим такве, што сви виде да су лијепе.

ЂУРИЋ: Као Рада? Да, Рада је иста она кад је била млада... Она је била њено дијете... Нада, некако

више моја, а Рада само њена. А кад су одрасле, сад је обрнуто. Рада је све оно што сам хтио, а Нада, све што нисам.

МИЈАНОВИЋ: Ма, све се то да истјерати. Ја кажем, само чврста рука, и све се може, све се бубице могу избити. Све се љубави могу заборавити, па и те, умјетничке.

ШОФЕР: А Нада, ја...

Цуре се враћају носећи закуску.

НАДИН ЕХО: Јао, боже, како мрзим кад скотови говоре о љубави. И другим демонима. А овај ћути. Зашто ћути? Зашто сад не устане и не узме ме за руку и не одведе.... (смеје се Ехо).

МИЈАНОВИЋ (наставља) Ја бих волио да је она моја родила, неколико. Ал' није. Ал' ми је добра била, бог да јој душу прости. Кућаница, и кроз прсте ми је увијек гледала. Није јој сметало што ја волим околу, знаш, цигу-мигу... Само да је родила, све би било, оно баш. А твоја? Је л' њој сметало, кад се ти забавиш?

ЂУРИЋ: Немој о томе, пред дјецом...

РАДА (*полумазна, а и скреће тему*): Је ли, господине Мијановићу?

МИЈАНОВИЋ: За пријатеље, Драго.

РАДА: Господине Драго, шта сте Ви у хороскопу?

МИЈАНОВИЋ: Ован. А ти, не, ћути, погодићу.

(*окрене се према Ђурићу*) Она је Близанац?

ЂУРИЋ: Ма, не разумијем се ја, не вјерујем у те глупости.

РАДА: Тата, молим те, не причај о стварима у које се не разумијеш, то уопште нису глупости. Планете креирају наш живот много више него што ми мислимо. И јесам Близанац. Тата, знаш ли бар датум?

ЂУРИЋ: Ја...не могу да се сјетим датума, знам да је топло било, јако, јако топло.... Или је то Нада?

РАДА га прекорно погледа.

НАДИН ЕХО: Јао. боже, сад ће и о хороскопу. Како могу, како само могу...

НАДА: Ма тата је слаб с датумима. А да се ви мало послужите?

МИЈАНОВИЋ (*проучава Наду*):

Ма сигурно си ти неки водени знак, то су вам ти повучени, а Рада има прави карактер, види се да је Близанац. Она зна да се повија куда вјетар дува.

РАДА: Јао, Ви сте мој идол! Све сте погодили!

НАДА: Ја вјерујем у Бога, не у звијезде.

ШОФЕР: Е баш сам ја то хтио да кажем. Замислите да нас има само...колико има знакова хороскоп?

РАДА; Дванаест.

ШОФЕР: Дванаест врста. Ужас, како би досадан био живот на земљи. Свако је, брате, за себе. А судбину, како сијеш, тако ћеш да жањеш.

ЂУРИЋ: Ма, јес' вала. Све су то глупости, остајем при своме. Него, да наздравимо. На екс! За бизнис!

МИЈАНОВИЋ: За бизнис! (*нију*) За вођу и партију!

ЂУРИЋ: И још једном! (*као да покушава да пићем убије трак мисли, није грчевито, пребрзо, форсира*)

МИЈАНОВИЋ: За успјех!

РАДА: А сад ће и кромпирићи, ми ставиле да се пеку. Надо, хај'мо по њих.

Пију. Нада и Рада одлазе да донесу храну.

МИЈАНОВИЋ: Него, сад мале нису овде, реци ми, на брзака, кресне ли се нешто, пријатељу? Има ли овдје икакве пилетине, с обзиром да си ипак далеко од града? Бања Лука је сад, што се тога тиче, стварно бања. Молдавки, као путер, прсте да олижеш. Ма не само Молдавки, него се и наше избирикале, те мале. А мало траже... Је л' де, мали?

ШОФЕР (*унезгодио се*): Ја нисам од тих, некако...

МИЈАНОВИЋ: А?

ЂУРИЋ: Не занима ти то мене, стари, стварно. И немој ме звати пријатељу, човјече, некако, не приличи.

МИЈАНОВИЋ: Е то ти не вјерујем. Шта, вјеран си и мртвој жени? Е мој пријатељу, она теби не би била, да знаш. Она би сад јахала неког магарца, и ти јој ни на ум не би падао. Вјеруј буразеру.

ЂУРИЋ (*ћути, као да се прибира, па онда, као пробуђен, вели*):

Боже, кад год попијем, сјетим се једне мисли, филозофа једног, каже: „Мрзим мудрост оних људи које истина не боли, који не болују од нерава, мяса и крви“.

МИЈАНОВИЋ: Је ли, а који ти је то филозоф?

ЂУРИЋ: Један Румун... А што питаш?

МИЈАНОВИЋ: Ма гледам ко је скот, мамицу ли му јебем... Мора да је и он имао мртву жену?

ЂУРИЋ (*полудео*): А да ти оставиш моју мртву жену на миру?

МИЈАНОВИЋ: А шта ако нећу?

Шофер покушава да их умири, али га потпуно игноришу. Он стално скаче, виче: Немојте, људи, али као да се не чује...

ЂУРИЋ: Молим?

МИЈАНОВИЋ: А шта ако нећу?

ЂУРИЋ: Онда ћу бити принуђен да се бијем с тобом, а баш ми нешто није до тога.

МИЈАНОВИЋ: А не занима те зашто нећу да је оставим на миру?

ЂУРИЋ: Не занима. Зато што си пијан. Или зато што си примитиван, сасвим је свеједно. А највјероватније, зато што си зао. Само што сам ја превише оуглао, на све.

МИЈАНОВИЋ: Видиш, мислио сам да је у твојој кући забрањено помињати филозофе, писце, историчаре?

ЂУРИЋ: Ма који си, бре, ти враг?

МИЈАНОВИЋ: ...Ја сам онај због ког се Милена убила. Или си је ти убио?

Из кухиње, која је била замрачена, одједном се чује кршење стакла. Нада стоји шокирано испред крхотина здјеле која јој је испала и разбила се. Као месечар улази у кафану:

НАДИН ЕХО: Сјетила сам се одакле... Код маме је долазио, понекад, прије него што се Рада родила. Само је тад бркове имао. И ово такорекућ, и тад је говорио. И...онда је престао. Мама је плакала... Као Карењина...

МИЈАНОВИЋ: Имам основану сумњу да је Рада моја кћерка.

ЂУРИЋ: Ма иди ти, домаћине, кући и возај своје полутке, а нас остави на миру.

МИЈАНОВИЋ Ајде, доста више фолирања, знаш ти добро ко сам ја.

ЂУРИЋ: Не знам и не занима ме, гони се у вражју матер! Ко је тебе послао? *(скочи му за врат)*

МИЈАНОВИЋ; Сјећаш ли се кад су те ухапсили, да је неко платио да изађеш из затвора? Двије хиљаде, еј, то је тад било к'о кућа? Шта мислиш, ко је платио? Ја, кукавче...

ЂУРИЋ: Човјече, иди одакле си и дошао, немој да крв просипамо.

МИЈАНОВИЋ: То сам урадио не би ли се она смирила. Она била опасно загризла за мене, малој чак име дала по мојој мајци. А мени била већ досадила, послјеје порода није била више онако ватрена, некако се постарала нагло. Па сам, пошто сам добар човјек, помислио да јој откупим мужа из затвора, да се смири, да ме заборави, да се врати њему.

ЂУРИЋ *(у хистеричији)*: Ти си ђаво, ђаво, чујеш ли... Гони се одавде...

МИЈАНОВИЋ (смирен): Али си био толики јадо да јој је уз тебе било само горе. Ето, зато се Милена убила, што ти ниси умио да је задовољиш као ја. Је л' јасно, јадо?

Ђурић пијан, скаче али не може ништа, као издувана лутка на надувавање. Шофер их као нешто раздваја, али више теши Ђурића.

МИЈАНОВИЋ: А кад су године стигле, сјетио сам се да би ово дијете можда вриједило труда. Радо, сине, дођи овамо. Дошао је тата да те води од ових лудака. Вријеме је да пођемо, ја и ти, сине мој.

Рада ћути као замрзнута.

ЂУРИЋ опет скаче, као да ће се тући с њим, али се предомисли и разбија чашу. Непријатна тишина која траје и гута све пред собом.

НАДА (прва се прибрала, колико-толико): И, Ви, ВИ сад очекујете да прихватимо да сте Ви, ког видимо први пут у животу, Радин отац? Дошли сте, причали о својим камелеонским погледима на свијет и банг, саопштили нам ТО. Зашто бисмо?

ШОФЕР (Нади):

Ако треба, ја ћу да га бијем, само реци.

МИЈАНОВИЋ:

Зато што ме Момчило познаје. Знао је и тада. Он је ратовао, правио државу, а ја сам се о Милени бринуо. И о теби (главом покаже на Наду), само си ти и тад, као мала, била некако чудна, само си неке принцезе и бајке спомињала, ниси ни чоколаду хтјела да једеш. А кад се вратио, послвије годину дана, рањен, само је ћутао. Нит' је шта питао. А знао је и тад да Рада не може бити његова.

ЕХО Надин: К'о Бановић
Страхиња, јед'о те...Ни да опрости
ни да је отјера...

МИЈАНОВИЋ: Милена није могла да поднесе то што ја нећу да се разведем, само је зато и остала с њим. Али, ни то није могла да поднесе. Па је себи прекинула муке.

Хоћете ли још појединости?

РАДА: Али, мама је умрла, од рака...

МИЈАНОВИЋ: Јесте, од рака на души...

НАДА: Нестаните, молим Вас... Оставите нас у нашем благу, нама је ту сасвим добро, топло, смрди, али је топло...

ШОФЕР: Надо, не мораш ти све ово да слушаш. Ти можеш са мнош. Чистији је мој камион и кад је најблатњавији...од...овога...

Нада као да га не чује, само се неки бол појави у дрхтају на њеном лицу.

МИЈАНОВИЋ: Знао је он и тада да ћу ја доћи по Раду, кад-тад. Ја сам смислио да му отворим кафану, ја сам вам помагао кад је кафана била у кризи, кад је он пио толико, да је каса увијек била празна. Нешто сам се осјећ'о крив, стално... Е, сад је вријеме да узем што је моје.

РАДА (плаче): Тата? Јеб'о те, реци им, не могу мене тако да веслају, ко је овде ко, шта хоће овај човјек, тата, тата, тата?!!

МОМЧИЛО ћути, смрзнут, без икаквог знака живота на лицу.

НАДА (спусти оцу руку на раме):

МОМЧИЛО, реци нешто? Шта овај човјек говори?

ЕХО: Истину, истину говори, а истина је оно што боли... Сјећаш га се, све знаш, сјећаш се како су зли били, обојица, тад, мртви, јадни тата и овај оvdје кретен...

ЂУРИЋ се бори да изговори било шта, не успева, немоћно му глава пада на сто.

РАДА (згранута): Али, вас двојица сте се тек вечерас упознали, Ви сте нам дали визитке?

МИЈАНОВИЋ: Па ето, изгледа да смо морали да одиграмо и ту игру. Њему је требало. А нисам ни ја камен, што му не би пружио. Није ни он крив што ми је дошло, узело жену... Ја сам човјек душеван. Не могу ни ја сам, дијете ми треба, насљедник. Ђурићу?

Ђурић диже главу као зомби.

ЂУРИЋ: Зар мислиш да то тако иде? Дођеш,кажеш `узело` па узмеш ти? И то, чак није ни да узмеш, него ти то помало, чупнеш. Прво Милену... Док ја ратујем, жени избјеглици купујеш драго камење, водиш на море, али, нећеш

да је одведеш кући, спасиш је од ...мене? Па онда Раду, све ове године? Шаљеш паре, али нећеш да је признаш за своје дијете? И сад, након што сам јој ја двадесет година био отац, сад кад је одрасла, кад јој више отац и не треба, сад да је водиш?

РАДА (*вриштећи*): Ало, ја нисам ствар, узмеш па носиш! Је л' чујете ви мене? Је л' мене ико уопште нешто пита? Је л' ме неко пита како ми је кад у једној минути сазнам да ми се мајка убила, или ју је убио отац, који ми и није отац? Је л' ме пита неко какви су моји планови? Сви сте ви идиоти...

Рада изјури из просторије и лупи вратима. Нада и даље стоји, тиха, готово непокретна, само са тужним очима, као неки месечар из романтичарских песама. За њом хода хипнотисани Шофер.

НАДА: Сјећам се да је тата кречио собу у којој је ...умрла, често. Али, увијек би на зиду избијала флека која је мирисала на трулеж. Као мала сам додиривала тај зид и мислила да је тако увијек кад неко умре.

МИЈАНОВИЋ: Убила се из пиштоља, мог. Украла ми га је. Ја

нисам знао. Чуо сам да је просвирала мозак. Тада је Ранка, моја жена, била слаба, на женским органима, нешто. Нисам је никако мог'о оставит'. Или је он убио. Никад нисам био сигуран сто посто.

ЂУРИЋ (*полулуд, пробуђен коначно из магновења, скочи и ичепана Мијановића за ревер*):

Стоко безобразна! Није ти доста што си нас уништио све, сад још и то хоћеш, да ми дјеца мисле да сам им убио мајку. Ти, ти си је убио. И мене. И Раду, јер је сад нико. Она је сад нико, гмазу, да ли си тога свјестан. Ја нисам могао, ти ниси хтио... (*виче*): Радо, сине, ти си сада нико, знаш ли?

Нада, месечарски је прирглила Шофера, он је глади по глави. Одједаред, као да се нечег важног сетила, устане и пусти птицу из крлетке. И изађе са сцене. Чује се како негде у даљини дозива сестру, прво тихо, па све гласније. Одједном, Нада зомби с неким луђачким осмехом улази у собу и почиње хистерично да се смеје, да вришти од смеха.

Затамњење.

Одтамњење.

Епилог:

Нада, сама на сцени, пише нешто у својој кухињици. Подиже главу, и "угледа" публику.

НАДА:

Шта је, још сте ту? Још бисте нешто жељели да видите? Да можда присуствујете и неком убиству, или самоубиству, уз много суза? Или вјенчању? К'о у мексичкој серији, или Брегиној музици, ред свадбе ред сахране?

Е, па, ништа од тога, узалуд се надате. Такви су расплети ствар прошлости.

Данас то изгледа отприлике овако: Рада, моја сестра, полусестра заправо, оне је ноћи сјела у ауто и отишла код свог Шумадинца. Наравно, удала се, и само нам послала телеграм да спакујемо њене ствари и пошаљемо аутобусом. Добро јој иде, тамо, у Србији. Отворила је пиљару на доброј локацији. Ускоро ће да отвори још једну, колико ми је рекла кад сам је посљедњи пут звала. Али, ко зна, не чујемо се често. Скуп је телефонски саобраћај са Србијом. Знаш да јој је Мијановић купио локал, за свадбени поклон.

Поклон је примила, и ево, колико ми се чини, добро га искористила. А и тај њен, има неке куће силне, и наслиједиће татину стоматолошку ординацију.

Тата је одлијепио, сасвим. Почео је да чита, али само Сиорана. Румуна једног, не знам јесте ли чули за њега. Побјегао из поповске куће у студентску мензу, скончао на неком тавану, без кучета и мачета. Ма, туга, тешка...

Мијановић, к'о Мијановић. С њим је све исто. Чула сам да се оженио, скоро. Неком једва пунољетном спонзорушицом, силиконском и неписменом, плавушом, наравно. Као, љубав велика. Какав клише... Оне ноћи, само је отишао кад је чуо да је Рада нестала. Ни довиђења није рекао.

Ја сам још овдје. Сад, кад ми нико не брани да упишем факултет, сад ми је касно. Не желим више ништа. Написала сам драму, о свему овоме. Понудила сам га позоришту, па видјећемо шта ће

бити. Ако вас пут нанесе, свратите Код вјечите славине. Имамо одличну прасетину. Да, да напоменем, тата је назив мазнуо

од Настасијевића. То је један наш пјесник, знате. Знате? Ма извините, навикла сам да комуницирам само са камионџијама, иако и међу њима има свашта.

ШОФЕР: Сунце, ја спреман. Јеси ли сигурна да нећеш са мном у Ваљево?

НАДА: Ма знаш да не могу старог оставити на толико дуго.

Грли се љубавно са Шофером.

Публици: Ајд, збогом... Фајронт.

Улази Ђурић, припит:

Ти ћеш мени да кажеш кад је фајронт у мојој кафани.

Насмеје се загрли Наду и гаси светло.

КРАЈ

Индекс имена

- Аранитовић, Доброило – 23
Аристотел – 28, 54, 79, 80
Арто, Антонен – 72-74, 83
Атанасић, Јово – 105
Атанасић, Тарса – 105, 107, 108
- Базен, Андре – 51, 57, 58, 62, 63, 65
Баро, Жан-Луј – 31
Белимарић, Јован – 96
Белић, Александар – 79
Блејк, Патриција – 24
Бојл, Дени – 51
Бост, Пјер – 61
Брадић, Небојша – 85
Бретон, Андре – 24
Брка, Амир – 93
Брук, Питер – 73, 74, 83
Бурић, Игор – 25
Буцати, Дино – 24, 27
- Васић, Јово – 106
Ветерова, Искра – 115
Висконти, Лукино – 52
Витали, Жорж – 27
Верга, Ђовани – 52
- Верн, Жил – 50
Волтер – 23
Вујановић, Војислав – 70, 82
- Гајић, Филип – 25
Галимар, Мишел – 22, 25
Гарашанин, Илија – 94
Гардев, Јавор – 25
Гарфилд Тробозић, Милена – 41,
42
Гилић, Никица – 55, 56, 65
Глишић, Наташа – 33, 43
Горки, Максим – 52
Грифит, Дејвид – 50
Гротовски, Јежи – 74, 83
- Дантон, Жорж – 97
Дарабонт, Франк – 51
Де Бовуар, Симон – 24
Де Вега, Лопе – 24, 27
Де Монтењ, Мишел – 7
Дем, Џонатан – 51
Де Сика, Виторио – 63
Дик, Филип – 52
Дикенс, Чарлс – 52, 58

- Димитријевић, Љубица – 99
Димитријевић, Саво – 99
Достојевић, Фјодор Михајлович
– 26, 31, 52
Драгићевић Шешаћ, Милена – 43
Драгојевић, Сањин – 43
Дудић, Пантелија – 8-19
Дујаковић, Горан – 49
Дучић, Јован – 8, 79
- Ђерић, Зоран – 21
Ђорђевић, Бранивој – 80, 83
Ђорђевић, Владан – 96
Ђурић, Милош – 80
Ђурковић, Димитрије – 25
- Ејхенбаум, Борис – 54
Есхил – 97
- Жалица, Миодраг – 70
Ждрња, Весна – 80, 84
Женет, Жерар – 53-55, 65
Жуковски, Василиј Андрејевич –
97
- Здравковић, Милорад – 46
Зола, Емил – 97
Зуровац, Сташа – 115
- Иванић, Душан – 10
Илић, Теодор – 108
Иствуд, Клинт – 51
- Јаребица, Миливоје – 106
Јовановић, Арса – 26
Јовановић, Димитрије – 26, 27
Јовановић, Љубо – 96
- Каикчија, Лајла – 28
Калдерон де ла Барка, Педро – 24,
27
Ками, Албер – 21-32
Кант, Имануел – 97
Караџић, Вук – 9
Касарес, Марија – 24
Кејвс, Ричард – 43
Кејн, Џемс – 52
Кецман, Лука – 45
Кинг, Стивен – 51
Кјубрик, Стенли – 52
Кларк, Артур – 52
Клицин, Димитрије – 91
Којовић Тепић, Јелена – 119
Колумбо, Кристифор – 112
Копола, Франсис Форд – 51
Косановић, Саво – 95
Костић, Лаза – 79
Кристева, Јулија – 53
Кук, Дејвид – 50, 65
Куленовић, Скендер – 69-71
Кулунџић, Јосип – 80
Курсава, Акира – 51, 52
- Лазаревић, Предраг – 70
Лазић, Бојана – 21, 28
Лафонтен – 97
Лебек, Морван – 23
Лем, Станислав – 52
Лилић, Дејан – 113
Лин, Дејвид – 52
Лотман, Јуриј – 55
Лукић, Дарко – 43
- Малиган, Роберт – 51
Малро, Андре – 23, 24
Ман, Томас – 52

- Мари, Мишел – 65
 Мартић, фра Грго – 94
 Матавуљ, Симо – 93
 Машин, Драга – 97
 Мелијес, Жорж – 50
 Меркир, Жан – 26
 Мерло-Понти, Морис – 24
 Миладиновић, Дејан – 26
 Миленковић, Радослав – 25
 Милтон, Џон – 97
 Мистрал, Габријела – 81
 Митковски, Оливер – 115
 Мићевић, Коља – 70
 Михаиловић, Мића – 96, 97
 Михајловски, Тони – 115
 Мицевски, Благој – 116
 Молијер, Жан Батист – 47
 Моријак, Франсоа – 24
- Недовић, Обрад – 80
 Ненадовић, Матеја – 9
 Нинковић, Адам – 24
 Ниче, Фридрих – 31
 Новаковић, Ненад – 111
 Новаковић, Стојан – 96
- Обреновић, Александар – 97
 Обреновић, Милан – 95
 Омон, Жак – 65
 Оранш, Жан – 61
- Павловић, Ранко – 71
 Палнаржа, Мирослав – 99
 Пастер, Луј – 23
 Пашић, Никола – 97
 Певуља, Душко – 7
 Пелагић, Васо – 94
- Петрановић, Богољуб – 93
 Петрановић, Герасим – 92
 Петрановић, Стево – 91-102, 104,
 105, 107, 108
 Петрановић, Софија – 94, 99, 102,
 104, 105
 Петрановић, Теофил – 106
 Петрић, Владимир – 66
 Петровић, Милош – 105
 Петровић, Стеван – 91
 Пиво, Бернар – 23
 Пиндар – 22
 Платон – 97
 Плевнеш, Јордан – 111, 112
 Полански, Роман – 52
 Поповић, Богдан – 79
 Поповић, Павле – 79
 Пројковски, Дејан – 111, 112
 Проп, Владимир – 54, 66
 Пушкин, Александар Сергејевич
 – 97
- Расин, Жан – 97
 Ренсијер, Жак – 66
 Ристић, Јован – 96, 97
 Ростан, Едмон – 47
 Ружић, Жарко – 80, 83
- Саркози, Николас – 23, 24
 Сартр, Жан Пол – 24
 Светозарев, Валентин – 116
 Скот, Ридли – 52
 Спасојевић, Момчило – 91
 Спилберг, Стивен – 51
 Станковић, Јефрем – 106
 Стојановић, Ацо – 97
 Стојиљковић, Дара – 67, 70-73, 82,
 83, 84

Стојковић, Бранимир – 43
Сиоран, Емил – 120

Танхофер, Томислав – 68
Тарковски, Андреј – 52, 63
Татарагић, Елма – 50, 66
Таушановић, Коста – 96
Темелковски, Петре – 115
Тешић, Растко – 105
Тињанов, Јуриј – 54
Толкин, Џон – 51
Толстој, Лав Николајевич – 97, 98
Томазео, Никола – 95
Томашевски, Борис – 54, 55
Трајковски, Горан – 116
Трифо, Франсоа – 60, 61, 66
Турковић, Хрвоје – 66

Филип, Жерар – 25
Флорида, Ричард – 35, 36, 43
Фрљић, Оливер – 47
Фокнер, Вилијем – 24, 27
Форман, Милош – 51

Харди, Томас – 52
Хебел, Фридрих – 99, 103
Хомер – 97
Хорације – 97

Црњански, Милош – 82

Чехов, Антон Павлович – 46

Шарић, Зоран – 26
Шарчевић, Петар – 25
Шекспир, Вилијем – 47, 51, 52, 58,
79, 97
Шеснић, Денис – 115
Шилер, Фридрих – 94
Шкловски, Виктор – 54
Шлезингер, Џон – 52

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

Часопис за аудио-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 уклапају 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 којем је његов рад објављен. Рецензију свих чланака пристиглих у редакцију врше 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 ријечи) у којем аутор истиче суштину основних идеја и ставова о питањима која се

разматрају о чланку, кључне ријечи на српском (до 10 ријечи), 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 поднасловне, као и коришћење курзива, или подвучених ријечи и реченица;
- Обим чланка не би требало да буде 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 Wordu (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 1,25 цм. Величину слова треба подесити на 12, а све маргине (горе, доље, лијево и десно) треба да буду по један инч (око 2,5 цм);
- Прилоге рукопису (шеме, скице, графиконе) потребно је нацртати у неком од компјутерских програма, или, изузетно, тушем на пасусу. Све податке који нису неопходни у цртежу, или га оптерећују, потребно је ставити у легенду. Словне и бројчане ознаке на истом цртежу морају бити исте величине, а физичке величине 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 дјела, назив издавача, мјесто 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 једну од наведених адреса:

**Народно позориште РС
Краља Петра I Карађорђевића 78
78000 Бања Лука
Република Српска
Босна и Херцеговина,**

или

**Академија умјетности Бања Лука
Булевар војводе Петра Бојовића 1а
78000 Бања Лука
Република Српска
Босна и Херцеговина,**

са назнаком „За уредништво часописа“.

Контакт телефон је
+38765/722-466;

Сви текстови достављени редакцији подлијежу затвореној рецензији коју врше два компетентна рецензента за одређену научну област.

Часопис је регистрован на прелиминарној ранг-листи националних часописа Министарства за науку и технологију Републике Српске.

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

Издавач:

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ
Краља Петра I Карађорђевића 78, Бања Лука
АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ
УНИВЕРЗИТЕТА У БАЊОЈ ЛУЦИ

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

Лектор:

Наташа Кеџман

Штампа:

ГРАФИД, Бања Лука

За штампарију:

Срђан Иванковић

Тираж:

500 примјерака