

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације
Бања Лука • година XI • број 13

21

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ

АГОН

ГОДИНА XI • БРОЈ 13

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

Часопис АГОН има научну оријентацију

Главни и одговорни уредник

Др Ненад Новаковић

Замјеник главног и одговорног уредника

Др Лука Кеџман

Извршни уредник

Наташа Кеџман

Уредништво часописа

Др Љиљана Чекић; Др Наташа Глишић; Предраг Соломун МСц;

Др Зоран Ђерић; Др Милош Бабић; Др Мирослав Радоњић

ISSN 2233-1581

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

ГОДИНА XI • БРОЈ 13

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ
АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ УНИВЕРЗИТЕТА У БАЊОЈ ЛУЦИ
ВЛС - ВАНЈА ЛУКА COLLEGE
БАЊА ЛУКА, 2023. ГОДИНЕ

САДРЖАЈ

УВОДНА РИЈЕЧ.....7

ГОДИШЊИЦА

др Лука Кецман

ПОВОДОМ 25 ГОДИНА ПОСТОЈАЊА
И РАДА АКАДЕМИЈЕ УМЈЕТНОСТИ.....9

ТЕОРИЈА

др Александар Саша Грандић

Филип Новаковић

ПРАВА И ПРАВНИ ПОЛОЖАЈ ИНТЕРПРЕТАТОРА (ИЗВОЂАЧА)
С ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА БОСНУ И ХЕРЦЕГОВИНУ 13

Младен Кокошар

ПОЕТИКА РЕДИТЕЉА МЛАДЕНА МАТЕРИЋА 37

др Маријана Митрић

МОТИВ ГРАДБЕНЕ ЖРТВЕ У САВРЕМЕНОЈ
СРПСКОЈ ДРАМИ..... 49

др Раде Г. Симовић

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ
РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ И НОВА ДРАМА..... 67

ПРИКАЗИ

др Миливоје Млађеновић

СВЕ ДРАМЕ НАШЕГ ПОЗОРИШНОГ МИСИОНАРА..... 83

Слађана Зрнић

25. ТЕАТАР ФЕСТ „ПЕТАР КОЧИЋ“ БАЊА ЛУКА..... 89

ДРАМА

Зоран Тодоровић

(МИРО)ПОМАЗАНИ

(ЕМОТИВНА КОМЕДИЈА У 5 ½ СЦЕНА)..... 99

мр Марио Ђулум

ПОВОРО О ДРАМИ „(МИРО)ПОМАЗАНИ“ 129

ИНДЕКС

ИНДЕКС ИМЕНА..... 131

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ 135

УВОДНА РИЈЕЧ

Последњи, дванаести по реду, број часописа Агон изашао је 2020. године. Била је то година у знаку великог јубилеја, деведесет година постојања и рада Народног позоришта Републике Српске. Редакција је имала једне планове, али су околности довеле до тога да се одустало од озбиљнијег приступа тој значајној годишњици. На све то појавила се и корона или ковид 19, како год, која је допринела да се много тога зауставило и у свеопштој гужви, страху, непознаницама, закључавањима итд., повучемо у борбу за здравље, те смо били далеко од прављења новог броја. Отуда и пауза од три године. Сада смо поново у пуном саставу и пред вас износимо тринаести по реду број у једанаестој години постојања часописа. Сачекала нас је опет годишњица, и то не једна већ две. Двадесет пет година постојања и рада Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци и исто то-

лико година трајања Театар феста „Петар Кочић“. Рокови које смо имали били су прекратки да се сачини озбиљан преглед двадесет и пет фестивалских година (колега Раде Симовић имао је текст о двадесет година) тако да је редакција заузела став да се за следећи број припреми озбиљан текст о тој годишњици, а да се у овом броју обележи годишњица Академије умјетности.

Остали смо доследни себи и уређивачкој политици. Часопис и даље има научну оријентацију, уз уважавање озбиљних стручних текстова који покривају позориште и визуелне комуникације, научне критике, есеје и нове позоришне погледе који су засновани и утемељени у театрологији. Очекујемо да ће се у наредном периоду јављати више младих стваралаца који имају шта да кажу. Све док промишљамо ову врсту уметности, имаћемо је у смисленом облику. Када она постаје сама себи сврха, онда се и губи

потреба за њеном валоризацијом. Зато ово треба схватити као отворени, јавни позив младима да нам се јаве и придруже.

До тада, редакција слављеницима упућује искрене честитке у нади да

ће следећи број стићи брже него што смо овај тринаести чекали.

*С њошћовањем,
Редакција*

др Лука Кеџман¹

ПОВОДОМ 25 ГОДИНА ПОСТОЈАЊА И РАДА АКАДЕМИЈЕ УМЈЕТНОСТИ

Ја вам овим поводом нећу писати о историјату Академије, како би то био ред, јер би то било досадно, већ ћу вам зато говорити о значају Академије. На то се најчешће заборавља и мисли се да је то стављено ад акта онога дана када је донета одлука о оснивању Академије умјетности, 15. јула 1998. године, на Сједници Народне скупштине Републике Српске.

Већина нас припада народу који у својој традицији дубоко носи потребу да гради и својом градњом остави неизбрисиви траг у времену. Срећни су били сви они који су успели да изграде здања, духовна или материјална, која су надживела градитеље. Нама је припала та срећа

и обавеза да изградимо један велики храм, храм уметности. Ми смо градили њега а он нас. Има ли већег подухвата и лепшег споја од узајамног давања, које се именује као љубав? Када се гради нека грађевина нема посла који је мање или више важан. Сваки камен, па и онај најмањи, једнако је важан да се добро и паметно угради.

Наша градња, поштовани читаоци, била је посебна. Пуна нежности, емоција, љубави према уметности, трпељивости према другима, стрпљења да нам „материјал“ процвета, али и различитог виђења како наша грађевина треба да изгледа, што увек, по правилу, доноси праве вредности. Почели смо

¹ luka.kecman@au.unibl.org

као и обично, бурно и силовито. Изградили смо одличне темеље, подигли стабилне носеће стубове и сада изливамо први спрат. Досадашњим градитељима имамо обавезу да кажемо једно велико хвала, а будућим да ће њихово најплеменитије осећање бити **нада** да ћемо постојати и онда када буде изгледало да нас је судбина свела на потпуно непостојање. Овај живот је, поштовани читаоци, сувише кратак за нашу душу; он сведочи да се сваки човек, најмањи као и највећи, најнезаслужнији као и најдостојнији, свега пре засити него живота, и да нико не достиже циљ коме је тако чежњиво стремио.

На том почетку видео се страх у свима нама. Страх од толико тога непознатог и обавезујућег који се могао препознати у свакоме од нас. А онда, једнога дана упитасмо се: *волиће ли ви уметности како је ми волимо, свом снајом срца, с одушевљењем, до самозаборава на који је сиремна само вайрена младоси, сирасна и жељна да доживи лејо? Или да кажемо то овако, можеће ли да не волиће уметности више од свега на свету, осим доброће и истине?*

Питали смо себе, али и колеге студенте. Њима смо постављали иста или слична питања, а успут им шапутали: „Није ли у уметности, тако чаробној, тако заносној и заводљивој, лепој и суровој,

неухватљивој и привлачној сакривена истина овога света? Истина која чека да је ви откријете и ископате из рајских дубина. Тражићете је овде, скривену негде између зидова ове стогодишње грађевине. Овде нећете живети својим животом, нећете патити од својих мука и радовати се личној срећи, дрхтаћете плашећи се за себе, јер ће овде ваше хладно ја нестати у пламеној атмосфери љубави за уметношћу. Ако вас мучи тегобна мисао о тешком подвигу вашег живота и о слабости ваших снага, ви ћете је овде заборавити. Ако је ваша душа чезнула некада за љубављу и заносом, ако вам је у сновима лебдео некакав чаробан лик, који сте одавно заборавили као неостварљиву машту, овде ће та чежња планути у вама с новом неукротивом снагом, овде ће вам се поново јавити тај лик и ви ћете му видети очи уперене у вас с тугом и нежношћу, опити се његовим заносним дахом, уздрхтати од ватреног додира његове руке...

Ако вас је страх, то онда значи да сте на правом месту и да сте изабрали љубав. Ми смо ту да вам пружи-мо руку, сваки пут када поклекнете или посустанете, да вас подигнемо како бисте наставили даље. Ми смо ту да вам помогнемо да уметнички проходите. Када дођете до краја пута и изађете из овог уметничког здања, трчите, трчите и живите уметност, ако будете могли.

До тада, желимо да вам сваки проведени дан са нама буде радостан, обојен дугиним бојама, озвучен најлепшим мелодијама и снимљен у 3д технологији“.

На то наше шапутање добијали смо невероватне одговоре. Створено је безброј изузетних остварења која су прошла кроз све могуће валоризације и донела прегршт награда и признања нашој лепоти коју смо градили. Свакога дана било нас је све више и више. Хранили смо своју душу. Чезнули за највећом победом, за победом над собом, над ниским склоностима своје природе. Нисмо желели да будемо од оних који ће издавати своје идеале и начела због привида спокојства и лажне удобности. Развијали смо и снажили нашу вољу да служи истини и добру, јер то нам је једина одбрана од осредњости којој нема места у уметности!

Надам се да ће све нас ова мисао водити кроз будућност. У њој нам предстоји завршетак градње нашег уметничког храма. Знамо да ће бити велики. Знамо да ће имати огромна крила која ће му омогућити да лети високо и тамо, тамо далеко, до Бодлерових облака. Знамо да ћемо ми више бити загледи у њега него он у нас, јер ће нас управо он именувати и одређивати у нашој величини.

Зато сада обележавамо ових двадесет и пет година као већ одрас-

ли и спремни да се носимо са свим овим изазовима. Када се сетим свих оних који су део себе уградили у нашу Академију, мене обузме осећај неописиве благодати и сете на толико дивних и посвећених људи који чине гранитну стену у нашој грађевини званој Академија. Како да их све набројим, а да случајно некога не заборавим и тиме се огрешим? Тако што им посвећујем овај текст, и када га буду читали нека знају да сам мислио на њих, понаособ, кад сам ово писао. Не постоје у нашем језику речи којима бисмо се тачно могли захвалити за оно што су нам подарили.

На крају, пожелео бих свима нама да се у будућности дружимо са истином, јер је она основна човекова храна, правдом – јер она увек касни – али ипак стигне, љубављу јер је она слађа од пчелињег меда, знањем јер оно је најмоћније оружје и срећом јер је она свуда око нас, само треба да је препознамо и понесемо са собом. Са искреном жељом и надом да се видимо и на прослави 50 година постојања и рада Академије, желим да Академија траје све док траје уметност.

На крају краја, још нешто што ме све силе овога света опомињу да напишем. Писао сам ово и све време, ипак највише, мислио о проф. Милораду Буци Кењаловићу. Његов камен је највећи. Хвала вам.

Др Александар Саша Грандић²
Филип Новаковић³

ПРАВА И ПРАВНИ ПОЛОЖАЈ ИНТЕРПРЕТАТОРА (ИЗВОЂАЧА) С ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА БОСНУ И ХЕРЦЕГОВИНУ

Резиме: Аутори у раду разматрају положај и улогу права интерпретатора (извођача) с позиција заштите и унапређења ауторских и сродних права. Посебну пажњу аутори посвећују међународноправној заштити интерпретатора (извођача). У складу са анализираним међународним оквирима аутори истичу каква је улога и положај заштите ауторских и сродних права у Босни и Херцеговини, при чему наглашавају чињеницу да многи интерпретатори (извођачи) нарочито у доменима сценских и драмских умјетности нису до краја упознати са овом проблематиком. Стога аутори желе да дају свој допринос унапређењу како положаја интерпретатора (извођача), тако и заштите њихових ауторских и извођачких права. Циљ текста који се налази пред вама није да изазове научну или стручну расправу, него да упозна титуларе (интерпретаторе, извођаче) о њиховим правима на један једноставан и цјеловит начин.

Кључне ријечи: интерпретација, интерпретатор (извођач), организације за колективно остваривање права, право.

² grd345@gmail.com

³ filip.novakovic@student.pf.unibl.org

1. УВОД

Право интерпретатора (извођача) представља специфично сродно право које, због његове природе и врсте, можемо поставити између ауторског и других сродних права. Сродна права представљају права која су у „сродству“ са ауторским правом на темељу одређених сличности и веза која између њих постоје, но, одређене разлике, ипак, захтијевају да сродна права буду уређена на нешто другачији начин. Као и ауторско, сродна права су, по својој природи, права интелектуалног власништва, што значи да је њихов предмет заштите интелектуално, односно неко нематеријално добро.⁴ У сродна права убрајамо: право интерпретатора (Закон о ауторским и сродним правима Републике Српске ово право означава као право извођача), право произвођача фонограма, право произвођача видеограма (право филмског продуцента), право произвођача емисије (право радио-дифузних организација), право произвођача базе података и право првог издавача слободног дјела и право издавача штампаних издања на посебну накнаду (право издавача).⁵

Као што смо напоменули, предмет заштите сродних права су одређена нематеријална, а не материјална, добра и она су углавном искључиве и апсолутне природе. Тако је предмет заштите права интерпретатора, односно извођача интерпретација, док код других сродних права предмет заштите јесте: фонограм (звучни запис), видеограм (видео-запис), емисија, база података и штампано издање. Важно је напоменути да се претходно наведена нематеријална добра често разликују од носача на којем су забиљежена (нпр. це-де, де-ве-де, ве-ха-ес касета, магнетна трака и друго). Носачи на којима је забиљежено неко сродно право нису предмет заштите, него је то искључиво нематеријално добро које је на њима. Друга значајна карактеристика јесте та да се облици употребе ауторског дјела и предмет сродноправне заштите у техничком и економском смислу често поклапају и тиме међусобно условљавају.⁶ Да би одређено драмско или музичко дјело било саопштено јавности, оно мора бити изведено од стране интерпретатора, односно извођача, конкретно глумца или, на примјер, пијанисте. Дакле, интерпретација или извођење представља употре-

4 Марковић М. С. и Поповић, В. Д. *Право интелектуалне својине, Треће издање*. Београд: Правни факултет Универзитета у Београду, 2015, стр. 81.

5 Вид. Шире: Спаић, В. *Теорија ауторској права и ауторско право у СФРЈ*. Сарајево. Академија наука БиХ, 1969.

6 Љубојевић, Н. и Дукић Мијатовић М. „Право интерпретатора као сродно право“, *Европско законодавство*, 65/2018, стр. 151.

бу ауторског дјела, али и засебан предмет правне заштите, а уколико је интерпретација забиљежена на носач слике и звука, и уколико се тај аудио или видео-запис емитује или јавно саопштава, то представља истовремено коришћење ауторског дјела, интерпретације и само фонограма, односно видеограма. Директна посљедица овога често је међусобно упућивање носилаца ауторске и сродноправне заштите једних на друге, како би уредили своје међусобне односе (нпр. ако аутор ускрати своју сагласност, то може довести до онемогућавања интерпретатора да користи своја права).

И поред мноштва елемената сродности са ауторским, важно је истаћи да сродна права имају специфичне предмете заштите и специфичне субјекте заштите, као и да садрже искључива или апсолутна имовинскоправна овлашћења и одређени спектар релативних имовинскоправних овлашћења. Сродна права су, по правилу, преносива, изузев личноправних овлашћења интерпретатора, односно извођача. Имовинскоправна овлашћења интерпретатора и овлашћења других носилаца сродноправне заштите подлијежу одређеним ограничењима на која се,

захваљујући „сродности“ са ауторским правом, аналогно примјењују правила ауторског права.⁷ Осим мноштва сличности, ауторска и сродна права дијеле сљедеће разлике: сродна права су посебна врста права интелектуалног власништва која имају своје специфичне предмете заштите и специфичне субјекте заштите.⁸ Ако се изузме интерпретатор, односно извођач, који је физичко лице (или група физичких лица, уколико се ради о ансамблу) и који својим личним ангажовањем и духовним својствима обликује своју интерпретацију, односно извођење и даје стваралачки допринос интерпретацији кроз свој лични, оригинални печат, сви остали субјекти сродноправне заштите су физичка и правна лица која се баве привредном, економском дјелатношћу, односно која нису духовни ствараоци, него само објављују дјело.⁹ Дакле, ауторскоправна заштита је у функцији заштите духовног стваралаштва (умјетности, науке, књижевности и друго), док сродноправна заштита (са изузетком права извођача) има функцију заштите привредних, економских интереса продуцентата. Права продуцентата, због претходно наведеног, не садрже личноправна него само имовин-

7 Вид. шире Миладиновић, З. *Право интелектуалне својине*. Крагујевац: Правни факултет Универзитета у Крагујевцу, 2009.

8 Марковић и Поповић, *Право интелектуалне својине*, Треће издање, стр. 82.

9 Љубојевић и Дукић Мијатовић, „Право интерпретатора као сродно право“, стр. 152.

скоправна овлашћења. Једино интерпретатор, односно извођач има и личноправна и имовинскоправна овлашћења. За разлику од ауторског права, сродна права су временски ограниченог трајања, знатно мањег од ауторских права.¹⁰

2. МЕЂУНАРОДНОПРАВНА ЗАШТИТА ИНТЕРПРЕТАТОРА (ИЗВОЂАЧА)

У другој половини XX вијека указала се потреба за међународноправним уређивањем области заштите сродних права. Као резултат те потребе, 1961. године, у Риму је потписана Конвенција о заштити умјетника извођача, произвођача фонограма и организација за радио-дифузију (у даљем тексту: Римска конвенција). Предмет Римске конвенције су правна правила којима се уређује један дио материје сродних права: (1) право репродуктивних умјетника (извођача), (2) право произвођача фонограма и (3) право организација за радио-дифузију (право произвођача емисије). Римској конвенцији могу приступити само државе које су чланице Бернске конвенције о заштити књижевних и умјетничких дјела из 1886. године и Универзалне конвенције о ауторском праву из

1952. године. Босна и Херцеговина је ратификовала Римску конвенцију 2009. године.

Римска конвенција се на самом почетку свога текста бави једним од најделикатнијих општих питања, а то је однос између ауторских и сродних права. Наиме, Римска конвенција предвиђа да су сродна права независна од ауторског права и да не нарушавају, нити утичу на права аутора (члан 1). Сматра се да језгро Римске конвенције чине гаранције изнесене у тзв. националном третману. Национални третман представља права која држава уговорница, на чијој територији се тражи заштита права, признаје по свом националном законодавству (члан 2/1). Другим ријечима, национални третман представља једнако третирање по националном праву субјеката сродноправне заштите (у случају Римске конвенције извођача, произвођача фонограма и произвођача емисије) једнако стране држављане као и своје властите. Дакле, уколико извођач (нпр. глумац) који је држављанин једне државе уговорнице, нпр. Албаније, тражи заштиту својих права на територији Босне и Херцеговине, надлежни органи наше земље морају поступити према домаћем закону на начин како би поступали према нашем држављанину.

¹⁰ Вид. Derek L. Bosworth, *Intellectual Property Rights*. Oxford: Pregamnon Press, 1986, стр. 27.

Како је предмет ове расправе право извођача, нећемо се освртати на појединости о правима произвођача фонограма и произвођача емисије према Римској конвенцији. Заштићеним лицима, односно интерпретаторима, репродуктивним умјетником или извођачем, Римска конвенција сматра: глумце, пјеваче, музичаре, плесаче и друга лица која глуме, пјевају, изводе, декламују, свирају или на други начин изводе књижевна или умјетника дјела (члан 3/а). Римска конвенција пружа заштиту само оним умјетницима извођачима који интерпретирају ауторска дјела, али не и оним чија се дјелатност састоји у непосредном јавном саопштавању других духовних садржаја (нпр. мађионичари, акробате, варијететски умјетници и слично). Иако се овакав став Римске конвенције чини неправедним, државама чланицама је остављена могућност да прошире сродноправну заштиту и на друга лица, односно друге репродуктивне умјетнике.¹¹

У свакој држави чланици Римске конвенције репродуктивни умјетници су заштићени, односно уживају национални третман, уколико испуњавају један од следећих критеријума: (1) интерпретација је изведена у једној од држава уго-

ворница, (2) интерпретација је забиљежена (снимљена) на фонограму који је заштићен одредбама Римске конвенције (чланом 5) или (3) интерпретација није забиљежена на фонограм, али је емитована у емисији која је заштићена одредбама Римске конвенције (чланом 6).¹²

Како бисмо утврдили да ли је један од наведених критеријума испуњен, морамо утврдити земљу поријекла интерпретације. За разлику од неких других међународних инструмената (нпр. Бернске конвенције), Римска конвенција не познаје појам земље поријекла. Међутим, он се може извући тумачењем других одредаба Римске конвенције, конкретно оних које се тичу тачака везивања за правни режим Конвенције. Тако, аутори долазе до закључка да је циљ Римске конвенције уређивање само оних односа са елементом иностраности, односно не задире у односе између лица на територији једне државе уговорнице.¹³ Другим ријечима, правни односи настали у оквиру једног суверенитета (једне државе), између припадника тог суверенитета (њених држављана) регулишу се националним правом, односно на те односе се не примјењују одредбе Римске конвенције. Конвенција ће

11 Марковић и Поповић, стр. 328 и Стојановић, Б. *Практикум за ауторско и сродна права, са Законом о ауторском и сродним правима и примерима уговора и шљубди*. Београд: Правни факултет Универзитета УНИОН и Јавно предузеће „Службени гласник“, 2006, стр. 30.

12 Вид. члан 4 Римске конвенције.

13 Марковић и Поповић, стр. 328 и Стојановић, стр. 30–31.

бити примијењена само уколико се ради о односима са иностраним елементом, односно биће примијењена на односе у којима учествују субјекти који припадају различитим суверенитетима, односно који су држављани различитих држава (нпр. Римска конвенција ће бити примијењена на односе између глумца из Бање Луке, који је држављанин БиХ, и мађарске радио-телевизије или њемачке продукционе куће, који немају припадништво БиХ, с друге стране, на односе између истог субјекта, дакле глумца из НПРС-а и БХТ-а примјењује се национално право БиХ). С тим у вези, у конкретним случајевима земља поријекла може бити: (а) држава у којој је интерпретација извршена, (б) држава чији је држављанин произвођач фонограма на којем је интерпретација снимљена, (ц) држава у којој је интерпретација снимљена на фонограм, (д) држава у којој је фонограм први пут издат, (е) држава сједишта радиодифузне агенције која је емитовала интерпретацију и (ф) држава у којој је лоциран одашиљач са којег је интерпретација емитована.¹⁴

Римска конвенција не предвиђа изричито која су то апсолутна (искључива) минимална права. Минимална права представљају ми-

нимални стандард заштите који је предвиђен међународним инструментима, а коју држава уговорница мора пружити заштићеним лицима. Римска конвенција предвиђа обавезу држава уговорница да осигурају могућност да репродуктивни умјетник, односно извођач забрани одређене радње искориштавања његове интерпретације.¹⁵ Самим тим, Конвенција је оставила маневарски простор државама да саме уреде како ће извршити своју конвенциону обавезу. Држава уговорница не мора само грађанскоправним прописима уредити ово питање, него може нормирати одређене кривичноправне и управноправне мјере (као нпр. Уједињено Краљевство).¹⁶ Суштина заштите огледа се у томе да извођач има могућност да забрани да се без његове сагласности врши: (1) емитовање и други облици јавног саопштавања интерпретације, узев уколико је интерпретација већ претходно емитована или снимљена на носач слике или звука, (2) снимање (биљежење на физичком носачу) претходно неснимљене интерпретације и (3) умножавање (репродукцију) интерпретације само: ако је интерпретација снимљена претходно без пристанка извођача, ако се репродукција врши у друге

¹⁴ Марковић и Поповић, стр. 329.

¹⁵ Edward W. Ploman & L. Clark Hamilton, *Copyright: Intellectual Property in the Information Age*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980, p.73.

¹⁶ Марковић и Поповић, стр. 329.

сврхе, а не у оне за које је извођач дао свој пристанак, и уколико је снимање интерпретације извршено у складу са одредбама Конвенције (чланом 15), а репродукција снимка се врши у сврхе супротне онима изнесеним у одговарајућим одредбама Конвенције (члан 7/1 Римске конвенције). Сва претходно наведена овлашћења су имовинскоправне природе. Оног тренутка када извођач пристане на снимање, односно биљежења интерпретације на носач слике и звука, сва права загарантована Римском конвенцијом престају да важе. Ова је одредба унесена у Конвенцију због специфичности филмске продукције (члан 19).¹⁷

Ако се фонограм објављен у комерцијалне сврхе или репродукција таквог фонограма директно користе за емитовање или било какво јавно саопштавање, корисник таквог фонограма је дужан извођачима, односно произвођачима фонограма платити једнократну правичну накнаду. Држава уговорница својим националним законодавством може уредити питање плаћања ове правичне накнаде уколико се стране о истој не могу договорити (члан 12). Дакле, извођачи, у складу са одредбама Римске конвенције, имају право потраживати накнаду од радио-дифуз-

них организација које емитују издате фонограме на којима је забиљежена њихова интерпретација. Они то право имају и заједно га остварују са произвођачима фонограма. Римска конвенција прописује да на примјерцима издатог фонограма мора бити назначено име извођача (лично или умјетничко) чија се интерпретација на њему налази, што је једино личноправно овлашћење које је Конвенција признала извођачима.

Према Римској конвенцији, право репродуктивних умјетника, односно извођача траје најмање 20 година од истека године у којој је извршена интерпретација која није забиљежена на физичком носачу слике или звука, или од истека године у којој је извршено снимање интерпретације (члан 14). Тако, ако је глумац извео интерпретацију 1. марта 2020. године, рок од најмање 20 година почиње тећи од 1. јануара 2021. године. Исто, ако је интерпретација снимљена 29. јуна 2022. године, рок почиње тећи тек од 1. јануара 2023. године.

Године 1996. на дипломатској конференцији у оквиру Свјетске организације за интелектуално власништво (енгл. *World Intellectual Property Organization*, у даљем тексту: WIPO), потписана су два међународна инструмента која

¹⁷ Вид. шире Бесаровић В. *Интелектуална својина, Индустријска својина и ауторско право*, *Пето неизмењено издање*. Београд: Правни факултет Универзитета у Београду, 2011, стр. 389.

збирно носе назив „WIPO интернет уговори“. Наиме, ради се од Уговору о ауторском праву и Уговору о изведбама и фонограмима. Аутори сматрају да оба инструмента представљају одговор WIPO-а на Споразум о трговинским аспектима права интелектуалног власништва (енгл. *Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*, у даљем тексту: TRIPS) који је закључен приликом оснивања Свјетске трговинске организације (енгл. *World Trade Organization*, у даљем тексту: WTO, СТО). Такође, истиче се да се Уговор о изведбама и фонограмима¹⁸ (у даљем тексту: УИФ) не може сматрати засебним споразумом у смислу одредаба Римске конвенције, те да само репродукује одређени дио садржине TRIPS-а¹⁹ (и то његове тзв. интернет одредбе). Међутим, сматрамо да не шкоди укратко поменути и садржину овог међународног инструмента.

Заштићена лица према Уговору јесу умјетници извођачи. Под умјетницима извођачима (интерпретаторима, репродуктивним умјетницима, извођачима) УИФ сматра: глумце, пјеваче, музичаре, плесаче, и друге особе које глуме, пјевају, рецитују, декламују, играју, интерпретирају, или на други начин изводе књижевна или умјетничка дјела или изражаје фолклора (члан

2/а). УИФ почива на принципима националног третмана и минималних права (према чл. 3 и 4).²⁰ То значи да државе чланице уговора признају заштиту предвиђену Уговором умјетницима извођачима који су држављани других уговорних страна. Национални третман пружен је лицима која испуњавају критеријуме садржане у Римској конвенцији (конкретно у члану 6). Уговором се изричито истиче (за разлику од Римске конвенције) да име извођача мора бити назначено на произведеном фонограму. Изузетак од тога захтјева постоји уколико је изостављање условљено начином примјене фонограма (члан 5). Ово је једино личноправно овлашћење које превиђа УИФ.

Искључива имовинска права извођача, према Уговору, на неснимљене интерпретације састоје се у сљедећем: (а) емитовању и јавном саопштавању претходно неснимљене интерпретације и (б) снимању претходно неснимљене интерпретације (члан 6). С друге стране, УИФ предвиђа сљедећа неискључива имовинска права интерпретатора: (а) право на уножавање, (б) право на стављање у промет, (ц) право на изнајмљивање снимљене интерпретације и (д) прво стављања на располагање снимљених интерпретација.

18 Босна и Херцеговина је ратификовала Уговор о изведбама и фонограмима 2009. године.

19 Марковић и Поповић, стр. 338.

20 Бесаровић, стр. 369–370.

Умјетници извођачи уживају искључиво право давања допуштења за непосредно или посредно умножавање њихових интерпретација снимљених на фонограмима, на било који начин или у било којем облику (члан 7). Умјетници извођачи уживају искључиво право давања допуштења за стављање на располагање јавности оригинала и примјерака њихових изведби снимљених на фонограмима путем продаје или на други начин којим се преноси власништво (члан 8/1). УИФ предвиђа да државе уговорнице могу својим националним законодавством одредити под којим условима ће доћи до исцрпљења претходно поменутог права (члан 8/2). Умјетници извођачи уживају искључиво право давања допуштења за комерцијално изнајмљивање јавности оригинала и примјерака њихових изведби снимљених на фонограме, како је то одређено националним правом, па и након што су стављени у промет од умјетника извођача, или уз њихово допуштење (члан 9/1). Умјетници извођачи уживају искључиво право давања допуштења за стављање на располагање јавности њихових изведби снимљених на фонограме, жичним или бежичним путем, на начин да им свако може имати приступ са мјеста и у вријеме које појединачно изабере (члан 10).

Средства за очување и заштиту претходно поменутих права свака држава уговорница треба да одреди својим унутрашњим прописима. Заштита која се признаје извођачима у складу са УИФ-ом траје најмање 50 година, рачунајући од истека године у којој је интерпретација изведена, односно снимљена на физички носач слике или звука (члан 17).

3. ПРАВО ИНТЕРПРЕТАТОРА (ИЗВОЂАЧА) У БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ

3.1. Интерпретација (изведба) као предмет заштите

Предмет заштите права интерпретатора, односно извођача је интерпретација, односно изведба.²¹ Интерпретацију, односно изведбу одређујемо као духовну творевину. Самим тим, она је интелектуално, нематеријално добро које ствара човек. Она је радња која се састоји у ангажовању човјека да личним изражајним могућностима саопшти уживо или на аудио или на аудио-визуелни начин одређени духовни садржај. Духовни садржај који је предмет интерпретације мора бити ауторско дјело (нпр. дјело књижевности). При интерпретацији дјела, извођач даје лични пе-

²¹ Израз интерпретација (изведба) води поријекло од латинске ријечи *interpretatio*, што значи тумачење, излагање, објашњавање.

чат, а посљедица овог чина је разликовање интерпретација различитих извођача. Интерпретација не мора увијек бити умјетничке саджине, дакле, правна заштита може бити пружена и неумјетничкој интерпретацији.

Иако већина јесте, нису сва ауторска дјела погодна за интерпретацију (нпр. дјела ликовне умјетности). Осим тога, у групи дјела која су погодна за интерпретацију, маневарски простор извођача за остављање личног печата може бити мањи или већи. Тако је простор за индивидуални израз извођача код драмских дјела већи у односу на дјела, нпр. класичне музике. За сам (правни) појам интерпретације није важно колико је простора остављен извођачу код конкретног дјела које се изводи и у којој мјери је стварно извођач тај простор и искористио.²²

3.2. Субјект (заштите) права

Субјект права интерпретатора јесте интерпретатор, односно извођач – физичко лице које интерпретира – односно изводи ауторско дјело. Према домаћем Закону о ауторским и сродним правим (у даљем тексту: ЗАСП), својство интерпретатора, односно извођача имају:

глумци, пјевачи, музичари, плесачи и друга лица која глумом, пјевањем, свирањем, покретима, рецитовањем или интерпретирањем на други начин изводе ауторска или фолклорна дјела (члан 116 став 1). Поред наведених лица, ЗАСП под извођачима подразумеијева и: редитеље позоришних представа, диригенте оркестара, вође пјевачких хорова, те варијететске и циркуске умјетнике (члан 116 став 2). Иако, у већини случајева, одвајамо ауторско дјело и интерпретацију, постоје случајеви када долази до кумулације својства аутора и извођача. То су случајеви када сам аутор интерпретира своје дјело (нпр. Моцарт свира „Малу ноћну музику“ или Молијер изводи „Болесника“).

У пракси је чест случај да је за извођење одређеног ауторског дјела потребно учешће и кооперација више лица (нпр. дуо, трио, хор, плесне групе, ансамбл и слично). Тако су се, из практичних разлога, у упоредном праву развиле двије категорије множине субјеката, односно лица које интерпретирају једно ауторско дјело.²³ Самим тим постоје и два различита правна режима која се примјењују. Прву категорију лица чини коинтерпретатори, односно коизвођачи чији су међусобни

22 Вид. Марковић и Поповић, стр. 83 и Милић, Д. *Коментар Закона о ауторском и сродним правима, са судском праксом и међународним конвенцијама и уговорима*. Београд: ННК интернационал, 2005, стр. 176–177.

23 Вид. Поленак-Акимовска, М. *et al.*, *Ауторско право и сродни права, Коментар и прилози*. Скопје: Правен факултет „Јустинијан Први“ Скопје и Центар за образование за интелектуална сопственост – СИРЕ, 2007, стр. 176–178.

односи аналогни односима коаутора. Другу категорију чине ансамбли и друге групе интерпретатора, које постоји када одређено ауторско дјело изводи више извођача. Ту групу, осим диригента и солиста, чини одређени број лица коју одреди национални закон. У Босни и Херцеговини то питање законом није ријешено, али у већини националних права то је још најмање пет лица. Групе и ансамбли су специфични због њиховог односа са трећим лицима и заштите права. Групу интерпретатора и ансамбл представља лице овлашћено за заступање, које нужно не мора, али и може, бити дио групе, односно ансамбла или чак уопште бити интерпретатор. Тако је, барем, у већини права. Но, у Босни и Херцеговини, чланови групе или ансамбла морају овластити једног свог члана за заступање. То овлашћење мора бити дато у писаној форми и важи ако је постигнуто већином гласова чланова групе или ансамбла (члан 117 ст. 1 и 2). Међутим, ово не важи за диригенте, солисте, позоришне редитеље и главне глумце које нису чланови група, осим, наравно, ако уговором није другачије одређено (члан 117 став 3).

3.3. Садржина права интерпретатора (извођача)

Право интерпретатора, односно извођача се састоји од двије групе овлашћења: (1) личноправних овлашћења и (2) имовинскоправних овлашћења.

3.3.1. Личноправна овлашћења

Како је интерпретација духовна творевина која је резултат интелектуалног, духовног рада, логично је да постоји одређена лична веза између извођача и интерпретације. То значи и да постоје одређени лични, морални интереси извођача у вези са својом интерпретацијом.²⁴ Извођачеви лични (морални) интереси су заштићени сљедећим личноправним овлашћењима: (а) овлашћење на признање својства извођача одређене интерпретације, (б) овлашћење извођача да његово име буде на прикладан начин означено на сваком примјерку снимка његове интерпретације, односно приликом сваког облика употребе интерпретације, (ц) овлашћење на заштиту интегритета интерпретације и (д) овлашћење на супротстављање недостојном коришћењу интерпретације.

Овлашћење на признање својства извођача (тзв. право патернитета) представља нераскидиву духовну везу између интерпретације (из-

²⁴ Вид. Милић, Коментар Закона о ауторском и сродним правима, са судском праксом и међународним конвенцијама и уговорима, стр. 179–180.

ведбе) и интерпретатора (извођача) коју право штити.²⁵ Тако, интерпретатор, односно извођач има овлашћење да од свих трећих лица буде признат као такав (дакле, као интерпретатор, односно извођач).

Интерпретатор, односно извођач има овлашћење да захтијева да се његово име или други знак који га индивидуализује, односно који указује на његов идентитет назначи на сваком примјерку интерпретације, односно изведбе (нпр. на физичком носачу на којем је снимљена интерпретација, односно изведба) или да се наведе приликом сваког јавног саопштавања интерпретације (нпр. на крају приказивања драмске серије или филмског дјела у тзв. заслугама – енгл. *credits*). Ово овлашћење представља дериват (изведено је) из претходно поменутог овлашћења, те се као такво и треба схватати (односно, није толико значајно колико признање својства интерпретатора, односно извођача). Међутим, ово овлашћење може трпјети одређена ограничења. Та ограничења се одnose на техничка својства средстава на које је интерпретација, односно изведба забиљежена (нпр. уколико се угравира име интерпретатора на де-ве-де, постоји могућност да се исто техничко средство неће моћи употријебити) или ограничења која произилазе и начина јавног

саопштавања интерпретације, односно изведбе.

Како интерпретација у моралном и интелектуалном смислу „припада“ интерпретатору, логично је да само он има право, односно овлашћење да ту интерпретацију мијења. Тако, аутор може свим трећим лицима забранити да његову интерпретацију мијењају, што представља нарушавање цјеловитости исте, односно нарушава њен интергитет. То негативно овлашћење или негативни аспект представља суштину овлашћења на заштиту интегритета интерпретације.

Част и углед интерпретатора као и његова морална права могу бити нарушена не само повредом интегритета интерпретације, него и употребом исте у „неокрњеном“, односно цјеловитом облику, али на начин који је увредљив за интерпретатора, односно у околностима које су неприкладне и увредљиве или деформишу смисао или поруку интерпретације. Наравно, приликом оцјењивања да ли се интерпретације недостојно користи, морају се занемарити претјерана осјетљивост или сујета интерпретатора, односно извођача, те се полази од „разумне мјере“ или „мјере која је уобичајена за просјечног интерпретатора, односно извођача“, при чему се не искључује узимање у обзир одређених субјективних

25 Вид. Марковић и Поповић, стр. 56.

фактора. У принципу, рационално се оцјењује да ли је дошло до недостојног коришћења интерпретације, односно изведбе, али узимајући у обзир неке субјективне елементе. На примјер, недостојно коришћење ће постојати уколико се интерпретација (која представља значајно драмско остварење, нпр. драмска улога у Крлежиним „Глембајевима“) јавно саопштава поред аутора са домаћим животињама на неком вашару.

3.3.2. *Имовинскоправна овлашћења*

Имовинскоправним овлашћењима штите се економски интереси извођача. Та овлашћења су следећа: (а) овлашћење на снимање свог живог извођења, (б) овлашћење на директно или индиректно репродуковање снимка свог извођења на било који начин и у било ком облику, (ц) преношење јавности свог живог извођења, (д) овлашћење радио-дифузног емитовања свог живог извођења, осим реемитовања од организације или уз дозволу организације која врши емитовање, (е) чињење доступним јавности снимка свог извођења, (ф) дистрибуирање примјерака снимка свог извођења и (г) давање у закуп примјерака снимка свог извођења (члан 119 ЗАСП-а). Имовинскоправна овлашћења која стоје на располагању ауто-

ру су искључивог и апсолутног карактера, док су одређени изузеци неискључивог и релативног карактера.

Овлашћење на снимање свог живог извођења убраја се у искључива имовинскоправна овлашћења скупа са овлашћењем за репродуковање, односно умножавање снимка извођења. Ради се о два кључна овлашћења за заштиту интереса извођача у вези са употребом његове интерпретације у физичком облику. Извођач тако своју интерпретацију може „записати“ на неком физичком носачу (нпр. де-ве-деу или ве-ха-есу) и записану интерпретацију неограничено пута „прекопирати“ на друге носаче.

Извођач има овлашћење да јавности преноси своје живо извођење. Ради се, заправо, о овлашћењу да истовремено (дакле, док траје извођење) своју интерпретацију преноси, путем техничких уређаја као што су звучник и екран, публици која се налази изван простора у коме се интерпретација врши уживо (нпр. Жељко Самарцић држи концерт на Кастелу, а публика која се налази изван зидина исти прати путем неког техничког уређаја).

Овлашћење на радио-дифузно емитовање свог живог извођења представља релативно право извођача. Неиме, емитовање представља основни облик економ-

ске експлоатације интерпретације у нефизичком облику. Међутим, ово овлашћење извођача није генерално искључиво. О чему је, у ствари, ријеч? Његово овлашћење је ограничено само на емитовање уживо (нпр. директни пренос концерта или позоришне представе). Другим ријечима, интерпретатор, престанком на снимање, губи искључиво овлашћење на емитовање (односно реемитовање) снимка интерпретације. Међутим, уколико је интерпретација снимљена на фонограм или видеограм, извођач има право на потраживање накнаде од произвођача фонограма, односно видеограма.

Извођач је овлашћен да забрани или дозволи другој јавно саопштавање његове претходно снимљене интерпретације жичним или бежичним путем на начин који омогућава појединцу индивидуалан приступ интерпретацији с мјеста и у времену које он изабере, што представља специфично овлашћење. Овај облик употребе интерпретације захтијева да интерпретација прво буде снимљена и умножена на неком физичком носачу. Овдје се под јавним саопштавањем подразумијева омогућавање приступа снимку интерпретације неограниченом кругу лица која могу исти чути или видјети употребом носача слике или звука.

Овлашћење на дистрибуирање (које је уско везано са овлашћењем на чињење доступним јавности снимка свог извођења), односно стављање у промет примјерака интерпретације односи се на могућност да извођач другој забрани или дозволи стављање примјерка интерпретације у промет. Радња стављања примјерака интерпретације у промет је радња којом долази до промјене посједа без обзира на правни основ (нпр. продаја, поклон). Ово овлашћење обухвата и нуђење примјерка, а ради се о радњи којом се подстиче или наводи друго лице да прибави примјерак интерпретације. Значајно је напоменути да је у вези са овим овлашћењем и институт исцрпљења, односно конзумације права. Дакле, извођач има наведено овлашћење до тренутка промјене посједа, односно власништва над примјерком. Тиме долази до исцрпљења извођачевог права и он на промјену власника или посједника примјерка интерпретације више не може утицати. Тако, нпр. Халид Бешлић има овлашћење на стављање у промет примјерака своје интерпретације садржане на физичком носачу звука (це-деу), али онога тренутка када Александар Стојковић купи примјерак интерпретације, Бешлић не може утицати да ли ће Стојковић тај исти примјерак продати или поклонити Жељку Стјепановићу или

неком трећем, зато што је исцрпио своје право.

Извођач је овлашћен на давање у закуп примјерака интерпретације, односно може дозволити или забранити другоме да даје у закуп примјерке његове интерпретације. Међутим, уколико извођач уступи произвођачу фонограма или видеограма своје искључиво овлашћење на давање примјерака интерпретације у закуп, он је овлашћен на потраживање дијела накнаде коју овај остарује давањем примјерака интерпретације у закуп. Овог права на накнаду се интерпретатор не може одрећи (члан 121 ЗАСП-а).

Осим ових имовинских правних овлашћења, која су искључиве и апсолутне природе, постоје и неискључива (релативна) овлашћења. Неискључива овлашћења су карактеристична по томе да извођач има право да захтијева накнаду од привредног коришћења његове интерпретације снимљене на фонограм или видеограм (под условом да је снимање било допуштено од стране извођача). Неискључива (релативна) овлашћења извођача су: (а) овлашћење на потраживање накнаде за емитовање снимљене интерпретације, (б) овлашћење на потраживање накнаде за

јавно саопштавање снимљене интерпретације која се емитује, (ц) овлашћење на потраживање накнаде за јавно саопштавање интерпретације са носача звука и (д) овлашћење на накнаду од продаје техничких уређаја и средстава која су пододбна за умножавање снимљене интерпретације. Лице према коме је управљен захтјев за накнаду јесте корисник који јавно саопштава снимљену интерпретацију са фонограма, односно произвођач, односно увозник одговарајуће техничке опреме која је пододбна за умножавања фонограма.²⁶ Лица обавезана на плаћање накнаде исту плаћају у једном јединственом износу на годишњем нивоу организацији за колективно остваривање права (о чему ће касније бити говора). Занимљиво је да извођачи немају права на потраживање накнаде за емитовање интерпретације путем видеограма. Ово се изводи из законске одредбе да закључењем уговора о филмској продукцији сва права и овлашћења прелазе са извођача на филмског продуцента у вези са његовом интерпретацијом на филмском дјелу (под условом да уговором није другачије одређено) (члан 122 став 1 ЗАСП-а). Међутим, извођач има право на накнаду за пренос сваког имовинског права, а то је

²⁶ Марковић и Поповић, стр. 86. Вид. шире Спаић, В. *Ауторско право*. Сарајево: Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“, 1957, стр. 245–249.

овлашћење којег се извођач не може одрећи (члан 122 ст. 2 и 3 ЗАСП-а).²⁷

3.4. Трајање права

Субјективно право извођача траје 50 година од дана извођења интерпретација. Ако је интерпретација снимљена на законит начин и ако је снимак издат у том року, онда субјективно право траје од дана издавања или законитог саопштавања интерпретације јавности снимка интерпретације (члан 125 став 1 ЗАСП-а). Међутим, рок од 50 година почиње тећи тек од 1. јануара наредне године (члан 125 став 2 ЗАСП-а). Ваља још напоменути да је на комунитарном нивоу, односно на нивоу Европске уније, трајање субјективног права извођача повећано на 70 година (Директивом 2011/77/ЕУ од 27. септембра 2011. године, којом се мијења и допуњава Директива 2006/116/ЕУ о трајању заштите ауторских и одређених сродних права).²⁸

4. ПРЕНОС (УСТУПАЊЕ) ПРАВА

Интерпретатор, односно извођач може одређена овлашћења пренијети, односно уступи-

ти трећим лицима. Личноправна овлашћења интерпретатора није могуће пренијети, односно уступити другом, због њихове природе (она су нераскидиво везана за интерпретатора, односно извођача). С друге стране, одређена имовинскоправна овлашћења (дакле, овлашћења на економску, привредну експлоатацију интерпретације, односно изведбе) интерпретатор, односно извођач може пренијети, односно уступити другим лицима. Интерпретатор своја имовинскоправна овлашћења може пренијети правним пословима *inter vivos* (нпр. уговором) или *mortis causae* (нпр. тестаментом). У првом случају, он то чини за живота, односно закључењем посебног уговора са трећим лицем (стицаоцем права), док у другом случају, он своја имовинскоправна овлашћења „оставља“ својим универзалним или сингуларним сукцесорима у случају смрти. Наравно, интерпретатор може извршити пренос, односно уступање овлашћења само док та овлашћења трају.²⁹

Важно је напоменути да, у данашњој правној теорији, преовладава монистичко схватање субјективних права интерпретато-

²⁷ Вид. шире Поленак-Акимовска *et al.*, *сипр.* 180–190 и Граић-Степановић, С. „Право на интерпретаторску накнаду“, *Правни живоић*, Часопис за правну теорију и праксу, 13/2008, стр. 37–56.

²⁸ Љубојевић и Дукић Мијатовић, стр. 161. Вид. шире Тијанић П. „Ниво усклађености (хармонизације) домаћег законодавства ауторског и сродних права са правом ЕУ“, *Правни живоић*, Часопис за правну теорију и праксу, 13/2008, стр. 93–122

²⁹ Вид. Милић, *Коментар Закона о ауторском и сродним правима, са судском праксом и међународним конвенцијама и уговорима*, стр. 182–183.

ра, што значи да његова личноправна и имовинскоправна овлашћења чине јединствено субјективно право. Према томе, интерпретатор, у принципу, не може пренијети овлашћења путем уговора, него одређена овлашћења уступа трећим лицима, уз накнаду или без накнаде. Шта то значи? То, заправо, значи да интерпретатор остаје изворни носилац овлашћења док треће лице – стицалац – стиче „ново“ субјективно право које је деривативног карактера, односно извор и везано је за субјективно право изворног носиоца – интерпретатора. Приликом закључења тог интерпретаторског уговора неопходно је одредити његове битне елементе. Ти елементи, осим тога што су битни са аспекта уговорног права, битни су и за самог интерпретатора. Зато, неопходно је у уговору предвидјети, одредити сљедеће елементе: садржину (које имовинскоправно овлашћење се уступа), предмет (које конкретне радње у оквиру уступљеног овлашћења стицалац може предузимати), територију (на којој стицалац може предузимати поменуте радње), вријеме трајања (на које се права уступају, уколико овај елемент недостаје, узмеће се да су овлашћења уступљена на „неограничени“ период, односно док трају) и накнаду (коју стицалац плаћа интерпретатору, као и начин на који је плаћа – у једном јединственом изно-

су или оброчно, односно у ратама). Интерпретатор права може уступити на искључив или неискључив начин. Ако их уступи на искључив начин, то значи да стицалац има могућност коришћења позитивних и негативних аспеката права. Позитивни аспект права се односи на активне радње којима се предузимају овлашћења садржана у праву, док негативни аспект представља могућност забране свим трећим лицима да предузимају поменуте радње, као и предузимање процесноправних корака ради заштите права. Код неискључивог уступања уочавамо само позитивни аспект.

5. КОЛЕКТИВНО ОСТВАРИЊАЊЕ ПРАВА ИНТЕРПРЕТАТОРА (ИЗВОЂАЧА)

Сродна права (као и ауторска права) имају карактер приватних права. Тиме је, као њихова основна функција, одређена заштита индивидуалних интереса субјеката тих права. Приватна права су таквог карактера да њихови титулари имају пуну слободу одређења када ће их, како и у којој мјери вршити. Правило је да индивидуална права сваки субјект самостално и засебно остварује. Међутим, и од тог правила постоји изузетак. Тај изузетак се огледа у практичној ситуацији да се поједина овлашћења из приватних

права не могу вршити на индивидуалан начин или је то могуће уз велике потешкоће. Конкретно, ради се о имовинскоправним овлашћењима која се односе на врло учестале и дифузне облике коришћења одређених предмета заштите. Као класични примјер наводи се извођење и емитовање музичких ауторских дјела.³⁰ Најчешће су ауторска права та (поготово код музичких стваралаца) која се морају остваривати путем колективних механизма. Међутим, то не значи да титулари права „сродних“ ауторским не могу или не морају то чинити.³¹

Основно статусно обиљежје организације за заштиту и колективно остваривање права јесте да се ради о правном лицу непрофитног (недобитног) карактера. То значи да циљ постојања овог правног лица није нека привредна дјелатност или стицање добити, већ вршење одређених, у овом случају, имовинскоправних сродноправних овлашћења за рачун носилаца тих сродних права. Сав новац који организација убере својом активношћу, она дугује носиоцима сродних права (изузев чланарине или накнаде за рад или нешто слично). Према Закону о колективном остварењу ауторских и сродних права (у даљем тексту: ЗКОП), организација има статус правног

лица и то у форми (непрофитног) удружења грађана које дјелује уз дозволу Института за интелектуално власништво Босне и Херцеговина и то на цијелој територији Босне и Херцеговине (чл. 6 и 8 ЗКОП-а).

Осим тога, статус организације је специфичан и због принципа специјалности. То значи да је дјелокруг рада организације тачно и прецизно одређен и то у погледу: (1) врсте предмета заштите (нпр. права интерпретатора, односно извођача) и (2) врсте имовинскоправних овлашћења (нпр. емитовање, јавно саопштавање, извођење и слично). Дјелокруг организације мора бити одређен и прецизиран у оснивачким и конститутивним актима удружења, односно у оснивачком акту и статуту. Дакле, једна организација мора се бавити само једним предметом заштите. Занимљиво је то да Закон организацији гарантује монопол на тржишту имовинскоправних овлашћења, односно на територији једне државе може постојати само једна организација која се бави једним одређеним предметом заштите и титулари тих ауторских или сродних права (као што је нпр. Асоцијација музичких стваралаца БиХ, Организација фотографских аутора Србије или СОКОЈ

30 Марковић и Поповић, стр. 250.

31 Нпр. у Републици Србији постоји организација под називом „Право интерпретатора“ која штити интересе умјетничких извођача.

– Организација музичких аутора Србије).

Организацију за колективно остваривање права оснивају титулари тих истих права (нпр. извођачи) и то према ЗКОП-у и према одговарајућим законима на нивоу ентитета којима се оснивају удружења грађана и фондације. Да би организација отпочела са радом, неопходно је да добије одговарајућу дозволу за рад од стране Института за интелектуално власништво БиХ након спроведеног управног поступка у коме се испитује да ли организација испуњава законом прописане услове. Услови да би једна организација могла постати организацијом за колективно остваривање права су: (1) да је статут организације у складу са ЗКОП-ом и ЗАСП-ом, (2) да је економска основа правног лица довољна за несметан рад организације и ефикасно остваривање права, (3) да испуњава административно-техничке услове предвиђене чланом 10 ЗКОП-а и (4) да за исти предмет заштите не постоји организација за колективно остваривање права. Након издавања дозволе организација се налази под сталним надзором Института за интелектуално власништво (члан 12 ЗКОП-а). Припадници једне области стваралаштва могу, а и не морају бити чланови организације. Међутим, уколико се одлуче да остваривање својих имо-

винскоправних овлашћења повјере организацији, она је дужна то прихватити (члан 15 ЗКОП-а).

Између организације за колективно остваривање права и чланова се закључује индивидуални или колективни уговор. Уговор између организације и носилаца права је комплексан јер, по својој правној природи, садржи елементе три различита уговора: (а) уговор о конститутивном промету (уступању) искључивих имовинскоправних овлашћења, (б) уговор о налогу и (ц) уговор о комисиону. С тим у вези кажемо да се ради једном *sui generis* уговору. У принципу, титулари сродних (или ауторских) права закључују са организацијом уговор којим јој уступају своја имовинскоправна овлашћења на одређеним предметима заштите. Приликом оснивања организације одређује се који је предмет заштите у питању и која имовинскоправна овлашћења. Организација представља спону између титулара права, с једне, и корисника, с друге стране. Она „преузима“ овлашћења од титулара и уступа их даљим корисницима. Ово је карактеристично за уговор о налогу. Наиме, титулари права овлашћују и обавезују организацију да за њихов рачун: предузме мјере у циљу закључења уговора са корисницима о експлоатацији предмета заштите, да закључи уговоре са корисницима, предузме мјере у циљу

прикупљања накнаде од корисника за коришћење предмета заштите, прикупља накнаду, врши контролу над извршавањем уговора са корисницима и по потреби предузима правне кораке како би заштитила интересе титулара права. Дакле, организација увијек дјелује за туђ рачун, али у своје име, при чему овај уговор поприма карактер и уговора о комисиону као подврсти уговора о налогу. С тим у вези, титулари права имају статус комитента у односу на организацију.³² Такође, у склопу наведеног уговора уочавамо и налог организацији да прикупи накнаду од корисника и да исту, у складу са својим унутрашњим актима, подијели члановима организације. У Босни и Херцеговини тренутно не постоји организација која се бави заштитом и колективним остваривањем права интерпретатора, односно извођача, а наше је мишљење да је дошло вријеме за једну такву.

6. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Право интерпретатора (извођача) можемо посматрати у објективном и субјективном смислу. У објективном смислу, право интерпретатора (извођача) представља скуп правних правила којима се уређују питања настанка, субјектата,

трајања и садржине права, док у субјективном смислу представља право (или права) која има њихов титулар/носилац по основу објективног права. Осим тога, право интерпретатора (извођача) можемо посматрати као једну поддисциплину у оквиру шире научне области – право интелектуалног власништва. Ова правна област је регулисана на међународном и на националном нивоу. На међународном нивоу као извор уочавамо Римску конвенцију из 1961. године, као и Уговор о интерпретацијама (изведбама) и фонограмима из 2009. године (Босна и Херцеговина је држава чланица оба међународна инструмента). На националном плану, као изворе права уочавамо Закон о ауторским и сродним правима и Закон о колективном остваривању ауторског и сродних права. Првим националним извором регулисана су питања предмета и субјекта заштите, као и трајање и садржина права. Као предмет заштите видимо интерпретацију (изведбу) која представља одређено нематеријално добро, односно духовну творевину. Она је радња која се састоји у ангажовању човјека да личним изражајним могућностима саопшти уживо или на аудио или на аудио-визуелни начин одређени духовни садржај, који мора бити ауторско дјело (нпр. драмски текст).

³² Вид. Марковић и Поповић, стр. 249–259.

Субјект заштите је интерпретатор (извођач) – физичко лице које интерпретира, односно изводи ауторско дјело. Право интерпретатора је „најсродније“ сродно право ауторском праву, те због тога у себи садржи како имовинскоправна, тако и личноправна овлашћења. Личноправна овлашћења произилазе из личне везе између интерпретатора (извођача) и интерпретације (изведбе) и њима се штите морални интереси титулара права. Личноправних овлашћења интерпретатора (извођача) према нашем праву има четири, и то: (1) овлашћење на признање својства извођача одређене интерпретације, (2) овлашћење извођача да његово име буде на прикладан начин означено на сваком примјерку снимка његове интерпретације, односно приликом сваког облика употребе интерпретације, (3) овлашћење на заштиту интегритета интерпретације и (4) овлашћење на супротстављање недостојном коришћењу интерпретације. С друге стране, имовинскоправна овлашћења штите економске, односно привредне интересе интерпретатора (извођача). Њих дијелимо у двије групе: искључива и неискључива имовинскоправна овлашћења. У прву групу убрајамо: (1) овлашћење на снимање свог живог извођења, (2) овлашћење на директно или ин-

директно репродуковање снимка свог извођења на било који начин и у било ком облику, (3) преношење јавности свог живог извођења, (4) овлашћење радио-дифузног емитовања свог живог извођења, осим реемитовања од организације или уз дозволу организације која врши емитовање, (5) чињење доступним јавности снимка свог извођења, (6) дистрибуирање примјерака снимка свог извођења и (7) давање у закуп примјерака снимка свог извођења, док су у другој групи: (1) овлашћење на потраживање накнаде за емитовање снимљене интерпретације, (2) овлашћење на потраживање накнаде за јавно саопштавање снимљене интерпретације која се емитује, (3) овлашћење на потраживање накнаде за јавно саопштавање интерпретације са носача звука и (4) овлашћење на накнаду од продаје техничких уређаја и средстава која су подобна за умножавање снимљене интерпретације. Право интерпретатора (извођача) траје 50 година од извођења интерпретације која није снимљена, односно 50 година од дана допуштеног снимања интерпретације на физички носач. Овај рок почиње тећи од првог дана првог мјесеца наредне године. Понекад је тешко сва имовинскоправна овлашћења остваривати и штитити индивидуално, стога је интерпретаторима (извођачима) остављена

могућности да своја права остварују колективно путем организација за колективно остваривање права. Таква организација, која би се бавила колективним остваривањем права интерпретатора (извођача), мора бити организована као непрофитна организација (удружење грађана) према ЗКОП-у и према ентитетским законима (на она питања која нису регулисана државним законом примјењују се ентитетски закони). Организација за колективно остваривање права интерпретато-

ра (извођача) мора бити регистрована као таква код Института за интелектуално власништво Босне и Херцеговине, због тога што ове организације имају посебан статус и што се њима гарантује монопол на државном нивоу у погледу колективног остваривања права. Тренутно у Босни и Херцеговини не постоји организација за колективно остваривање права интерпретатора (извођача), те препоручујемо оснивање исте.

ЛИТЕРАТУРА

- Bosworth, D. L. (1986). *Intellectual Property Rights*. Oxford: Pregamnon Press.
- Ploman, E. W. & Hamilton, L. C. (1980). *Copyright: Intellectual Property in the Information Age*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Бесаровић, В. (2011). *Интелектуална својина, Индустријска својина и ауторско право, Пећо неизмењено издање*. Београд: Правни факултет Универзитета у Београду.
- Граић-Степановић, С. (2008). „Правно на интерпретаторску накнаду“, *Правни живоић*, Часопис за правну теорију и праксу, 13/2008: 37-56.
- Љубојевић, Н. и Дукић Мијатовић, М. (2018). „Право интерпретатора као сродно право“, *Европско законодавство*, 65/2018: 150-166.
- Марковић, С. М. и Поповић, Д. В. (2015). *Право интелектуалне својине*, Треће издање, Београд: Правни факултет Универзитета у Београду.
- Миладиновић, З. (2009). *Право интелектуалне својине*. Крагујевац: Правни факултет Универзитета у Крагујевцу.
- Милић, Д. (2005). *Коментар Закона о ауторском и сродним правима, са судском праксом и међународним конвенцијама и уговорима*. Београд: НИК интернационал
- Поленак-Акимовска, М., Дабовић-Анастоска, Ј., Пепељугоски, В., Наумовски, Г., Здравева, Н. и Гавриловић, Н. (2007). *Ауторско право и сродни права, Коментар и прилози*. Скопје: Правен факултет „Јустинијан Први“ Скопје и Центар за образование за интелектуална сопственост – СИРЕ.
- Спаић, В. (1957). *Ауторско право*. Сарајево: Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“.

Спаић, В. (1969). *Теорија ауторског права и ауторско право у СФРЈ*. Сарајево. Академија наука БиХ.

Стојановић, Б. (2006). *Практикум за ауторско и сродна права, са Законом о ауторским и сродним правима и примерима уговора и тужби*. Београд: Правни факултет Универзитета УНИОН у Београду и Јавно предузеће „Службени гласник“.

Тијанић, П. „Ниво усклађености (хармонизације) домаћег законодавства ауторског и сродних права са правом ЕУ“, *Правни животи*, Часопис за правну теорију и праксу, 13/2008: 93-122.

International Convention for the Protection of Performers, Producers of Phonograms and Broadcasting Organization of 1961 (Rome Convention of 1961), доступно на: <https://wipolex.wipo.int/en/text/289795>, (18. 8. 2022).

WIPO Performer and Phonograms Treaty of 1996 (WPPT of 1996), доступно на: <https://wipolex.wipo.int/en/text/295477>, (18. 8. 2022).

Zakon o autorskim i srodnim pravima, „Službeni glasnik Bosne i Hercegovine“, br. 63/2010.

Zakon o kolektivnom ostvarivanju autorskog i srodnih prava, „Službeni glasnik Bosne i Hercegovine“, br. 63/2010.

Rights and Legal Position of Interpreters (performers) with Special Reference to Bosnia and Herzegovina

Summary: *In the paper, the authors consider the position and role of the rights of interpreters (performers) from the standpoint of protection and improvement of copyright and related rights. The authors pay special attention to international legal protection of interpreters (performers). In accordance with the analyzed international frameworks, the authors highlight the role and position of the protection of copyright and related rights in Bosnia and Herzegovina, emphasizing the fact that many interpreters (performers), especially in the domains of the performing and dramatic arts, are not fully familiar with this issue. Therefore, the authors want to contribute to the improvement of both the position of interpreters (performers) and the protection of their copyright and performance rights. The purpose of the text before you is not to provoke a scientific or professional debate, but to introduce the title holders (interpreters, performers) to their rights in a simple and complete way.*

Keywords: *interpretation, interpreter (performer), organizations for the collective exercise of rights, law.*

Младен Кокошар¹

ПОЕТИКА РЕДИТЕЉА МЛАДЕНА МАТЕРИЋА²

Сажетак: *Поетика новог театра, која се пројављује кроз призму нових сценских форми, изражена је у сферама сценских експеримената који се удаљавају од класичне драмске структуре. Поменута поетика је у сталној потрази за независном егзистенцијом и у перманентном покушају да трансформише сценско збивање које би резултирало појавом форме без утврђене конфигурације, уз наглашено присуство импровизације. Нови шеаџар, такође, антиципира искуство филма и у многим својим одред-*

1 mladen.kokosar@ffuis.edu.ba

2 Младен Матерић је рођен 16. новембра 1953. године у Сарајеву, Босна и Херцеговина. Рано дјетињство провео је у Бањој Луци, а одрастао и школовао се у Сарајеву. Дипломирао је на Филозофском факултету – Одсјек режија. На Академији сценских умјетности у Сарајеву је радио као професор на предмету Сценски покрет. Након што је, новембра 1984. године, настала Отворена сцена ОБАЛА, која функционише као позоришна сцена при Академији, био је један од њених оснивача и умјетнички руководилац. Оснивач је Тетовираног позоришта у којем се, од самог почетка, чланови овог позоришта окрећу тражењу једног новог позоришног израза. *Плес 80-тих*, представа настала 1984. године, играна је у цијелој тадашњој Југославији и била прихваћена са одушевљењем. Представа *Тетовирано њозоршије*, из 1986. године, излази на међународну сцену, и на фестивалу у Единбургу (*Edinburgh International Festival*) добија награду *Fringe First Award*. Слиједе играња на бројним европским фестивалима и у САД-у. На овим гостовањима прати је и *Мјесечева њрегсјава*, чије је премијерно извођење било 1989. године. По избијању грађанског рата у Босни и Херцеговини, Позориште се 1992. године сели у Тулуз, у Позориште Гарон, у којем је смјештено и данас. Током наредних двадесет година, у сарадњи са многим европским позоришним кућама и фестивалима, ствара представе: *Le jour de fete* (1993), *Le ciel est loin la terre aussi* (1995), *Le petit spectacle d'hiver* (1997), *L'Odyssee* (1999), *Pourquoi la cuisine?* (2001), *Evenements (unspectacle hypothetique)* (2002), *Sequence 3* (2003), *Nouvelle Byzance* (2007), *La Grande Inquisiteur* (2010), *Mundo Paralelo* (2010) и *Vener Dance* (2012). /Програмска књижица за представу *Кухиња* редитеља Младена Матерића; Народно позориште Републике Српске, ВЕЛИКА СЦЕНА; 83. Сезона – 2012/2013.

бама више дефинише филмску него позоришну естетику. Такав театар можемо назвати – позориште физичких радњи.

Кључне ријечи: *поетика, нови театар, традиционално, ново, позориште физичких радњи.*

Естетски феномен *новој шеаџира* није усмјерен против традиционалног позоришта, већ га превазилази; он је изван њега. Тиме појам „антиконвенционално“ у позоришту

више не постоји. Ево на који начин Ричард Шекнер шематски види разлику у структуралним везама између традиционалног и новог позоришта:

Традиционално

заплет
акција
разрјешење
улога
теме-теза
позорница одвојена од гледалишта
текст
непрекидност радње
једно становиште
публика посматра
каткад не постоји
производ, дјело

Ново

слика-догађаји
активност
без разрјешења
задачи
без утврђеног значења
један простор за све
сценарио
дијелови
многострука становишта
публика понекад учествује,
процес

Поетика Младена Матерића акумулира естетичке принципе *новој шеаџира*. Међутим, док већина представника *новој шеаџира* настоји да са сцене елиминише „непотребне“ додатке и помоћна средства, М. Материћу то није пракса. Његов редукционизам се успоставља преваходно у комуникацији, односно мистификацији вербалног говора, да

би путем њега дошао до својеврсног невербалног изражавања. Све поменуто постиже уз помоћ „ефекта зачудности“, који уводи Б. Брехт у своју теорију о епском театру. Тиме се поетика М. Матерића истовремено сусреће са начелним принципа Бертолда Брехта и походницима *новој шеаџира* у подударностима као што су: негација класичних

естетичких принципа, приступ антиконвенционалним принципима у умјетности посматрања, у помјерању дистанце између драмске и друштвене ситуације, у смислу већег приближавања прве другој, итд.; док основне разлике произилазе из тенденција насталих у одвојеним естетичким принципима, нпр. док Б. Брехт предлаже заокружен програмско-естетички смисао, позоришне тенденције *нове драме* исцрпљују се у парцијалним естетичким декларацијама; брехтовска драматургија је у сталном осмишљавању критичког гледаоца, док *нови театар* не бира средства помоћу којих жели да се наметне гледаоцу, чак и уз крајњу тиранију његове личности; и посљедње, док *ејски театар* задржава кориговану и динамизовану дистанцу између сцене и гледалишта, *нови театар*, у својим крајњим консеквенцама, тежи за спонтаном игром у којој би сви учествовали, како публика тако и извођачи, добровољно или принудно – свеједно.

Позориште М. Матерића одражава спој традиције *новој* и *ејској* театра. Његова особеност се показује не само у вјештом сливању поме-

нуте двије поетике у једну форму, него и у надградњи поменутих праваца уз помоћ властите имагинације и философско-религијских начела духа. На том пољу се осликава оригиналност М. Матерића и величина његовог дјела. Да бисмо оправдали поменуте закључке биће потребно да се осврнемо на једну од представа датог редитеља, која је своју премијеру имала у Француској, а своје естетичко и етичко преобликовање завршила у Бањој Луци. Ријеч је о представи – *Кухиња*.

КУХИЊА³ РЕДИТЕЉА МЛАДЕНА МАТЕРИЋА

Циљ природе позоришта је осмишљавање пута који се протеже од пошилиаоца (глумца) до примаоца (гледаоца), што представља основни циљ сваког позоришног дјела. Да би се то остварило, потребно је саздати заокружен, цјеловит позоришни чин. Роман Ингарден пише о путу превођења једног текста до његове поставке на сцени⁴. Он сматра да ликови на сцени морају да испуњавају функцију *рејродуције* и *рејрезенција*, чиме се постиже

3 У овом раду ће бити ријечи о двије поставке представе *Кухиња*: о француској и српској верзији – обје аутора редитеља Младена Матерића и писца Петера Хандкеа. Француска верзија *Кухиње* је изведена у Тетовираном позоришту (Théâtre Tattou) под називом *Pourquoi la cuisine?*, чија је премијера одржана 22. октобра 2004. године у Тулузу, Француска; док је српска верзија *Кухиње*, под истоименим називом, премијерно изведена у Народном позоришту Републике Српске, у Бањој Луци, 2. марта 2013. године. Напомена: Српска, односно француска верзија представе *Кухиња* ће често бити обиљежене словом Ф или С, у горњем десном углу ријечи.

4 Есеј Романа Ингардена „Позоришна уметност“ (1960) објављен у књизи приређивача Радослава Лазића, *Филозофија позоришта, Београд, Фојто Фујура*, 2004, стр. 285

доживљај у коме превладавају визуелне и звучне секвенце.

Савремени театар своју дјелатност осмишљава, у највећој мјери, уз помоћ изузимања звучних, а потенцирања визуелних релација, тј. дијалог је њихов највећи опонент (они су га, изгледа, побиједили!), а тијело и све његове предиспозиције представљају замајац унутар њихове властите умјетности.

Поменути путевима у визијама савременог позоришта иде и редитељ Младен Матерић, који на основама невербалног театра формулише своје естетичко-етичке принципе. Основна средства којим се служи у својој представи *Кухиња* – а коју ћемо овдје подробно анализирати – јесте људско тијело, које (поетички) гура саму ријеч на задњи план.

„Позориште није само тело, већ тело које говори. Када реч није више зачетник размене, онда сав сценски рад припада телу глумца. Њему припада слава, на њему је да све каже: физички

положај, чак друштвени положај и кретање осећања⁵.“

Људско тијело као појавни облик не постоји само као природа, независно од културе. Различите културе настоје да обликују, измијене, регулишу физичку материјалност. „Чак се и најинстиктивније понашање мора формирати под утицајем одређене културе и њених конвенција. Исхрана, здравље, гестови, хигијена, културолошки су детерминисани фактори који директно утичу на обликовање и развитак тела⁶.“ Свако тијело настоји да репрезентује не само природни, већ и симболички поредак који му је „наметнула“ или одредила одређена културолошка свијест⁷. Тијело глумца на сцени је, између осталог, условљено и културним контекстом. Глумац показује своје тијело у складу са моделом понашања у оквиру једне епохе или културе. Тиме театар проширује своју улогу која се односи и на приказивање и осликавање историјског процеса у развоју цивилизације, тј. има великог удјела и у осликавању друштвених прилика⁸.

5 Ubersfeld-Maille, A. "Pozorišna revolucija u XX veku i usamljena reč", Нови Сад: Сцена (часопис за позоришну уметност), 2003, година XXXIX, бр. 4–5.

6 Стојиљковић, Г. „Тело као артефакт у невербалној театру (*ТЕХНОТЕЛЕСНОСТ*) – *Анијонен Аршо и шехно-шејшар*“, Нови Сад: Сцена (часопис за позоришну уметност), 2003, година XXXIX бр. 1–2.

7 „Од утицаја на учесталост, интензитет и облик манифестовања невербалних знакова су и разна лична обележја: пол, узраст, статус, образовање, па и особине личности. Сви ти чиниоци делују у зависности од културе и подкултуре. (...) У неким друштвима реагује се отвореније и интензивније, а у другима је манифестовање свих или неких емоција контролисано и суздржано.“ (Рот (2004), стр. 129)

8 „У 20. веку успостављање дистанце према телу почиње са авангардним покретом двадесетих и тридесетих година прошлог века (надреалисти, модернисти...), као тенденцији ка дисциплинованом и униформисаном телу и његовој визуелној структури (Пискатор, Мејерхољд, Брехт...), а касније,

Процес културолошког репрезентовања тијела успоставља и Младен Матерић у представи *Кухиња*. Поступак за усмјеравање разних силница за дефинисање цивилизацијске и културне свијести једног народа, као и њене слике свијета, редитељ – заједно са писцем – у пуном обиму остварује уз помоћ естетичких и етичких принципа, који путем невербалних знакова (који спадају у групу тзв. стечених знакова), навика (бака која даје војнику двије јабуке на растанку), односа међу ликовима, па и обичаја (жута свијећа и славски колач^с), те костимографије (војничка униформа^ф и ^с), декора, музике, емоција, сценографије активирају подсвјесне слике. Тиме редитељ отвара путеве помоћу којих настоји да допре до заборављених слика наталожених у просторствима колективног несвјесног. Све то утиче на интелектуално и емоционално изграђивање, као и васпитање индивидуе (гледаоца) или веће групације људи.

„Два су извора бројних невербалних комуникационих знакова

које човек користи – биолошко наслеђе и социјално учење. Као врста акта или део активности многи невербални знакови – на пример, фацијална експресија, држање тела – дати су пре свега наслеђем. Међутим, као комуникациони знакови са одређеним смислом и значењем већином су стечени.“⁹

Знаковни систем успостављен наслијеђеним факторима сагледавамо уз помоћ карактеризације ликова, као и уз помоћ реквизита, сценографије, ритма, покрета, мимике, игре, који су саображени ритуалном или тзв. модерном схемом. Фацијална експресија за сликање емоција и фацијално изражавање „одвратности“, бола и неких других емоција спадају у наслијеђене факторе. У ту сврху је практично употријебљен принцип подражавања (*mimisis*), јер се, директно, фацијална експресија „посућује“ од човјекове природе кад се нађе у разним стањима: у представи – стања бола због изгубљеног Сина у рату, бол од стране Же-

с хепенинзима и перформансима шездесетих и седамдесетих, када се у духу слободе и екстазе тело у облику боди арта приказује на сцени, али се такође и уништава (СМ перформанси Ђино Пање, Крис Бурдена итд.), да би се данас људско тело посматрало као несавршени апарат и било модификовано и демистификовано путем савремених технологија. Иако се може чинити да у овим физичким перформансима тело постаје још конкретније – оно што у ствари јесте, у суштини, ови перформанси успостављају још већу дистанцу – тело постаје ништа друго до објекат, артефакт којег можемо мењати, нападати, сећи као и сваки други материјал. Тело овде више не представља ‘кућу наше душе’, физичку експресију унутрашњег, већ је просто облик, жива форма ослобођена од механичког понашања, нешто што можемо интензивно трансформисати уз помоћ савремене технологије, тако да га можемо посматрати ван његове базичне физикалности.“ (Стојиљковић (2009), бр. 4–5)

9 Н. Рот, *Знакови и значења (Вербална и невербална комуникација)*, Београд: Завод за уџбенике, 2004, стр. 125–126.

не и Кћерке због појављивања болести код Мужа итд. Да би се надомјестио недостатак ријечи, фацијална експресија често бива подложна гротески (бијес Жене због непријатности при присуствовању кућној забави^С). У наслијеђене факторе убрајају се и стања изненађења и затечености. У представи се таква стања изражавају при наглим упадима војске – због ратних прилика – у кућу (кухињу) дате породице¹⁰. Природа поменутих знакови у представи има своје дубоко значење и смисао.

Знаковни систем је врло важан за невербални театар. Он чисти комуникациони канал између публике и глумаца од разних апстрактних слика, те тај исти канал осмишљава и смисаоно обиљежава. Да нема знакова који упућују на *унуџрашње* и *сјољашње* стање бића-лика – појављивање обиљежја културе, обичаја, цивилизацијског склопа отишло би апстрактним путевима или би изгубило на животности и увјерљивости.

Мада, у појединим моментима ликови у представи посежу за апстрактним знаковима или симболима који су активирани уз помоћ редитељске уобразиље, а не „преликани“ из животног материјала. Недефинисани покрети руку, окретање и ваљање тијела на сцени,

недефинисано дизање руку у ваздух, поскакивање – су ту да убрзају, ритмизују, „попуне“ *дрехшовски њовор*, тј. технику Материћевог поетског театра. Стилске „вјежбе“ (као да присуствујемо вјежбама на предмету Сценски покрет) су више слика несазнатљивог експерименталног поступка, него закључани систем симбола, и само на тренутке имају тон који упућује на одређене појаве унутар породице. Оне, можда, више указују на прастаре слике човјековог постепеног стапања са матицом земљом и његовим упознавањем основних природних елемената (ваздуха, земље, воде, ватре); мада бисмо их исто тако могли повезати са ритуалном *вајром* Истока и домородачким плесом око огњишта-ватре (за милост богова да им донесе обилну „љетину“), или пак са словенским ритуалима призивања кише (Додоле) и сличним ритуалима које прате одређене обредне пјесме.

Ритуал је окосница модерног театра а знакови представљају његове реквизите. Театар М. Матерића је укључен у асоцијативну мрежу знакова који плету фрагменте живота да би указали на расипање модерног, индустријализованог друштва. Механичким („глумац је надмарионета“) и ритуалним поступцима ликови редитељ успоставља

10 Протицање времена условно је мотивисано када се послје нестанка струје, пуцњава из оружја и стања узбуне сто механички и лагано креће према излазу, ничим изазвано. На тај начин, у представи и сценографски материјал добија симболички карактер.

наслијеђену, а и самосвојну поетику као слику свијета спојену и саображену невербалним театром.

Када говоримо о невербалном театру, мислимо на низ техника које глумац остварује искључиво уз помоћ властитог тијела, у сврху реализације потпуног чина. Код М. Матерића техничко-организациони слој за успостављање пластике и виртуозности актера је усаглашен са принципима Всеволода Мејерхољда; у кључу његове *биомеханике* и ритмике, као и у начину функционисања цјелокупног физичког апарата, М. Матерић гради властити креативни ток. Према учењу В. Мејерхољда – притом се ослањајући на теорију Клајста – „гест је продукт покрета целог тела, а не једног покретног дела, у којем је сваки периферни покрет резултат централног кретања. Елемент отказа (фиксација тачки покрета и краја радњи уз помоћ покрета) који је Мејерхољд разрађивао представља научно појачавање видљивости самог израза¹¹.“

Поменута природа покрета код В. Мејерхољда директно описује позориште М. Матерића које се

остварује уз степен високе прецизности и снажне изражајности. Код В. Мејерхољда сваки покрет се пореди са хијероглифом на сцени, при чему су на позорници остављени само они покрети који могу бити протумачени. Понекад сопствени *хијеролифи* М. Матерића означавају апстрактно стање знака у представи, али у глобалу представа *Кухиња* се заснива на строгим и прецизним редукционизмом у поступку увођења покрета при чему достиже моћ говора тијела. В. Мејерхољду је потребан аудитивни импулс; Матерић иде још даље – претвара га у импулс који подрхтава музичким скалама поетичког театра.

„Гестови, позе, погледи, ћутања одређују истину о узајамним односима људи. Речи још не говоре све. Значи, потребан је сценарио покрета на сцени да би се гледалац претворио у проницљивог посматрача. (...) Речи су за уво, пластика за очи. На тај начин, машта гледалаца има два импулса: визуелни и аудитивни. Разлика између старог и новог позоришта јесте у

11 Прпа Финк, М. „Биомеханика Мејерхољда“, Нови Сад: Сцена (часопис за позоришну уметност), 2012, година XLVIII, бр. 1-2, стр. 113 и, додатно: „Да ли сте се икад запитали зашто су у циркусу акробатске тачке праћене музиком? Вели Мејерхољд: рећи ћете зато да би се створила празнична атмосфера. То није ни издалека тачно. Циркусантима је потребна музика као ритмички ослонац који им помаже да организују своје време. Они заснивају свој посао на делићу секунде и најмање одступање може да проузрокује пад и катастрофу. Уз пратњу добро познате музике рачуница је углавном непогрешива. Без музике она је такође могућа, али тешко. (...) Глумцу је потребна музичка пратња да би могао да води рачуна о протицању времена. (...) Наша школа захтева од глумца да поред смисла за импровизацију развије и смисао да се ограничи. А ништа му не може бити толико од помоћи да своју игру вољно прилагоди времену колико музика.“ (Миочиновић, 1993, стр. 60, према 'Meyerhold parle').“

томе што су у новом пластика и текст потчињени свако свом ритму – налазећи се понекад у несагласју.¹²

Матерић у оквиру представе *Кухиња* успоставља вјештину благог раздвајања пластике и текста у самом чину радње, те тексту даје нову улогу и одређује му нови смисао, док тијелу (и његовој виртуозности) саздаје свијет који је испуњен ритмичким елементима и подстакнут музичким скалама. У поступку Матерић успијева да их хармонизује.

Текст М. Матерића на поетски начин осликава свијет једне или више породица у кухињи из прошлих времена. Када глумац/човјек изговара ријечи намијењене да оцртају симболичке, алегоричне или какве друге слике из *Кухиње*, он се поравнава на линији докле допире свако биће – сви људи у *Кухињама* који се са радошћу (или са жалом) сјећају „столица без једне ноге“, „тек закланог пилета“ или „порцеланских шоља и шоља од алуминијума“.¹³ Тиме се М. Матерић укључује у традицију невербалног театра гдје је глумац истовремено гледалац и обратно. Само, глумац М. Матерића не прелази рампу. Путем слика, које благовремено активира, ступа у корелацију са публиком, те пројектује у гле-

даочеву свијест поетске представе из прошлих времена које се налазе у кухињи, као центру породичног окупљања. Свака поетски дата мисао развија један сликовни пејзаж из прошлости, а сваки предмет и појава упућује на неке сретне или болне тренутке живота. На тај начин поетски текст умножава значења, а музика и ритам му дају неку метафизичку непојавност. Тиме се и текст и пластика синтетизују.

У представи Младена Матерића ритам даје тексту боју, равнотежу и хармонију, те га – као тијело – чини пластичнијим. Улога физичких елемената дата је зарад оживљавања догађаја из прошлости, чиме се активирају недефинисане слике из простора гдје се јело, кувало, пило, разговарало, боловало, убијало, плакало – дакле, из простора *Кухиње*. Поетски текст се креће на линији симбола, алегорија, метафора, а физички свијет је реконструкција сјећања породичних доживљаја исписан у представи путем фрагмената. Дакле, ради се о једној разбијеној свијести која се сјећа само дијелова прошлог живота и која покушава да реконструише догађаје у којима се крећу духовни и физички, реалистички и апстрактни свјетови. У тим свјетовима се јављају мигови душе. Тако се са

¹² Исто, стр. 114.

¹³ Ханџке, П., Матерић, М. „Зашто *Кухиња*?“, Бања Лука: *Аџон* (часопис за позоришне и визуелне комуникације), 2013, година II, бр. 3, стр. 215.

позиције садашњости осмишљава прошлост.

Ако узмемо у обзир да је *Кухиња* – огњиште – простор који за „сваког човјека представља центар Васељене“¹⁴, онда се уз помоћ огњишта у кухињи буди невидљива нит која веже људе међу собом. Сталним обнављањем нити – путем допирања слика из подсвјесног и несвјесног – реактивирају се догађаји и слике из прошлих времена када је – „пећ гријала/*Кухиња* је гријала/кад се квасац квасо“¹⁵, кад „смо гулили шаргарепе“, а чуо се „посљедњи трк вјеврице у шуми.“¹⁶, и вежу се за садашње вријеме. Тиме се *извор сјаја са увором*, те се поступком колажа синтетизује једна заборављена слика свијета и распопућена, механичка, свјесна слика садашњице.

Смисао апстрактних покрета свезаних за поетски говор глумца – када ријеч сазријева у поезију, а надаље у слике – обиљежава нејасно физичко вријеме које је закључано у сновима, слутњама и несвјесном. Оно што ни поезија не може да дочара дато је у апстрактним хијероглифима, који нас понекад асоцирају на везу са ритуалом или са традиционалном игром око ватре. Срж је у поетској слутњи

прошлости и механичкој грубости садашњице.

М. Матерић у представи *Кухиња* активира слике уз помоћ гротеске, при сталном везивању противрјечности (услед полифоничности), у сталном настојању навођења гледаоца да запретено расплету, да загонетку одгонетну (поетске слике), при задржавању гледаочевог амбивалентног става према представи (паралела: поезија-догађаји без ријечи), те пребацивања с једног плана на други. Гротеска је значајна због сталне напетости и изазивања неочекиваних, понекад и нежељених ситуација. Уз помоћ гротеске се, несумњиво, све више добија на ритму, узбудљивости и љепоти. На плану гротеске М. Матерић поклапа своје поетичке принципе са В. Мејерхољдом.

„Као најефикаснији начин да освоји чула гледаоца, Мејерхољд формулише гротеску, израз сценске форме који представља динамику покрета сличну плесу. Он захтева да се, осим навођења гледаоца на размишљање, стимулише и његова осећајност (чувство) и управља њоме помоћу емоција, да би комплетна сценска акција провоцирала чулну осетљивост, кинестетику. Сценски поступак

14 Борзова, Е. П., Триадологија, (превод: М. К.) Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусства (СПбГУКИ), 2007.

15 Хандке, П., Матерић, М. (2013), стр. 221.

16 Исто, стр. 220.

који даје такав резултат је гротеска, која је заснована на супротностима те стално мобилише гледаочеву пажњу сједног плана на други^{17, 18}

Структурални склоп представе Младена Матерића се остварује тако што драма сваки час почиње и завршава се, а њен ток нам не пружа никакву логичну слику повезаности и јединства, тј. остварен је без присуства унапријед осмишљене радње. Драматургија М. Матерића жели да се ослободи мисли која одређује и „предвиђа“ слjedeћу мисао. Отуда утисак „скокова“, непрекидности, некиданости. Матерић не пристаје да своја лица одреди оним што је већ било, или што ће тек бити; он их одређује чином у коме *јесу*. За њега је догађање увијек „скок“. Оно што се истински збива не произилази логички из онога што се већ збило, већ му противрјечи. Али све поменуто истиче из распарчане

свијести човјека која се фрагментарно сјећа својих прошлих догађаја, а указује на располућеност човјековог постојања, чија се посљедица остварује у тежњи да се породични континуитет прекине.

Што се тиче даљег конструисања властите драматургије, М. Матерић иде путем поетика Б. Брехта. Матерић уводи кореографију, сонгове, затим афористичке натписе, пројекције слика, и све у складу са амбијентом *Кухиње*. На пољу поетичких принципа Б. Брехта говори се о нечему што се догодило у прошлости, а у садашњости се то понавља у сврху поуке. Поменуто нас подстиче на размишљање и критичко дјеловање, а тиме и на мијењање постојећих друштвених односа. Матерић поменути принцип уводи преко најпознатијег брехтовског термина *ефектѝа зачудности* или *Verfremdungseffekt*¹⁹, и тиме свој театар испуњава способношћу да

17 „Мејерхољд каже: ‘Уметност гротеске заснована је на борби садржаја и форме. (...) Гротеска, тражећи наднаравно, везује у синтезу усудинске противуречности. Ствара слику феноменалног: наводи гледаоца да одгонетне недостижно. (...) Својим средствима гротеске непрестано захтева од гледаоца да задржи двоструки став према сценској радњи коју одређују изненађујуће нагли и неочекивани заокрети. (...) Основно у гротески је стална тежња уметника да гледаоца пребаци сједног плана, на који тек што га је довео, на други, који гледалац никако не очекује. (...) Елементи плеса скривени су у гротесци, јер она може постојати само као плес.“ (Исто)

18 Прпа Финк, стр. 114.

19 Б. Брехт се, као умјетник, трудио да уобичајене појаве прикаже из необичних углова, називајући то „ефектом зачудности“. Улога гледаоца јесте да посматра, а не да се уживљава у сценске догађаје, нити да саосјећа са њиховим слабостима. Да би све то приказао, Б. Брехт се користио разним инновативним позоришним средствима: сценску радњу је прекидао музичким паузама, сценографија на његовим представама бива сведена, а њен важан елемент представљају разноврсни свјетлосни ефекти, драмску радњу често прате афористички натписи или пројекције филмских инсерата. Својим епским театром Б. Брехт изазива велику бурну у позориште. Покушава да се критички суочи са Аристотеловим схватањем поетике позоришта, која је дотад превладала на театарском, па и филмском пољу. Б. Брехт бива све актуелнији. Његова драмска дјела и теорија „епског позоришта“ снажно су утицала на развој модерног театра а међу сједбеницима његових идеја су и славни филмски редитељи Жан Лик Годар, Вернер Фасбиндер, Ларс фон Трир и др.

гледалац преко познатог допре до непознатог (новог).

„Све дотле док се умјетност и као њено поље додјељује сфера несвјесног, полусвјесног или ‘подсвјесног’, разуму остаје само улога контролора. Разум мора бити задовољан, што, мање или више, значи да се он мора ућуткати. Драматургија се тада своди на то да се невјероватности морају искључити јер оне сметају доживљају.“²⁰

Театар М. Матерића одише експериментом на тај начин што приступа самоанализи идеје. Преко самоанализе идеје редитељева поетика, уз низ елемената, упливава у свијет концептуалне умјетности, притом стварајући реалистички амбијент – парадоксално. Самоанализа идеје, концептуална умјетност и реалистички амбијент мијешају се у представи и, у симбиози, стварају колажну слику позоришног чина. Самоанализа идеје о кухињи као метафори се постиже преко „ефекта дистанцирања“. Поступци који се користе су: директно обраћање глумца публици, излагање текста у трећем лицу (мада се уводи и излагање у првом лицу), као и рецитације. На тај начин се говори о самој идеји *Кухиње* и шта она представља на сцени и у животу сваког човјека. С друге стране,

концептуална умјетност се огледа у томе да ставља идеју испред свега, изузимајући физички ентитет; такође се остварује кроз властита теоријска сагледавања да је процес осмишљавања и сазнање које настаје у процесу важније од материјализације умјетничког дјела. Тиме се тежи претварању посматрача у активног агента током умјетничког стварања. И на крају, на сцени се, методом *минуциозне рејродукиције*, поставља реалистички амбијент. У кухињи има све што једна просјечна породица посједује: шпорет, креденац, кухињски сто и др. Тиме је остварена веза и са традиционалним театром, што још више обогаћује позориште М. Матерића.

*

У својој представи *Кухиња*, Младен Матерић – заједно са писцем Петером Хандкеом – ствара метафору за човјеково животно склониште. Човјек је у кухињи – за Матерића – реконвалесцент, природњак, биће које посеже за уточиштем да би се одбранило од спољашњег свијета и задовољило своје природне потребе. М. Матерић и П. Хандке јасно дефинирају идеју и тему, у највећој мјери кроз симболику самог простора *Кухиње*. У њиховом схватању, она је симбол живота који се у свијести – одисејски – прелама кроз фазе дјетињства, одрастања, старења, па све до смрти.

²⁰ Брехт, Б. Дијалектика у театру. Београд: Нолит, 1966, стр. 59.

„...ми смо негдје између ничега и свега, између комедије и драме, са младалачком позитивном радозналешћу и са способношћу да све ствари ставимо у одређену перспективу²¹.“

Описивањем и затварањем круга унутар кога се осмишљавао читав један микрокосмос – који се настањивао између празнине и њунине – у средишту *рециптовања времена живојћа* („приказаног у кратким секвенцама“) – М. Матерић

оправдава појаву *ејској театра* у увјерењу о могућој „савладивости свијета“ и његовом бољитку, док се *новом театру* приближава на линији антиконвенционалних принципа, у смислу веће улоге симболизације и стилизације, те наглашене спонтаности и динамике сценског збивања. Остварујући синтезу два тока модерних естетских кретања, редитељ Младен Матерић се приближио не само великим српским, него и европским умјетницима.

ЛИТЕРАТУРА

Materic, M., Handke P. (2005/06) *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*. Paris: Théâtre de la Ville.

Ubersfeld-Maille, A. (2003) *Pozorišna revolucija u XX veku i usamljena reč*. Нови Сад: *Сцена* (часопис за позоришну уметност), година XXXIX, бр. 4–5.

Борзова, Е. П. (2007) *Триагологија*, Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусства (СПбГУКИ).

Брехт, Б. (1966) *Дијалектика у театру*. Београд: Нолит.

Р. Ингарден, (2004) „Позоришна уметност“ (в. Филозофија позоришта, приредио Радослав Лазић). Београд: Фото Футура.

Матерић, М., Хандке, П. (2013) „Зашто Кухиња?“. Бања Лука: Агон (часопис за позоришне и визуелне комуникације), година II, бр. 3

Прпа Финк, М. (2012) „Биомеханика Мејерхољда“. Нови Сад: *Сцена* (часопис за позоришну уметност), година XLVIII, бр. 1–2.

Рот, Н. (2004) *Знакови и значења (Вербална и невербална комуникација)*. Београд: Завод за уџбенике.

Стојиљковић, Г. (2003) „Тело као артефакт невербалном театру (ТЕХНО-ТЕЛЕСНОСТ) – Антонен Арто и техно-театар“. Нови Сад: *Сцена* (часопис за позоришну уметност), година XXXIX, бр. 1–2.

Хандке, П., Матерић, М. (2012/2013) *Програмска књижица за представу Кухиња*, Бањалука: Народно позориште Републике Српске, Велика сцена, 83. сезона.

21 Handke, P, Materic, M., *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, Paris: Théâtre de la Ville, saison 2005/2006, Paris, p. 3 (Превод М. К.).

др Маријана Митрић¹

МОТИВ ГРАДБЕНЕ ЖРТВЕ У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ДРАМИ

Сажетак: Народна балада *Зидање Скадра*, понајвише због својих древних слојева, тачније мотива градбене жртве, прегнантна семантичким и естетским вриједностима, засигурно је једна од оних народних пјесама која има изузетан драмски потенцијал и могућност веома савремене поетичке надоградње универзалног значаја. Лик младе Гојковице која је по свему тип класичне невине жртве, основни је покретач свих тих могућности. Стога ће предмет нашег рада бити транспозиција ове народне пјесме у драму *Зидање Скадра* на Бојани (1969) *Микадима Сушичанина*, *Зидање* (1977) *Светозара Влајковића* и *Деспот-Гојковица* (2009) *Добривоја Зечевића*.

Кључне ријечи: савремена драма, народна пјесма, градбена жртва, *Зидање Скадра*, транспозиција, *Микадим Сушичанин*, *Светозар Влајковић*, *Добривоје Зечевић*.

Српска народна баладична пјесма *Зидање Скадра* заснова-на је на древним вјеровањима да у темеље великих здања треба зазидати људско биће како би се они одржали и грађевина напредова-

ла. С овим вјеровањем сусрећемо се и у многобројним македонским, бугарским, албанским и грчким варијантама ове пјесме, али и у Старом завјету. Женско демонско биће вила у пјесми је „гласник искомског,

¹ marijana.mitic@ff.ues.rs.ba

митског, у најдревније слојеве културе утемељеног веровања². Она од градитеља захтијева градбену жртву, прво у виду брата и сестре симболичких имена Стоја и Стојан. Кад градитељи не успију пронаћи тражене жртве, она тражи као замјену једну од њихових жена, ону која прва мајсторима донесе ручак.

Древна градбена балада је историзована тако што је везана за познате историјске личности, браћу Мрњавчевиће, и локалитет Скадра, те је тако добила обресе сасвим људске приче о породичној неслози, издаји, али и брачној и мајчинској љубави. Мрњавчевићи у другим епским пјесмама (*Женидба краља Вукашина, Урош и Мрњавчевићи*) окарактерисани као сплеткарши, подлаци и зликовци и овдје се показују у том свјетлу. Преваром, жртва постаје „танана невјеста“,

млада Гојковица, мајка чеда у колијевци,³ што у кругу варијаната нашу пјесму чини изузетком и обезбјеђује јој један додатни естетски квалитет.

Статус јунакиње пјесме формално је одређен појмом љуба или синонимним појмом Гојковица. Тек у посљедњој трећини пјесме доминантан појам у њеном одређењу постаће дојке као атрибути мајчинства. Не само формална, њена трагична судбина је у потпуности одређена чињеницом да је жена трећег, наивног, „бајковитог“ брата Гојка. Стога, Младу Гојковицу можемо одредити као тип вјерне односно пожртвоване љубе.

Прије него што приступимо анализи мотива градбене жртве и лика младе Гојковице у драмском контексту, који сусрећемо у три савремене драме⁴: *Зидање Скадра на*

2 Пешикан-Љуштановић, Љ. „Понављање као основ значења у песми Зидање Скадра“, у: *Методички видици: часопис за методичку филолошког и друштвених наука*, год. 1, бр. 1, Нови Сад: Филолошки факултет, 2010, стр. 29.

3 „У историји жртвеног ритуала приношење удате жене на жртву чини се реткошћу. Док је муж жив, она је самом удајом њему такође жртвована, и само њему може бити опет жртвована после његове смрти, што је био чест случај, у симболичном или буквалном виду. У румунској верзији не помиње се да је жена мајстора Манола истовремено и мајка. У нашој песми је то наглашено: млада Гојковица има сина којег још доји. Мајке с децом се једва кажњавају у друштвима са лаичким закоником. Још теже је наћи пример да се жртвују супруге-мајке. [...] По нашем мишљењу, колико због своје обавезе према деци, толико и због поменуте ритуалне везаности за супруга. Жртвовање удате жене је нешто као ритуална прељуба, што заправо не постоји. Жртвовање младе Гојковице је, према томе, нека врста антижртве“. Миодраг Павловић, „Зидање Скадра на Бојани“ у: *Огледи о народној и старој српској поезији*, Београд: Српска књижевна задруга, 1993, стр. 142–143.

4 У класичним периодизацијама (Деретић, Палавестра и други) српске књижевности као гранични датум од кога се говори о савременој српској драми обично се узима 1944. година – година завршетка Другог свјетског рата. Међутим, испоставља се да од 1944. до драме *Небески огрег* (1955) Ђорђа Лебовића и Алаксандра Обреновића, српска драмска књижевност, више од других књижевних родова подложна идеолошкој контроли, бавећи се темама рата и мира на педагошко-моралистички начин, како сјајно запажа Палавестра, тавори на самој ивици опстанка, лишена способности и снаге да се отргне инерцији духовног сиромаштва, сивила и тривијалне осредњости. Стога смо граничну годину од које смо посматрали савремену српску драму помјерили за једну деценију, тачније у годину 1956.

Бојани (1969) Микадима Сушичанина, *Зигање* (1977) Светозара Влајковића и *Десиој-Гојковица* (2009) Добривоја Зечевића, укратко ћемо се осврнути на студију Милослава Шутића *Приношење људске жртве у епском и драмском књижевном делу*.⁵

Ослањајући се на Аристотелову теорију трагедије, Шутић закључује да српска народна пјесма *Зигање Скадра* има све елементе као и класична грчка трагедија: трагичну причу, трагичне ликове, преокрете, патос, чудо и битне емоционално-етичке, естетске вриједности „сажаљење“ и „човечност“, али се у њој могу пронаћи и елементи модерне, шекспировске трагедије као драме карактера. У потенцијалну драму, ради ефектнијег позоришног доживљаја, будући да је „прича“ из пјесме, иако заокружена кратка, требало би да се дода шира мотивацијска основа којом би се објаснила необична упорност браће Мрњавчевића да по сваку цијену сазидају град. Могла би се обратити и пажња на неке догађаје који су у пјесми недовољно описани, а драмски потентни. Таква су

нпр. дешавања у ноћи уочи доласка жене жртве на градилиште, када два старија брата газе „Божју вјеру тврду“ и одају тајну својим женама, а најмлађи то не чини, како сматра Шутић. Вјештим „прерађивањем“ српске народне пјесме *Зигање Скадра* у драму, могло би се створити дјело које би се у жанровском смислу изједначило са Еурипидовом *Ифиџенијом на Аулиди*.

*

Драма у стиховима, једноличним дванаестерцима, Микадима Сушичанина⁶ *Зигање Скадра на Бојани* (1969) замишљена је као трагедија, тачније „трагично приказане у 4 дејства“. Аутор дјело посвећује својој мајци. Зато и не чуди избор народне пјесме *Зигање Скадра* као подтекста, будући да је у њој једна од битнијих тема и тема мајчинства. У „Уместо предговора – пролог“, аутор обзнањује своју инспирацију и поступак „преобликовања“ изворника: „Од народа сам те узео, народу те народну враћам“, а с циљем да народну пјесму „изведе из таме“.

Сви ликови драме преузети су из народне пјесме са, у изворнику,

када је отпочео рад први такмичарски фестивал националне драме и позоришта – Југословенске позоришне игре, данас Стеријино позорје. Иначе, *Недески одред* је прво награђено драмско дјело на овом фестивалу.

⁵ Милослав Шутић, „Приношење људске жртве у епском и драмском књижевном делу (Текстуални и сценски аспекти српске народне песме *Зигање Скадра* и Еурипидове *Ифиџеније на Аулиди*)“, У: Драма: часопис за позоришну уметност, драму, културу, науку, бр. 42, Београд: Удружење драмских писаца Србије, 2014, стр. 23–32.

⁶ Биографске податке о аутору нисмо успјели пронаћи. Под овим именом објављене су двије публикације, издања „Просвете“ из Ниша, 1969. године – *Зборник смећа: за велику у малу децу* и драма *Зигање Скадра на Бојани: трагично предсказање у 4 дејства*.

затеченим карактеризацијама. Уведен је само један нови – мајка младе Гојковице, Анђелија. Фабуларни ток пјесме поштован је етапу по етапу. Само су неке сцене дописане с циљем нове, „модерније“, мотивације ликова. То је било неопходно, с обзиром на то да је Сушичанин из свог драмског текста изоставио „више силе“ које ометају градњу и траже жртву.

У експозицији драме, Дејству првом, из разговора јетрва Јевросиме, Јефимије и Гојковице, које застају да се крај пута одморе пошто су мајсторима однијеле ручак, упознајемо се с градитељским подухватом браће, али и ликовима и односима међу њима. У уводу аутор највише пажње посвећује обликовању лика Младе Гојковице. Она је лијепа, смјерна, и, што је најважније, радосна. Њен муж је извор њене среће. Због њега јој „сунце грије“. Њихову брачну срећу недавно је употпунило рођење мушког чеда. Свој живот не би мијењала „ни са царем“. Породична слога и љубав о којој отворено говори изазива љубомору и завист код јетрва. Оне је сматрају чудном, „одвише чудном“, као да није од „свијета овог“. За Јевросиму је срећа спаваати са круном, није битно ко је носи. Јефимија срећу види у томе што има слушкиње да о кући и дјечи брину. За њих је љубав о којој Гојковица говори несхватљива. Због различитих

погледа на брак и срећу, јетрве ће се и посвађати. Краљица Јевросима забраниће Гојковици да јој се обраћа са „нано“, како ју је до тада ословљава, „по обичају народном“, јер је старија од ње. Забрањујући јој да је фамилијарно ословљава, Јевросима, у ствари, жели с њом прекинути све породичне везе.

Какав је однос међу јетрвама, такав је и међу браћом. Вукашин потплаћује мајсторе да руше оно што је сазидано. Брат Гојко је „навалио са женом својом и мајком њеном, сељанком, женом још простијом“ да се зида град. Он то не подржава и зато на све начине покушава саботирати градњу. Сушичанинова мотивација Вукашинових поступака изведена је неспретно, потпуно наивно. Аутор заборавља да је његов лик краљ. А краљ је, у средњем вијеку кад се радња комада и одвија, апсолутни господар судбине свих својих поданика, па и браће. Уколико градњу не подржава, не може му је наметнути нико, понајмање тамо нека млада снаха и њена мајка.

Гојко је војсковођа. Он жели изградити утврђени град да би своје трупе имао гдје склонити кад их ускоро нападну „варвари“. Себе види као истинског заштитника народа, а Вукашиново је само да „влада“. Шта Гојко под тим владањем подразумејева, тешко је ишчитати из комада. Аутору је једино битно да браћу постави као

антиподе. Гојко је млади витез, честит, поштен, ватрен. Спреман и за личну жртву да би остварио неке више циљеве. Вукашину је, с друге стране, сопствени комфор изнад свега. Не расипа му се државни новац да би заштитио било кога осим себе, за одбрану је довољан и један бедем. Само нека је он краљ, имаће већ ким да влада. Трећи брат нема никакав утицај ни на браћу ни на развој драмске радње. Вукашин се Угљеши исповиједа и открива понешто од својих планова – и то је његова једина функција у комаду.

Градња траје већ три године, а ни темеље подигли нису, због чега браћа и њихов подухват улазе „у причу и подсмех“. У народу се проноси глас да град руши вила. Слијепи гуслари пјевају „бруку“ њихову. Вукашину је то подстицај да осмисли план како да спријечи градњу. Упознајући их са народним предањима о зидању, он почиње да припрема браћу на сурове захтјеве које ће поставити пред њих:

„ВУКАШИН

[...] У земљи нашој, чији владар сам ја,

И још земљама света другог, далеког,

Зидане су ћуприје и мостови многи.

У сваки зид покоји живот узидан је.

Обично се каже: погинуо је мајстор,

Или радник приликом пада некога,

Ал' истина права то никад била није,

Већ тако морало је да буде увек

...

Темељи здања сваког одржат' се могу

Ако крвљу човековом пошкропе се они.“⁷

Убрзо, Вукашин, наводно, сања необичан сан у коме се појављује вила која сједи на „крају облака“. Она краљу открива тајну опстанка темеља града. У њих треба узидати брата и сестру, Стоју и Стојана. Кад се, послје три године, слуга Десимир врати необављеног посла, јер је задатак и био немогућ, градитељи подижу устанак. Краљ се налази у незавидном положају. Да би угушио побуну, сада мора сазидати град. Вријеме је за нови пророчки сан у коме ће вила тобоже тражити да се у град узиди једна од жена браће. Наравно, она која прва мајсторима донесе ручак.

Откривамо да је Вукашин, измишљајући овај сан, за жртву већ одабрао Гојковицу. Да ли му је у тој одлуци Јевросима помогла

7 Микадим Сушичанин, *Зидање Скадра на Бојани*: трагично предсказање у 4 дејства, Ниш: Просвета, 1969, стр. 25.

и краљица и њен сукоб с младом јетрвом, из саме драме не видимо. То би био свакако само један од разлога. Други је тај што је он сматра грешницом „јер рода и колена никаквог је“. Он презише сиромашне и у сиромаштву види извор сваког зла.

Као и у пјесми, браћа ће се заклету да ниједан свој љуби ништа неће рећи о вилином захтјеву. На Гојков приједлог, договарају се да не иду кући, већ да остану цијелу ноћ на градилишту како случајно не би дошли у искушење да упозоре љубе на опасност. Братска заклетва овдје је стилизована у духу клетве кнеза Лазара: „Тако не имао рода ни порода; / Сатрло ми се племе и колена!“ Међутим, епски изворник захтијева да браћа погазе заклетву. Стога, Сушичанин, на градилиште ниоткуда доводи Јевросиму и Јефимију. И док Гојко љуби својој бере љековите траве, браћа својим женама забрањују да сутра дођу на градилиште. Вукашин ће чак и осмислити изговор Јевросими. Нека каже да ју је забољела глава. Опет ничим мотивисано, браћа ипак ту ноћ одлазе својим кућама.

Први приказ Трећег дејства одиграва се у Гојковом дому. Аутор брижљиво осликава породичну идилу у којој живи Гојковица, како би сутрашњи чин насилног узиђивања у темеље града изгледао још страшније и неправедније.

Присутни су Гојко, Гојковица, њена мајка Анђелија и чедо у колијевци. Баба дјетету пјева успаванке, а мајка послује по кући. Гојко, знајући да та идила сутра може бити неповратно изгубљена, не може да се нагледа своје породице. Љуба неку бригу и тајну одмах препознаје на његовом лицу. Али ма колико инсистирала да јој каже о чему се ради, он се чврсто држи обећања датог браћи. Опет невјешто, аутор Гојка одводи у коњушницу, а за то вријеме јетрве долазе да Гојковицу замоле да их сутра одмијени. Једну је забољела рука, другу глава, а Гојковици је чедо неокупано и платно неиспрано. Зато се Анђелија нуди да она буде та која ће их одмијенити. Идеја о замјенској жртви је уистину оригинална, али, нажалост, у комаду потпуно неспретно изведена.

Посљедњи чин драме одиграва се на градилишту. Ишчекује се жртва. Слуга Десимир је постављен као осматрач. Он ће браћу и раднике обавијестити која од љуба је жртва. У даљини се виде ручконоше, пред њима је Анђелија. Браћа оптужују Гојка за издају. А, онда преокрет, *deus ex machina*. Краљица Јевросима „нешто разговара“ с Анђелијом и одједном се градилишту примиче љуба Гојкова. Радосна, насмијана, жури „као да на свадбу иде“. Гојков свијет се распада, а браћа га лицемјерно тјеше. Наћи ће другу љубу, дијете је мало – мајке се

неће ни сјећати, Јеђупкиње су добре дојиље. И сусрет Гојка и његове љубе изведен је као у народној пјесми, само је овдје једна од најљепших алегорија српске народне епике о изгубљеној златној јабуци, добила друкчији облик:

„ГОЈКО

Ружа једна дивна, пурпурне боје,
Јутрос из баште убрана је моје.

ГОЈКОВИЦА

И због тога жалостан си јутрос?

ГОЈКО

Ружа та најлепша, љубо, од свих,
Из руке истрже се данас мени.

ГОЈКОВИЦА

Убраћеш другу; ружа има доста
За тебе и сваког драгог нам госта

ГОЈКО

Бојана река у море однесе је...“⁸

Гојко раскида с браћом и повлачи се са сцене. Неимар не жели да на себе узме гријех обављајући тако нечастан посао и захтијева од Вукашина и Угљеше да они буду ти који ће Гојковицу довести на мјесто гдје ће је узидати. А она, не схватајући о чему се ради, и не покушава да се опире. Тек кад камење почне падати на њу, Гојковица схвата да све то није шала. Као и у пјесми, она прекоријева дјеверове због срамног поступка, тражи дозволу да јој мајка за благо купи замјену, обраћа

се и мужу, а када схвати да помоћи ниоткуда нема, братими Рада да јој остави прозор на грудима. Мајстори се сами досјећају како би требало да јој оставе и прозор на очима.

Овако изведена посљедња сцена ни самом аутору није се чинила довољно трагичном а драму је замислио баш као трагедију. Зато и осмишљава епилог у којем ће се у предвечерје на пустом градилишту појавити мајка Анђелија с унучетом у наручју и тражити кћерку. Кад је пронађе у зиду, она горко тужи. И небо плаче за њом, пада киша, сијева, грми. Оваква сценографија треба да сугерише закључак да је и сам Бог љут због неправде нанесене Гојковици. Анђелија је у драми трагична мајка која умире зато што су је насилно одвојили од дјетета, док је Гојковичино мајчинство сасвим у другом плану. Да је и она исте вечери умрла, сазнајемо из посљедње слике комада, када Гојко крај нијеомог зида проналази нејаког Јована.

Као што је и сам писац рекао, драма *Зидане Скагра на Бојани* од народа је узета и враћена као народна, што значи да је она, у ствари, само драматизација народне пјесме. Аутор је запазио која су то мјеста у пјесми замагљена и савременом читаоцу нејасна. Покушао је да их постави у други контекст, да осмисли нове, модерном читаоцу, прихватљивије мотивације лико-

⁸ Сушичанин, стр. 75.

ва, али му је за остварење замисли недостајало књижевног дара.

*

У драми *Зигање* (1977)⁹, Светозар Влајковић¹⁰ се послужио епским предлошком, народном пјесмом *Зигање Скадра*, како би проговорио о времену у којем живи и у којем су етички проблеми који извиру из пјесме и даље актуелни. Влајковићево драмско тумачење народне пјесме је оригинално и драматуршки вјешто изведено.

Аутор је из пјесме преузео све ликове, изузев виле, мотиве зидања

и жртве, а у текст вјешто инкорпорира и одломке из народне пјесме. Главни ликови су Вукашин, Угљеша и Гојко. Неимар Раде је споредни, али лик који покреће радњу, док су женски ликови, изузев Гојковице, дати само у типолошким назнакама. Драма се састоји из два дијела. Радња првог дијела одвија се на градилишту, а другог у приватним одајама браће и на градилишту.

Прве слике су развијена експозиција. Драма почиње пјесмом дјевојака која је, у ствари, почетних дванаест стихова народне пјесме *Зигање Скадра*. Почетна ситуација у

9 Текст је награђен првом наградом на конкурс три позоришта (Југословенског драмског позоришта, Српског народног позоришта у Новом Саду и Народног позориште у Нишу), која су према пропозицијама била обавезна да га изведу на својим сценама. Режија је у Југословенском драмском позоришту била повјерена Бају Шарановићу, а премијера заказана за мај 1977. године. Уочи премијере, представа је без образложења скинута са репертоара. Послије тога, ни остала два позоришта нису испунила своје обавезе. Текст је исте године објављен у часопису *Сцена*. Аутор сматра да разлог забране играња његовог текста лежи у чињеници да у комаду „лебди распад Југославије“ (<https://www.svetozarvlajkovic.com/pozoriste.htm>).

10 Рођен је 1938. године у Београду. Завршио је Правни факултет на Београдском универзитету. Радио је у листу „Борба“ као судски извјештач, затим у Уметничком програму Радио Београда. При оснивању трећег програма, 1964. године, позван је у редакцију да се бави емисијама из филозофије и природних наука. Године 1971. добија стипендију за проучавање позоришних истраживања у Паризу на Сорбони. Антоан Витез га прима за асистента у позоришту у Ивру-сур-Сеине. Радио Београд 1972. године позива га да преузме уређивање говорног програма на локалној станици „202“. На тој позицији остаје до пензионисања. Објавио је романе *Шума чудновата* (1969), *Неко друго лејло* (1971), *Чудра, нејде у Калифорнији* (1976), *Вечерњи џиркачи* (1980), *Вера* (1981), *Покретне стјебенице* (1986), *Ружичастии архийелај* (1991), *Најсладији ученик школе играња* (1992), *Крамфла* (1998), *Складиштије уздаха* (1998), *Тајанство сајања* (2000), *Смирење на језеру* (2008), књиге приповиједака *Шта би учинио Зобеј* (1969), *Узлејање* (1997), *Рајска пјишица* (2005), *Дуја на сајму књија* (2009), *Незнани војник* (2008), *Сања* (2006), *Странац* (2012), двије књиге есејистичке аутобиографије *Дон Жуан деоградски у шуми чудноватај* (2005), *Пустинња у йрациуми* (2008). Играна су му три позоришна комада *Грејалица* (Атеђе 212, 1969), *Ствари у вршу* (Театар Лево, 1970) и *Расјанак* (Београдско драмско позориште, 1978). Драмски програм ТВ Београда реализовао је три његова текста – комедију *Цанџизало*, породичну драму *Цек Пој* и драматизацију романа *Заслуге* Александра Вуча. У специјализованој периодици објављени су му драмски текстови *Зигање* („Сцена“, 1977), *Вечерњи џиркачи* („Сцена“, 1983), *Дон Жуан деоградски* („Сцена“, 1986), *Понављач* („Сцена“, 1991), *Марко и Муса* („Савремена српска драма“, 2006), *Море у лифтју* („Савремена српска драма“, 2008) и *Невидљиви воли вајрометј* („Савремена српска драма“, 2011). Добитник је десетак награда на конкурсима за радио драму. Радио Београд му је додијелио плакету за изузетан допринос радиофонији, 2005. Добитник је и прве награде на јавном конкурс три позоришта – Југословенског драмског у Београду, Народног позоришта у Новом Саду и Српског народног позоришта у Нишу, за комад *Зигање*. Написао је сценарио за четири филма *Прво убиство* (1970), *Без* (1972), *Квар* (1979), *Чавка* (1982). Живи и ради у Београду.

драми је иста као и у пјесми – браћа зидају град већ три године – а још ни темељ нису подигли. У ноћи, на градилишту затичемо Рада Неимара. Стражари, незадовољни градњом која се одужила, а не даје резултата, желе га погубити. Раде се спасава тако што измисли причу о псоглаву. Чувши буку на градилишту, долазе Вукашин и Угљеша. Из њиховог дијалога сазнајемо разлоге дуге и неуспјешне градње „белог града“ на „зеленој реци“. Раде никада није зидао на таквом терену, ометају га поплаве, подземне воде, а највише сами мајстори. Нестаје грађа, стока, али и људи. Вјера у подухват је ослабила – а кад вјера ослаби – и све друго попусти. Треба нешто „крупно“ да се деси да би се људи поново упрегли „да из њих избију притајене снаге“. Градитељи су људи „мрачног“ средњег вијека, неосвијештени, сујевјерни, а краљ Вукашин човјек идеје. Радова досјетка о псоглаву инспирише га да осмисли врло ефектан план, којим ће ријешити проблем:

„ВУКАШИН

Значи, морамо нешто да променимо у истојојем начину рада. Не можемо их напхерати да верују у једној боји и да у његово и наше име заишњу више но што моју. То је јасно. Сувише су живи стари бојови. Стари бојови

нам йомажу, браћо! Морамо их напхерати да нам йомажу. Послужићемо се њима.“¹¹

У Гојковом одсуству, браћа разрађују план. Сазнајемо како се најмлађи брат недавно оженио и да је потпуно незаинтересован за градњу. Угљеша сматра да је неопходно и њега укључити у подухват. План је да га поставе за Радовог замјеника. Он о градњи не зна ништа, поштен је и Вукашина прихвата као неприкосновеног владара:

„Додај томе и његову грижу савест што ништа не ради, па срачунај. Прихватиће тај без речи. А кад прихвати, постаће несигуран, што је врло важно. Поставити човека на погрешно место исто је што и измаћи му тле испод ногу. Желеће да се обезбеди, постаће завистан од нас, то јесте од тебе. Тада ћеш моћи да радиш с њим шта хоћеш.“¹²

Гојко, запитан да ли у његовом животу постоји ишта битније од „млатарања“ мачем и уплашен да ће му се цијели живот свести на то, лако постаје Вукашиново оружје, оно којим ће у крви угушити побуну мајстора и које ће његовом подухвату дати виши смисао.

На састанку, у глуво доба ноћи кад „посла имају само ђаволи и зве-

¹¹ Влајковић, С. „Зидање“, у: *Сцена*, бр. 1, Нови Сад: Стеријино позорје, 1977, стр. 139.

¹² Исто, стр. 140.

ри“, браћа закључују да градња не може напредовати док се ноћу „башкар“ у свили и јастуцима са својим младим женама, док пију и повоздан се дремљиви гегају из одаје у одају. Морају се на неки начин жртвовати. Вукашин зна и како. Наводно, њега већ неко вријеме „кад склопи очи“ или „на почетку сна“ посјећује неко створење налик на младу жену, „нешто као вила из наших предања“. На почетку „мутна и неразговоријетна“ она је временом стекла моћ над њим. Сада му је и открила тајну, како да обезбиједи опстанак града. Нека у темеље зидају брата и сестрицу, Стоју и Стојана. За даљи развој драмске радње веома је битно нагласити како Гојко сматра да се насилном жртвом не може ништа постићи. Како би њихов подухват успио, они морају сами себе узидати у темеље града. Том изјавом он, по Вукашиновим ријечима, покреће нешто крупно, тачније одређује судбину и себи и својој недужној жени.

Први дио драме се завршава појавом пророка. Његово пророчанство је веома битно у идејном смислу комада, будући да најављује долазак „пошљедњег“ времена, а Вукашина карактерише као човјека будућности:

„ПРОРОК

[...] Заједно са сунцем стиже и
бљесак копљаника на дивљим

коњима. Они ће напасти заставе са крстовима. Реке ће поцрвенети од крви, бритке сабље ће остати сломљене. [...] Градове ће обавити тама, дуга и тескобна. Усред дана изнад наших попаљених храмова сијаће хладан месец. Преживели ће упирати погледе ка њему, ка отровној претњи и опомени.“¹³

У подтексту овог пророчанства несумњиво се налазе народне пјесме *Зигање Раванице* и *Ојейи Зигање Раванице*, које постављају питање о смислу грађења са сазнањем да ускоро долази вријеме у којем ће свијет до тада знан бити разорен до темеља, до посљедњег камена.

У другом дијелу драме, у првом призору на сцену ступа млада Гојковица. Љупка, ведрa, насмијана, лијепих груди и заносног хода, доноси мајсторима ручак. Кад је угледају пјесма утихне, радови се зауставе. Из кратког дијалога с Вукашином, који је кори јер није приснија с њим, видимо да је Гојковица, сем што је лијепа, и учтива и одмјерена, а према Вукашину и хладна. Он је за њу краљ, а не дјевер, и „близак јој и далек“, као и свим осталим поданицима.

Сљедећи призор одвија се у Гојковом породичном гнијезду. Над колијевком новопечени родитељи, топло и с пуно разумијевања, разговарају о томе

¹³ Исто, стр. 144.

колико је родитељство промијенило њихове животе. Гојковица је брзо и лако прихватила улогу мајке. До Јовановог рођења она није вјеровала ни у њихов живот, ни у град, ни у ваљаност толиких жртава, а сада другачије види и мужа, и дјеверове, и јетрве, и мученике који „ринтају“ зарад величине краљевства. И све одједном има смисла, јер зна да иза ње нешто остаје.

Сљедећи приказ дешава се у Угљешиној ложници. Жена му перелећа и оговара Гојковицу. Увијек је дотјерана, усправна, понаша се као краљица. Сви су према њој благи, клањају јој се и слуге и владари. Не може се сазидати град док је она, таква, међу њима. Треба чути шта народ мисли о њој. Писац нас наводи да помислимо како ће Гојковица страдати, њену судбину већ из изворника знамо, због женске љубоморе и зависти.

Трећи приказ одвија се у ложници краља Вукашина. Краљица, гланцајући скупоцјену посуду, оптужује мужа да са својих краљевских висина не види да његов краљевски примјер више нико не слиједи. У ваздуху се осјети српска разједињеност и опасност са истока. А Вукашин у тој опасности види велику српску побједу, та опасност ће ујединити народ, заједно са мјесецом биће покопани и стари богови који се упорно свете, јер не

могу да им опросте што су „трске замијенили копљима“. Вукашинова највећа жеља је да у венама његових потомака тече херојска крв, а о њему нек се говори и да је био зликовац, и „неумољив као смрт“. Ипак, да би остварио своје циљеве, да уједини народ против турске силе која долази и да јој се супротстави, он мора да се на неког ослони. Управо зато Гојка ставља у разна искушења. Од њега жели начинити силног витеза, војсковођу без мане и страха.

Једно од искушења за Гојку је и вилин тобожњи захтјев да се у темеље града узиди једна од њихових љуба, прва која мајсторима донесе ручак, кад већ слуга Десимир није пронашао Стоју и Стојана. Неуспјех Десимирове потраге за жртвама повод је за побуну градитеља, коју Гојко гуши у крви. Разговором који води с љубом након тога, мотивише се њена спремност да постане жртва:

„ГОЈКОВИЦА

Кад једном проспеш крв, сазнаш да ће и твоја бити просута. Живот постаје извесност.

ГОЈКО

Извесност беде и немоћи.“¹⁴

Браћа су се у цркви заклела да о вилином захтјеву неће љубама ништа рећи. Ријеч су, наравно, погазили. И док Угљеша својој љуби не говори директно о чему се ради,

¹⁴ Исто, стр. 149.

већ јој само наређује да се сутра не појави, Вукашин се својој краљици исповиједа. Нема намјеру да заиста зазида Гојковицу, само жели да провјери колико Гојко држи до задате ријечи, колико му је одан.

И док се Гојковица примиче градилишту, у позадини се чује пјесма дјевојака – опет, стихови из народне пјесме, који говоре о подвали јетрва и о томе како је дошло до тога да баш она тај дан буде ручконоша. Кад види Гојка на кољенима, Гојковици је све јасно.

Сцена узиђивања младе невесте и мајке, дата је без имало патетике. Она достојанствено прилази Раду Неимару и обавјештава га да је спремна. Преокрет настаје када Вукашин схвата да је све отишло предалеко:

„ВУКАШИН

Стој! Неспоразум не може бити залог нашем подухвату. Заустави мајсторе, Неимару!

(Вукашин крене ка просценијуму, али се Гојко испречи с мачем.)

ГОЈКО

Издржаћемо ми и ово, краљу! Не примичи се жртви, која више не жели да устукне.

ВУКАШИН

Макни се с пута, брате! Ја овде заповедам!

ГОЈКО

Закаснио си. Наређење је већ издато.

ВУКАШИН

Ја га доносим, ја га повлачим!

ГОЈКО

Овога пута само преко мене!¹⁵

Гојко се бори с браћом не дајући им да приђу жртви све док мајстори не заврше посао. Гојковица је нијема. Нема молби да јој поштеде живот, не помиње ни чедо у колијевци. Спремност да се „узида“ у темеље мужевљевог успјеха надјачала је и њену мајчинску љубав. Све што од ње остаје је бијели зид без пукотине, испред кога Гојко пузи на кољенима и виче: „Успели смо... Успели смо... Успели смо!!!“

Најтрагичнија фигура у комаду је управо Гојко. Од човјека без идеје и смисла, подложног манипулацији, он постаје фанатик, спреман да поднесе и највећу жртву зарад вишег циља. И Гојковица схвата како сваки друштвени напредак захтијева жртву појединаца и зато беспоговорно подржава мужа у његовом фанатизму. У зидовима, у сјенама својих мужева, жене су те које осигуравају постанак и опстанак човјечанства, једна је од порука овог комада.

¹⁵ Исто, стр. 149–150.

★

Драмски текст *Десџоћ-Гојковица* (2009) Добривоја Зечевића¹⁶ је највећим дијелом (десет од петнаест слика) драматизација, с незнатним и невјештим смисаоним преобликовањима, пјесме Старца Рашка *Зигање Скадра*. Пет посљедњих слика, епилошког карактера, ауторова су, не баш успјешна и не баш умјетничка, креација.

Зечевић у свој текст транспонује све ликове из народне пјесме. Измјена је у титулирању, овдје је најмлађи брат Гојко деспот, а самим тим и његова љуба деспотица. Тако стоји у попису ликова, али у тексту драме Деспот-Гојковица добија име Милица. Загоркиња вила из народне пјесме, везује се за конкретну планину, те се именује као Вила са Румије. Сви ликови имају функције као и у пјесми, а и њихова карактеризација је дословно преузета с тим што у новом контексту добија и нова тумачења. Једино одступање је у томе што су овдје

јетрве потпуно пасивне и оне нису те које су осмислиле подвалу због које ће млада невјеста бити узидана у темеље града. Оне само слијепо слушају своје мужеве и када им кажу да не долазе на градилиште, не објашњавајући због чега, оне и не долазе.

Браћа Мрњавчевићи зидају град Скадар да би задивили цара Душана и млетачког дужда који им долазе у посјету. Међутим, оно што Раде неимар и његових триста мајстора за дан саграде, Вила са Румије за ноћ поруши. Вилин поступак Зечевић тумачи као освету и казну за раније почињене гријехе:

„Ал’ се браћа нешто огрешила, према неком, правећ’ му неправду па их вила из Румије кажњава, рушећи им сваку ноћ темеље. Вила љута к’о да им је љуба преварена, потом остављена, па се свети за нанете увреде због којих још није удата.“¹⁷

16 Рођен је 1935. године у Казновићу, општина Рашка, а умро 2010. године у Новом Саду. Основну школу и гимназију похађао је у Казновићу, Рашки и Новом Пазару. Завршио је Медицински факултет у Београду (1961) на коме је и докторирао 1979. године. Радни вијек је провео као начелник Института за кардиоваскуларне болести у Сремској Каменици. Књижевним радом се бавио од 1998. године. Објавио је двије књиге афоризма (*За срце и... душу*, *За животић и љубав*), двије драме (*Првих девединаест*, *Цар наш Јосиф Седми*), једну тетралогiju (*Принципи у райу*, *Принципи у миру*, *Принципи у новом миленијуму*, *Принципи у Хејленду*), двије трилогије (*Ни она ни он: Живој*, *Сицирала живој*, *Врџло живој*) и *Диван је Нови Саг: Сусрећ*, *У срцу*, *Довиђења*), једно двокњижје (*Голобоси кроз њрње – Један живој*, *Голобоси кроз њрње – Под зрацима наде*) и *Узвишене Српкиње*, циклус драмских текстова. За велики допринос српској сатири награђен је Наградом Академије Иво Андрић 2008. године. Били смо склони да помислимо да је циклус *Узвишене Српкиње* неуспјела пародија и сатира мотива и ликова српске народне поезије, међутим, веома опширне рецензије из пера ауторових пријатеља о овом рукопису су нас увјериле у супротно. Циљ је био сасвим друге природе – глорификаторске. 17 Зечевић, Д. „Деспот Гојковица“, у *Узвишене Српкиње*, Владимирци: Библиотека „Диша Антић“, 2009, стр. 34.

Из дијалога браће са вилама сазнајемо да су неки од гријехова за које их кажњава погубљење војводе Момчила, Вукашиново приморавање Јевросиме на брак, а и њу саму су у лову ранили, крило јој поломили. Већ у првој слици браћа су постављени као антиподи. И то сазнајемо од виле. Вукашин и Угљеша су пуни зла и неправедни, а млади деспот Гојко правдољубив и наиван. Виле симпатије су на његовој страни, зато га и упозорава да чува љубу и дијете јер им од његове пажње живот зависи. Не схвата Гојко од чега би требало да чува љубу. Добра је мајка, с јетрвама се поштује као да су јој сестре рођене, дјеверове воли као браћу. Ко би јој и зашто наудио?

Зечевић не разумије смисао градбене жртве. Вила тражи да се у темеље уздају брат и сестра истог имена, не морају то бити Стоја и Стојан. Симболична имена нису важна, самим тим ни опстанак града. У ствари, жртве би требало да буду узидане да би својим вриском и цвиљењем Мрњавчевиће даноноћно опомињале на гријехе. Кад брата и сестру не пронађу, Вила као замјенску жртву тражи једну од три љубе Мрњавчевића, ону која прва мајсторима донесе ручак.

Будући да Гојко није чуо глас виле, Вукашин и Угљеша се договарају да му о томе ништа не говоре и да

жртва буде млада Гојковица. Значи, Зечевић је изоставио и мотив братске заклетве. Гојкова љуба не бива жртва због мужевљеве честитости, већ просто због његове необавијештености. Испоставља се да ни Угљеша није морална наказа. Он сматра да је велики гријех узидати Милицу која има дијете на грудима и покушава одговорити Вукашина од гнусног злочиначког плана. Овдје чак ни Вукашин није мотивисан само личним интересима: „Важнији су држава и Скадар него љуба брата Деспот-Гојка“.¹⁸

Деспот-Гојковица се на сцени појављује тек када донесе мајсторима ручак. Долази насмијана, поздравља љупко градитеље, посебно Рада неимара. Ни она ни Гојко ништа не слуте. Пуштају је да постави ручак, а онда грубо вуку до ископаних темеља. Наравно, она мисли да се тако шале с њом, као и Гојко, који покушава и да је физички заштити од грубе шале. Тек кад се на њу сручи „дрвље и камење“, она ће вриснути, и то тако да се до неба чује.

Прва реплика Деспот-Гојковице у драми је молба упућена краљу Вукашину да је не зида граду у темеље „без кривице“. Подсјећа га како му је увијек исказивала поштовање, да је била одана његовој жени и дјечи. Посљедњи аргумент је дијете у колијевци, ако она умре, оно ће „скапати од глади“. Вукашин је

¹⁸ Исто, стр. 38.

нијем, Угљеша је побјегао да не гледа, а Гојко, молећи брата као и љуба му, и даље покушава да јој помогне, али га зидари спречавају.

Сцена се завршава клетвама упућеним на Вукашинову адресу. Гојко му жели да га мутна Марица однесе, а Гојковица да му Бог поред њега убије и дјецу и жену. Једна од варијаната пјесме *Зидане Скадра* завршава се клетвом Гојкове љубе, којом призива несрећу и турско освајање града¹⁹, али са сигурношћу можемо тврдити да Зечевић ову варијанту не познаје. Будући да се јунакиња ове пјесме од жртве трансформише у чедоморку, тешко да би таква послужила као узор будућим генерацијама, што и јесте циљ Зечевићевог циклуса *Узвишене Срикиње*.

Кад јој дјеверови не услише молитве, Гојковица се као и у пјесми обраћа Раду неимару. Он јој оставља прозоре на грудима и очима, овдје још и на устима да може сину „топлу ријеч да упутити“. Дијете јој доноси свакога дана. Послије двије недјеље изгубила је и вид и слух, али млијека има да подоји Јована. А онда, послије четрдесет дана, долази до преокрета – Милица и чује, и ви-

ди, и разговара с маленим Јованом. Мајка прича о свој судбини с циљем да дијете добро упамти ко јој је зло нанио и да се за то освети. До овог тренутка драма је пратила сиже народне пјесме. Од њега почиње ауторски епилог.

Град је сазидан. Годину дана Гојковица доји Јова, који израста у право горостаса. Налик је брату од стрица, Марку Мрњавчевићу. Већ и он води дуге разговоре с мајком:

„Мајко моја, много ми је тешко што те нема у нашим Дворовима. [...]

Оца нема, он је стално негде ван Дворова, туђ посао обавља.

Једино је слушкиња крај мене, много љута псује ме и грди [...]

Деце нема да се с њима дружим. Нема нигде стрица ни стричева. Најтеже је што ни тебе нема, нежних руку, ни твоје топлине [...]

Тужан, бедан, никакав без мајке, зазидане у темеље Скадра.

Мајко моја најлепша, Милице, издрж' жива још неког времена, Док порастем и не скупим снагу, па ћу снагом да срушим зидове

19 „И свога је наранила сина,
Ш њим удари о камену станцу,
Прште чедо ка бијело јајце.
Таде куне Гојкова љубовца:
'Градите га, девет Мрњавчића,
Градите га, злосретње ви било,
Брзо ви га преузели Турци!
Како рекла, тако је и било.“ (САНУ II, бр. 15).

У које си тврдо зазидана. Да те својом снагом ослободим

И да терет са твог тела скинем па да живиш како доликује.“²⁰

Комад се завршава крајње нелогично и бизарно. Јово придобија вилине симпатије те га она не спречава да поруши темеље града и спаси мајку. Али кад је загрли, Јово схвата да мајка не постоји, нема тијела само се однекуд чује глас и млијеко тече. Слике се нижу, све фантастичнија једна од друге. На врхунцу, мајчин дух умире, а Јово га оживљава:

„Својим дахом њен дах појачава. Поче мајка румен да добија кроз образе, који бледи беху. Још отвори своје очи црне и погледа свог сина Јована. Син Јован се топи од погледа из очију једине му мајке. Грли мајку од велике среће и радости њеног васкрсења. Мајка Јову своје руке пружа, грли њега нежношћу, топлином, па устаде на ноге што дрхте.“²¹

Јасно нам је како је у данашњем времену тешко разумјети дубину значења пјесме о градбеној жртви. Али она и без разумијевања најдубљих слојева, оставља довољно за драмско тумачење и данас актуелних тема – вјероломна браћа, однос мужа, који је спреман да зарад својих идеала жртвује поро-

дицу, и жене, која се томе не може одупријети, мајчинска љубав итд. Зато много изненађује овакво инфантилно читање народних пјесама и неразумијевање њихових порука.

*

Поред тога што је народна балада *Зигање Скагра*, понајвише због својих древних слојева, прегнантна семантичким и естетским вриједностима, засигурно је једна од оних народних пјесама која има изузетан драмски потенцијал и могућност веома савремене поетичке надоградње универзалног значаја. Лик младе Гојковице која је по свему тип класичне невине жртве, основни је покретач свих тих могућности.

Анализиране драме са овим мотивом показују три потпуно различита приступа грађи и резултате, који се дијаметрално разилазе према естетском критеријуму.

Драма Микадима Сушичанина *Зигање Скагра на Бојани* настала је из намјере аутора да драматизује народну пјесму модернизујући поједина мјеста у складу са очекивањима савременог читаоца. Међутим, трагичну судбину младе Гојковице која је апсолутно кључно језгро пјесме, у драми помјера у други план увођењем лика њене мајке Анђелије. Анђелијина смрт крај узидане кћери смјешта трагедију

20 Исто, стр. 49.

21 Исто, стр. 50

њеног мајчинства у фокус драме, што изневјерава очекивање публике и оставља драму без катарзичног ефекта.

Влајковићева драма *Зидање*, готово и самим насловом сугерише поенту епског сижеа постављеног у контекст савремених људских стремљења и релација међу људима. Префигурацијом одговорности са браће на самог Гојка за коначну судбину његове жене, аутор формира и приказује један посве необичан тип трагичности у његовом карактеру, и тако га унеколико изједначава са младом Гојковицом. Уколико је Гојковица нијемо прихватила своју судбину као залог оданости мужу и краљевству, заглушујући у себи и мајчинство, а Гојко фанатично слави коначно појављивање зида без пукотина, онда је заиста зидање као постизање вишег циља поента ове драме.

Зечевићева *Деспот Гојковица* примјер је савремене драме која разара до бизарности сва кључна мјеста епског предлошка: и суштину градбене жртве, и братску вјероломност, и племенитост младе Гојковице, и трагику мајчинства. Иако је можда аутор имао намјеру да Јововим васкрсавањем мајке Гојковице алу-

дира на библијски контекст посебности односа син-мајка, овакав крај је драму превео преко границе укуса и баналности.

Аутори који су се у посматраном периоду у својим драмама ослањали на мотиве народне пјесме *Зидање Скадра* нису успјели да искористе трагичне потенцијале свог изворника, о којима Шутић говори. Иако је Сушичанин као жанр одабрао управо трагедију, он није успио изградити истински трагичне ликове. Влајковић и није писао трагедију, тако да трагичност овако замишљеног Гојковог лика није у потпуности исцрпљена. Истина, сви драматичари, чија смо дјела овдје анализирали, осјетили су да је драми у односу на народну пјесму потребна шира мотивација ликова и покушали су је донијети сваки у складу са својом пјесничком визијом и књижевним даром. Јасно је да је у том послу Влајковић био најуспјешнији. Нажалост, у српској књижевности још нисмо добили драму по мотивима народне пјесме *Зидање Скадра* која би се својом умјетничком вриједношћу приближила своме предлошку или *Ифиџенији на Аулиги*.

ЛИТЕРАТУРА

- Влајковић, С. (1977). „Зидање“. У *Сцена, др. 1*. Нови Сад: Стеријино позорје.
- Зечевић, Д. (2009). „Деспот Гојковица“. У *Узвишене Српкиње*. Владимирци: Библиотека „Диша Атић“.

Павловић, М. (1993). „Зидање Скадра на Бојани“. У *Опеди о народној и сџарој српској поезији*. Београд: Српска књижевна задруга.

Пешикан-Љуштановић, Љ. (2010). „Понављање као основ значења у песми Зидање Скадра“. У *Методички видици: часопис за методичку филолошких и друћих друштвено-хуманистичких наука. год. 1, бр. 1*. Нови Сад: Филолошки факултет.

Сушичанин, М. (1969). *Зидање Скадра на Бојани: тираично предсказање у 4 дејства*. Ниш: Просвета.

Шутић, М. (2014). „Приношење људске жртве у епском и драмском књижевном делу (Текстуални и сценски аспекти српске народне песме *Зидање Скадра* и Еурипидове Ифигеније на Аулиди“. У *Драма: часопис за ѓзоршину уметности, драму, културу, науку, бр. 42*.

<https://www.svetozarvlajkovic.com/pozoriste.htm>

Abstract: *In the work, the author approaches the analysis of the motive of the construction victim and the character of the young Gojkovica in a dramatic context, which is encountered in three contemporary plays: Zidanje Skadra na Bojana (1969) by Mikadim Sušičanin, Zidanje (1977) by Svetozar Vlajković and Despot-Gojkovic (2009) by Dobrivoj Zečević. . Through the analysis, very specific conclusions were reached regarding deviations from the original, the epic poem, dramaturgical interventions, problematization of the relationship between brothers and in general in the traditional family community. All three plays are specific in their own way, but what they have in common is that, in search of their own expression, they betrayed the original.*

Key words: *contemporary drama, folk song, construction sacrifice, Masonry of Skadar, transposition, Mikadim Sušičanin, Svetozar Vlajković, Dobrivoje Zečević*

др Раде Г. Симовић¹

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ И НОВА ДРАМА

Сажетак: Антлолојски избор савремене драме у Републици Српској објавили смо у издању *Арт иринија* 2011. године, насловили ја двосмисленим називом „Драма Републике Српске“ и поднасловили као један моћни поглед на њен драмски хронолојски и рејознајљив и видљив у драмама Јована Сјрема, Ранка Рисојевића, Бранка Брђанина Бајовића, Ненада Тадића, Рада Симовића и Радмиле Смиљанић. Ради се о рејрезентативном узорку драмској стваралаштва Републике Српске настјалој у периоду 1992–2009. године. Посљедњих десет година њеној драмској стваралаштва није обрађивано и сајледано у једној цјелини, иако се ради о специфичној доминацији нове драме младих аутора (Радмила Смиљанић, као сјона савремене и нове драме, Тања Шљивар, Марио Булум, Јелена Којовић Тејић и Жељко Сјјејановић) настјале у контексту нашеј драмској хронолоји и конструкију модерне евројске драматургије. Намјера је нашеј рада да укаже на њене специфичности и рејоручи нови моћни избор савремене и нове драме у Републици Српској.

Кључне ријечи: драма, савремена драма, нова драма, драмско стваралаштво.

¹ radesimovic@yahoo.com

Једни од зачетника српске драмске књижевности у Босни и Херцеговини су Алекса Шантић, Светозар Ђоровић и Петар Кочић. Најдубљи траг оставио је Петар Кочић и његова драмска актовка *Јазавац пред судом* (позоришна праизведба у Београду, 1905). На тој стајној тачки, у години настанка (1900) она умрежава и помирује европску актуелност народне драме и традицију *српској народној плумовања*. Шантићевско/кочићевску драмску парадигму, на идејном и конструкционом плану, опонашаће цијела једна генерација српских међуратних драматичара а њен европски ниво до краја је изведен у драмама Боривоја Јевтића.²

Драме српских аутора, мотивски усмјерене на борбу против завојевача, чине усамљеничку грану босанско-херцеговачке драматургије која се, у другој половини XX вијека, тематски суши и драматуршки сужава на немогућност комуникације и одсуство егзистенције (Жалица, Кољевић, Стојановић). Означена *драмска парадигма* сачувана је и продужена једино у драмском хронотопу Републике Српске, који смо, у антологијском избору савремене драме, именовали метафорич-

ким насловом – *Драма Републике Српске*.³

Афирмација домаћих драмских писаца и позоришни повратак Петру Кочићу могао би да се издвоји као програмски приоритет Народног позоришта Републике Српске на крају XX и почетком XXI. Доласком Жељка Стјепановића на мјесто директора Народног позоришта (1998–2004) адаптирана је и отворена сцена, која је понијела име Петра Кочића. Свечано отварање уприличено је 5. априла 2004. године и то премијером представе *Петар Кочић* аутора Гојка Бановића, у драматизацији Жељка Стјепановића и режији Јовице Павића. Отварањем нове сцене, Позориште је *отворило* врата младим драмским писцима, гдје се у новом драмском изразу издвојила Радмила Смиљанић са првом драмом, дипломским радом, *одбрањеним* на одсјеку драматургије бањолучке Академије умјетности и изведеној на великој сцени НПРС.⁴

Праизведба представе Радмиле Смиљанић *Балон од камена* уприличена је у Народног позоришту, 3. маја 2009. године.⁵ Она је уједно означила појаву нове драме у којој се преко театрализације егзистенцијалне збиље и поетске имагинације утемељују шири и

2 Симоновић, Р. *Драма Републике Српске*. Бања Лука: Арт принт, 2011, стр. 8–9.

3 Симоновић, нав. д.

4 Исто, стр. 40.

5 *Балон од камена*. Програмска књижица. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске, 2009.

сложенији оквири драмског стваралаштва у Републици Српској.⁶

На први поглед ради се о једноставној исповједној причи о одрастању жене – од периода дјетињства до година зрелости – али већ при првом сусрету са текстом читалац уочава да су амбиције аутора да обухвати шири спектар значења од оног који нуди основна радња. Најприје, јасан је извјестан иронијски одмак, дистанцирање од сентименталног исповједног тона, који Радмила Смиљанић постиже увођењем другог протагонисте. Наиме, поред Мале Слободанке, која је главни лик, постоји и Велика, одрасла Слободанка, која је и приповједач и коментатор догађаја, иако је, у исто вријеме, и сама субјекат радње. Исход догађаја је, сугерише нам списатељка – трагичан. Трагичан у оном чеховљевском смислу: није се личностима драме десила нека огромна несрећа, догађаји су само по некој нужности тежили једном трајном осјећању губитка. Осјећању које остаје за цио будући живот и које за ликове значи не крај живота, него крај једном заувјек изгубљених нада. Иако су Слободанкина сјећања пуна топлине за слике дјетињства – срећног и несрећног али пунином живљења натопљеног – околности патријархалног окружења спутавају сваку могућност

егзистенцијалне слободе. Да се послужимо егзистенцијалистичком терминологијом, сваки човјек, не само жена – бачен је у свијет, а његово напредовање према годинама зрелости је, у ствари, стално удаљавање среће која још само у дјетињству може да се искуси у свој својој пуноћи.

Радмила Смиљанић структурише ову драму као низ реалистичких призора из Слободанкиног дјетињства, али ове призоре, у занимљивом драматуршком поступку који осмишљава Радмила Смиљанић, прате коментари исписани у дидаскалијама текста. Коментари, исписани у форми малих прозних цјелина, имају квалитет монолошких елемената кроз које се одвија једна паралелна радња драме. Осим што је драгоцјена са становишта усложњавања значења текста, ова драмска техника омогућава и да се успостави једна комплексна временска перспектива: хронолошки приказ приче о Малој Слободанки, релативизиран је погледом „из будуће“, већ испуњене, завршне радње. У овом сасвим оригиналном драмском поступку читује се и познавање савремених драматуршких техника, проистеклих из модерне драме деведесетих година прошлог вијека, од Мартина Кримпа и Саре Кејн, до Марка Рајвенхила, Фон Мајенбурга и водећих писаца сада актуел-

⁶ Симовић, стр. 41–42.

не драматургије. Међутим, Радмила Смиљанић своје познавање савремених драмских пракси не примјењује директно. Код ње нема обавезних постдрамских „изума“ – она искуство познавања постдрамског театра користи прије свега да на многим мјестима драму растерети сувишног вербалног материјала и да створи услове да се призори одвијају кроз компоненте сценског језика. Зато неке од слика из њене драме дјелују толико пластично већ на нивоу текста, да је лако замислити њихов будући изглед. Тај изглед уприличила су редитељска рјешења Филипа Гринвалда у наведеној представи Народног позоришта Републике Српске. Представа се, избором селектора, такмичила на XXVI Сусрећима њозоришћиа/казалишћиа БиХ у Брчком 2009. и Фесћивалу босанскохерцеџовачке драме у Зеници – 2010. године. На оба фестивала Балон од камена Радмиле Смиљанић, одлуком стручног жирија, освојио је награду за најбољи савремени (оријинални) драмски шексћи.⁷

У вријеме када је Радмила Смиљанић награђена за најбољи савремени босанскохерцеџовачки шексћи који је изведен на Фестивалу у Зеници, у новосадском Часојису за њозоришину уметњостћи Сцена објављен је драмски првенац Тање

Шљивар Пошћио њаишћейћиа?⁸, младе бањолучке списатељке, тадашњег апсолвента драматургије на Факултету драмских умјетности у Београду.

Гледано из контекста наших драмских продужетака Тања је имала свега пет година када су заметане прве ратне драме, а ако изнова призовемо (парафразирамо) егзистенцијалисте и њено је дјетињство протекло у несрећним годинама. (Попут Мале и Велике Слободанке.) Не чуди, онда, што је драматуршка њошћка основана и саздана на „документарним детаљима“ гдје са лакоћом препознајемо Маглајане код Лакташа, Ди џеј Крмка и месара Стојана, који, сами њо себи не значе нишћиа све док „документарни детаљи“ не почну да „лебде“ и снагом списатељске имагинације умреже и обликују драмско њикиво метафоричког назива Пошћио њаишћейћиа?.

Светислав Јованов је, у својеврсном поговору драме, драматћуришкој белешици, објављеној под називом Тужно месо, јајанска риба, тачно уочио да је ову драму несигурно жанровски дефинисати, али је потпуно сигуран да је њено погонско гориво чистћи, енерјетћиски млаз шћраћичке енерјије. Ради се, дакле, о жанровски нејпримереној драми, а такве су драме, по неписаном пра-

7 Симовић, стр. 42.

8 Сцена (2010), стр. 164–180.

вилу, понајбоља остварења савремене драматургије. Подсјећања ради, слична је „судбина“ и драмског првенца *Марайонци њрче њочасни круј* Душана Ковачевића, само што је обим *рецейтивної њоља* неупоредив.

Београдско позориште Атеље 212 и овај је комад одмах препознало и прихватило, праизведба је одиграна 15. јануара 2012. године на сцени *Театра у њогруму* у режији Снежане Тришић и са Зијахом Соколовићем као тумачем главне улоге. Недуго затим, драма је одиграна у Народном позоришту Републике Српске, у званичној селекцији XV Театар феста „Петар Кочић“. Интересовање публике било је изненађујуће, прибјегло се двоструком извођењу, а све остало, од округлог стола до медијске перцепције, дјеловало је млакасто. Катарзу драме није приредила представа, већ фестивалски жири, наградивши на крају Фестивала драмски предложак *Мрзим истину* Оливера Фрљића *наирадом* за *најбољи драмски њексџ* Фестивала.⁹

Вратимо се објављеној драми која синхронички, правилним рукописом колажне драматургије компонује и у цијелости *онеобичава* простор и јунаке а посебно однос *јунака и судбине* Месара Стојана. Месара *Лој* у Маглајанима центар је

оновременог и ововременог свијета у којој се рађају нови Стојани, коље, крчми и транжира, једе живо месо, све док се не појави голо женско тијело Славице, будуће манекенке. Она долази зато што одлази, жели да се опрости јер је намјерила да потражи срећу у Јапану, земљи вјечно излазећег сунца. Стојан по први пут пипа голо женско тијело савршеног склада и на њему у драматуршком сплету дрхтавих асоцијација проналази цијело једно *живоџињско царсџво* божанског провиђења. Људско осјећање, у додиру са божанским исконом, приметно је Стојанову идеју о изградњи будистичког храма у коме ће живјети он и Славица и рађати нове Стојане. Десио се, дакле, драмски преображај достојан античког свијета – до краја необичан у својој обичности. Овдје и буквално Субјекат жели Објекат, Стојан безусловно започиње и гради будистички Храм, тик уз православну Цркву (љубав је ипак могућа!) упркос рату, рекетирању и „јуначким“ Противницима састављеним од ратног „шкарта“ преосталих комшија и пријатеља. У тој и таквој подјели „помаже“ му једино *есџрадни умјетџник* Ди џеј Крмак, који *џезџари у дискоџекама водећих евроџских џрадова* и повремено се одмара у месари/кафани *Лој*. Он је динамички покретач радње, *џомоћџник-џроџивџник*, туж-

⁹ *Театар Фестџ Петџар Кочић – џреџлед досадаџињих фестивала*. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске, 2018, стр. 196.

ни поштар и проводација који доноси кључну вијест да се Славица удала. И то је вршна тачка драматуршке композиције. Након тога, у наглom паду, Ди џеј Крмак „испроси“ ветеринарку Јованку која се одмах након свадбе прихвата месарске сатарe. Храм ће убудуће служити за снимање телевизијских спотова, док ће душу Стојанову умјесто *вјечно излазеће сунца* и даље обасјавати боја меса и мрклина крви. Наставиће да *кида комадиће мозга и жваће их*, док не почне да повраћа, *не ѝресџајући да једе мозак*, а потом ће да *мало кркља на њоду, ња умире*.

У дијахронијском пресеку драме умијешани су свакојаки прсти: од трагичког ритма *слијейца код очију, аветџи ѝрошлостџи* и заумних *очуђења* до бекетовског угледања на *Тома Кемџијској* и *његовој Христџа*, са којима већ поменути Светислав Јованов завршава *драмаџуришку белешку*.

„Управо посредством уздизања кроз тмине животињске – недавне ратове, лудило јефтине чулности и још јефтинијих емоција, Тања Шљивар омогућава свом антијунаку да се уздигне до узвишене празнине одрицања, до оног места у/на којем сви животни добици сусрећу своје наличје. Од свих утицаја ра-

дикалне драматургије модерне и постмодерне, списатељица у драми *Пошџо ѝашџеџа?* углавном баштини Бекетову инспирацију мистицизмом Кемпијског, апсурдну плодотворност (само) порицања као ново поље тражења смисла. И, као што Бекетови јунаци следе препоруку холандског мистичара о нужности ‘in cubilus vestris compungimini’ (tugovanja u svojoj sobi) тако и ауторкин Тужни Месар доспева до врхунске слободе, само привидно заслепљен магичном прозачном куглом крхког ‘више него људског’ меса.“¹⁰

Да поједноставимо, Стојан је *живи леш у уџробџи дрога*, а на преображај и васкрснуће његовог *лика и дјела* у Републици Српској неће се дуго чекати.

Активитет и агоналност свих досадашњих драма може да се сажме и сабије у трагички ритам глувог гламочког кола које парадигматски обједињује игру, народно глумовање и привидну саборност одабраних. Ко *вуче коло на своју сџрану* за остале значи да је *шкарџи*, а они га *избацују из кола и настџављају да иџрају*. Избачени саиграч *навлачи рукавице* и напушта коло, улази у свијет *Шалџера*, на прву линију позадине, једну врсту ововременог *Чистџилишџиџа* у ко-

10 Јованов, С. „Тужно месо, јапанска риба“. *Сцена*, бр. 3, 2010, стр. 163.

ме се искушавају и припремају душе отпадника за блаженство *Раја*. Са овом и оваквом дидаскалијом, препричаном нашим очима, Марио Ђулум, професор Драматургије на бањолучкој Академији умјетности, отвара врата драмског првенца *Шалтер*¹¹ у коме се, у свега неколико реченица, *йремошїава* развојна линија европског позоришта: од *ришїуално/маїијскої* до *аїсурдно/анїшїдрамскої*.

Драма баштини наслеђе *драматїуршкї* ускої *хроношїоїа* изабраних драма у који се увлачи *нихїлїстїичкїа йосїојаносїї* оних који чекају: *йензионерке*, *мајке*, *неудашїе*, *инвалида*, *дјевојчице*, *срећно удашїе*, *бїзнїсмена*, *йевачице* и *мушкарица* – привидно живих актера Ђулумове драме. Они чекају и клече испред Службеника који се први уздигао до *узвїшене йразнїне одрицања*, сви су једнако безимени, а само је он први, и сви се једнако отимају око крвавог *дїсїлејскої броја* (1914, 1941, 1968, 1974, 1995) односно *Тачке* историјског идентитета у којој су погубљена њихова имена и презимена. *Привидно живи људи* Марија Ђулума довршили су недовршену драму Алексе Шантића *Пред кайијама Свейшїої Пеїтра*. Ради се о историјски недореченој решености *нашїих дана* које су *йојели скакавци* узалудно обијајући сопствене животе и бјело/свјетске

шалтере. Зато се, у драматуршком поретку Републике Српске, Ђулумов *Свейшї Пеїтар самоодрекао* правичности и *йреобликовао* у Службеника (он је једини идентитетски постојан, у сваком тренутку зна шта хоће и шта тражи, а хоће мито) и пред себе извео *декеїшовске аїоналце* који се отимају око *црвено/крвавих бројева* шалтерског приоритета. Успут се забављају ироничним подбадањима, халапљивим једењем бомбона и илегалним опијањем. Посебно Мајка, једина стварна и будућа родиља неких нових чекалаца. Остало је успутно, може и не мора, од *срећно удашїе жене*, *бїзнїсмена* и *йевачице* који су више у функцији драмске радње и питања како се она одвија него *зашїто* се тако саплиће.

О томе како је „у драми“ понешто је већ речено, док питање зашто је то тако и даље „виси“ над овим текстом. Оно се може исказати чињеницом да актер *Инвалида* није до краја реализован, иако је метафорички доведен до крајњег стадијума удвојене личности. Као и актер *Дјевојчице* која се драматуршки погубила, и поред чињенице да на почетку комада узима и гута *йилуле за срећу* које би, током драме, требало да прерасту у *шїаблїе за несрећу*.

Мотив *чуда* и топоним *кафане* често је присутан у свјетској драматургији и радикално је

¹¹ Ђулум, М. „Шалтер“. *Сцена*, бр. 1. 2013, стр. 194–210.

ирансформисао српску – присјетимо се само *Чуда у Шарјану* Љубомира Симовића и све нам се појашњава. Мотив је сталан и у босанско-херцеговачкој драматургији: од Алије Наметка и његовог *Абдулах-џаше у касаби* до *Чуда у Лајинлуку* Цевада Карахасана. Од свих *чекаоница* кафана је најчешћа временска капија и логичан избор Јелене Којовић Тепић да причу сарајевских српских избјеглица смјести и удоми *Код вјечитије славине*¹². Ради се о побједничком драмском тексту са трећег конкурса за *грамски ирвенац* Београдског драмског позоришта. Прича се прво посрећила, а потом се, како то обично бива, закомпликовала. Београдско драмско позориште нагло је одустало од награђеног *ирвенчеџа* а текст је презузело Народно позориште Републике Српске. (У позоришту се никада не зна када ће лоши потези испасти добри, а добри лоши.) Драма је прво објављена у *Часопису за позоришће и визуелне комуникације Ајон* а премијера је одиграна на Сцени „Петар Кочић“ Народног позоришта Републике Српске, половином децембра 2015. године. Режију је потписао Игор Тешић, драматуршке интервенције приредио је Милан Гајић, у укомпонованој глумачкој подјели: Слађана Зрнић, Смиљана

Маринковић, Ђорђе Марковић, Горан Јокић и Бојан Колопић.¹³

Назив драме сугерише на *циџаџину релацију* са Момчилом Настасијевићем која је прихватљива у дубинским аналогијама, док би се драматуршко наслеђе прије могло потражити код Алексе Шантића и Светозара Ђоровића. Ратно и постдејтонско Сарајево велики је изазов за српске ствараоце у Босни и Херцеговини и немали је број пјесника, прозаиста и филмских документариста који су на овој теми изградили препознатљива умјетничка свједочења. Колико је нама познато, егзодус сарајевских Срба, као најболнија тема новије српске историје, најчешће је присутан у српској поезији и документарном филму *Крстџић*. Прозна литература и драмско стваралаштво и даље *ишраже џисца* на скученом хоризонту очекивања.

Наш је утисак да је драма Јелене Којовић Тепић отресито обновила тему наших истина и лажи и вишеструко најавила њене продужетке. Нимало случајно, јер је и Јеленино дјетињство, попут Радмиле Смиљанић, обиљежила несрећа. Избјегличка драма сарајевских Срба смјештена је *џу нејдје у околини* Бање Луке, у периферној кафани гдје јунаци живе и преживљавају избјегличку трагедију. А све дјелује

12 Којовић Тепић, Ј. „Код вјечите славине“. *Ајон*, бр. 4. 2014, стр. 119–147.

13 *Истина (не) боли*. Програмска књижица. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске, 2015, стр. 10.

као да се *Балон од камена* коначно усидрио у Маглајанима и додатно *скућно* код Месара Стојана.

У првој равни драме кључни је актер Момчило Ђурић, газда кафане, одан алкохолу и својим кћеркама, некадашњи доктор историјских наука и угледни грађанин Сарајева. Причу отвара Нада која ишчекује млађу сестру Раду, узданицу и једину *сламку сјаса* ратом испошћене и растурене породице. Рада је дипломирани менаџер и будући постдипломац *Мејауниона* (добила је изненадног спонзора и стипендију!), опсједнута темом *малих њословних цјелина у неразвијеним ојшћинама*. Њена је намјера да подигне *ниво њословања* прво у породичној кафани а потом и даље – све до Бање Луке.

У пролошкој измјени Шофера заљубљеног у Наду и Мијановића, власника ланца месара, долази се, изненада, до првог драмског *њрејознавања* гдје Рада сазнаје да је Мијановић њен будући Спонзор. Композицију убрзава и усложњава повратак Шофера, власника једног камиона и црног Гаврана, тако да се мелодрама заокружује и у овој фази до краја попуњава. Остало је да се погађамо око *расиљетња* са срећним крајем. Добро скројен комад употребљив и уприличен као *ушћешина најрада* за све избјегле, прогнане и унакажене сарајевске Србе. Може и тако, да се не ради о аутор-

ки озбиљног животног и читалачког искуства, *набиљеженог ратом, избјеглиштвом и свом муком овога свијета конценћрисаном* у егзодус Срба и *сјонзорске манићулације* домаћих и свјетских профитера. У магли кафане и магми алкохолних испарења нагло се подиже и тензија комада, драматуршки испливава *леш у ушћроби брода*, тајна мајчине смрти, која сурово открива да је Мијановић Радин стварни отац, месар/љубавник, који је прво уништио избјегличку породицу, а сад је спасава *кравим новчаницама*. Одлучан у намјери да прихвати Раду, своје биолошко дијете, једини спас и наду Момчила Ђурића. Овим се мелодрамски драмски оквири *разобручују* а јунаци успињу до трагичких висина. Доскорашње *њрејознавање* саображава се у *самосјознавање* и прелама на судбини млађег дјетета. Рада постаје хероина колективне несреће, прихвата улогу *јунака штраједије* и нагло се враћа у Србију. Ибсеновски залупљена врата унутар лабаве композиције нагло су и неочекивано *изњедрила* грађанску трагедију. За крај је остављена *шачица* трагичког поспремања, Нада се удаје за Шофера док пијани отац, слутимо, изговара посљедњу реченицу: *шћи ћеш мени да кажеш кад је фајронћ у мојој кафани*; док одзвања празнина и катарзично питање – да ли

је мајка извршила самоубиство или је убијена?

Процес *самоодрицања* довршен је у *Шалићеру* Марија Ђулума, док је чин *унишћавања* и *самоунишћавања* прогнаника поново отворен. Сликот *йоцијејаној* оца *йоцијејане* породице у новој *сарајевској крвавој кошуљи* локалних клаоница. У праву је Сиоран, истина боли!

Жељко Стјепановић, о коме је већ писано, прошао је лук завичајног Кочића и успео се до Гогољевског *ојледала* Републике Српске, данас и овдје, комичким комадом *Наши дани* (2018).

Праизведба *Наших дана* је играна у Народном позоришту Републике Српске, 3. марта 2018, а ми у цијелости обзнањујемо *диљешке* кућних драматурга: Бранка Брђанина и Рада Симовића које су објављене у *хројрамској књижици* представе.

Бранко Брђанин: „Жељко Стјепановић аутор је позоришног текста о Петру Кочићу, либрета кореодраме *С ѿланине* и *исјод ѿланине*, телевизијске серије *Жене, људи и осјали* и нереализоване серије о Петру Кочићу. Текст *Наши дани* *најраћен је на Конкурсу Позоришћиа* и сада је пред гледаоцима. Ако је основно полазиште овога савременог комада асоцијација и призивање

Дисове легендарне пјесме о посвемашњем растакању морала и општем пропадању, онда се мора рећи да и овдје бива како вели стара пословица да се у историји све дешава (најмање) два пута: прво као трагедија а друго као фарса. И заиста, аутор овога комада све окреће на шалу, његови ликови и када зло чине нису неки страшни зликовци већ више прави људи свога времена. Притом Стјепановић као да искрено воли своје јунаке и анти-јунаке па саосјећа са својим ликовима, тако да нико од њих не бива грубо кажњен за оно што чини. Министар се (највише компромитован), додуше, повлачи, али Директор (био раније директор градског гробља, а позоришну сцену не може очима да види) постаје министар; а све ‘странке’ су завршиле посао због кога су и дошле у Позориште. Фамозне ‘плаве’ коверте лете на све стране и у њима хиљаде евра или дупло више марака. Радња овога комада почиње у стану Драгане Матић-самохране мајке петогодишњег дјечака Петра, правом малом ‘глуначком вјежбом’ када кандидат на конкурс за лектора у позоришту увјежбава своје обраћање комисији (на четири емотивна начина) што је дато у реалистичком маниру, без комичке стилизације. Несрећни

Бобо, пак (директоров нећак) 'разапет' између политике и ма-настира се вајка, као из народ-не пјесме: *Да у Врбас уђем, он би њресушио*, гдје као да му отпјева: *Да се млада за зелен бор ухвайим, и он би се зелен осушио*. Ова два губитника у игри око Позоришта издвајају се од осталих ликова-носилаца типичних друштвених малформација. Као коначно несуђени лектор позоришта, Драгана и несрећни Бобо бјеже у иностранство. Они су једини поражени, као два лика са мелодрамским набојем, што ову 'једночинку са епилогом' чини жанровски поливалентном: све је помало – и комедија и драма и мелодрама са тужним крајем. У Стјепановићевим *Нашим данима* препознајемо локалну средину (топоними, нпр. Хан Кола, Врбас) и савремено доба: алузије на политичаре који пјевају народњаке (*Миљацка* или *Не може нам нико нишћиа*) на јавним скуповима ('Ако не знаш народњаке, како да ти народ вјерује'). Нимало случајно комад се смјешта у позориште, јер аутор до танчина познаје тај миље: најприје као глумац (што је по образовању), потом редитељ али и директор у непуна два мандата. У општој беспараци и дуговима Редитељ прекида рад и пакује се, Првак је *ко лејва*

ицијан (будући директор Позоришта), а два декоратера се занатила па ниједан неће да склони кревет са средине сцене пошто су они у систематизацији задужени за лијеву и десну страну па нема рјешења него да се прими и трећи-задужен за средину сцене. Писац нас подсјећа да 'Ако желиш да упознаш један народ, најприје му завири у позориште', а као својеврстан лајтмотив ту је став како су у *позоришћу сви мало ишчашени*.

Пишући из перспективе искуства позоришног човјека (слично америчким ауторима који најчешће пишу из властитог искуства) изречено добија на додатној увјерљивости и када је све дато у нужној (комичкој) стилизацији. Посриједи је блага, помало црнохуморна вербална комика. Кад сазнаје да кандидат нема никакве школе, Стјепановићев директор лаконски констатује да им барем *школска сирема није ограничавајући фактор*, Министар никад није чуо за Црњанског и 'Сеобе' па пита је ли то комедија, док му Директор да има и комичких елемената, а когномијски именован (у маниру класике, када је име и особина или занимање). Месар Слезена вели да су му руке *мало кржаве* да извуче коверту а да је не умрља, новоизабрана

кандидаткиња не зна ни шта је посао за који је бирају пошто је *рударски* стручњак, па прихвата да буде *ректџор* умјесто *лекџор*, секретарица Ковиљка хладно констатује: *зџазила је ѿранзиција ко брзи воз*. То је комика у много чему слична Нушићевој (почевши од саме архитектонике дијалога, при чему Стјепановић посебно воли ‘масовке’-дијалоге са више учесника), као што и употреба скраћеница у функцији комичког ефекта подсјећа на великог мајстора: УЈЕЖ (удружење југословенских еманципованих жена) неодрљиво у Стјепановићевим АЈОЈ (странка), БРСТ (банка) или УВАЛА (приватни универзитет). Као да нашег аутора не занима много сам расплет комада – и у томе подсјећа на Молијера – све је бацио на стварање широке лепе-зе ликова из времена корупције и транзиције. Ова једночинка са неком врстом пролога (Драганини монолози) и епилога (сцена на аутобуској станици, између Боба и Драгане, пред одлазак у Њемачку), након комичког темпа у средишту комада, у посљедњој сцени долази до својеврсног декрешченда, а поруке које читамо из судбине двају ликова су расплет али и алузија на Дисово завјетно завјештање

из *Наших дана*. Стјепановић као да *дојјевава* горку и опору истину о томе гдје смо и какви смо, од раније, сада и у будуће неко вријеме, јер Драгана ће у печалбу и на ново ‘јаничарење’ одвести и своју Тијану, *само да се мало снађе*. Није случајно да се у комаду срећу и реченице: ‘Пробао сам и да гајим зечеве, није ишло’ и ‘само да знам њемачки’. То трасира пут у рјешење – ако то јесте икакво рјешење – да ће сви који нешто могу – кренути у печалбу, а тиме се припрема финални приказ: Драгана сједи на коферу, пали цигарету и плаче. Затвара се круг: од уводних до завршних Драганиних суза стао је читав један живот и цијела галерија ликова, асова корупције и првака транзиције, уроњених у посвемашње блато у које су нас живот и судбина довели.¹⁴

Раде Симовић: „Жељко Стјепановић, аутор комада *Наши дани*, један је од најбољих издања *сарајевске ѿлумачке школе* која је, прије свих, његовала и одгајала таленат, док је *занатска вјештина* долазила из другог плана и у њему се само/обликовала. Из тог и таквог *нуклеуса* поникли су ствараоци много-струког опредјељења, спремни да сваку појаву, улогу, драмско дјело, сценски пројекат, погледају

14 *Наши дани*. Драматуршке биљешке. Програмска књижица. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске, 2018, стр. 10–13.

и са друге стране, искоса, и *вјерно* га опечате *ведрином хумора* своје осебујне личности. А она је школована као спознајућа, витална и довитљива, на махове горка, али никада отровна, цинична и заједљива. Све ово се, понајприје, код нас *поистовјећује* са живом сликом *крајишкој менталитету* коју Жељко Стјепановић, у духовном завежљају, носи од првих глумачких остварења (одиграо је стотинак премијера и на хиљаде реприза), преко самоникло искованих монодрама, литерарних адаптација и драматизација, до редитељских и продуцентских транскрипција и иновација. Дакле, ради се о савременом *корифеју позоришној стваралаштву*, ренесансном баштинику сценског простора, који записује и режира истовремено, а све чега се дотакне постаје сцена, сценографија, костим и музика, сублимирани у иконској *маији ипре* и непорецивој спознаји *свијета*, као *позорнице*.

Тај се свијет, кад је Стјепановић у питању, дубоко *ушанчио* у Петру Кочићу и његовим потомцима, Давиду Штрпцу и Симеуну Ђаку, брехтијански озраченим *јунацима* и прије самога Брехта. Отуд и његово позоришно *прейакање* Кочићевог дјела и биографије, жанровски

разруђено од класичне драме, кореодраме, до перформанса, са јасно израженим увјерењем да све за чим трагаш по свјетским родословима, можеш пронаћи и на властитом стаблу. А то нам јасно, и недвосмислено, показује овај умјетник. Понајбоље у тек завршеном и јавности предоченом драмском остварењу *Наши дани* у коме се буквално *отрпао* из Кочићевог тематског загрљаја и *заронио* у пријесну стварност наше свакидашњице, гдје и даље тињају, и на махове *илазну*, запретене жишке нескриваног узорника. Драматуршке аналогије Позорнице и Суднице, Драга и Јазавца, Писца и Давида, прљавог новца и позобаног *к'уруза*, Ковиљке и *крезубе бабешине*, Бобана и Симеуна, знак су да је ововремени аутор понајбољи исцједитељ *тврдо сушене трађе*, вјешто *ујаковане* у водвиљске оквири Бранислава Нушића, нашег највећег мајстора смијеха. Онако, како би то, да је дуже поживио, вјероватно чинио и Петар Кочић, са додатком горчине и суза, и начином како је то радила цијела генерација међуратних српских писаца, предвођена Владиславом Петковићем Дисом. Генерација разочарана у властите идеале, након крвавог рата, немоћна пред најездом корумпираних

властодржаца, у мјери у којој је разочарана и генерација нашег аутора, након посљедњег рата и година које су *иојели јазавци*.

У архетипској антиципацији Дисове пјесме *Наши дани*, и њеној *оивореној* цитатности у наслову комада, Стјепановић, на најбољи начин, архивира Кочића и рехабилитује Нушића, са неминим салвама смијеха и једном сузом. Обојици је, још за живота, приписивано да је први невјешт у занату, а да други, вјештином заната прикрива слабости. Нетачно је једно и друго, одговара ова драма, и природно их спаја, и посваја, на овоземаљској црти времена. Искусном оку Југа Радивојевића, редитеља представе, *суштина комада* није смјела ни могла промаћи. Његов кључни потез да Дисову пјесму из средишта драме *иомјери на крај иредсјаве*, показује, ко зна по који пут, да су комична и трагична катарза лице и наличје једне те исте ствари. Односно, оне врсте трагикомичног искуства

у коме се видно огледа *оно мало душе и неиворене емоције* без које, ова умјетност, ни у бољим временима од нашега, није могла да опстане. Опстанак значи прихватање писца, интеракцију написане и изговорене ријечи, у садејству са публиком и њеним *хоризонтом очекивања*. У овом случају тај *маични ироуао* саображен је у потпуности, јер глумци играју властите и наше животе, *наше дане*, заглављени у менталном благу личне и колективне похоте. А пролом облака и киша која лије, божији је гњев и опомена, античка промисао *судбине* у којој се, за све и послје свега, *кривица људској дјелања* неминовно испоручује дјелатнику.¹⁵

Представа је на 35. *Сусрећима иозоришћа/казалишћа* у Брчком, од 15. до 23. новембра 2018. године, освојила шест награда, од којих се посебно издваја награда за *најбољи драмски иексћ досанско-херцејовачкој драмској иисца*.¹⁶

Summary: *The last 10 years of her dramatic work have not been dealt with and viewed as a whole, although it is about the specific dominance of new drama by young authors (Radmila Smiljanić, as a link between contemporary and new drama, Tanja Šljivar, Mario Ćulum, Jelena Kojić Tepić and Željko Stjepanović). Created in the context of our dramatic chronotope and the construct of modern European dramaturgy. The intention of our work was to point out its specificities*

15 *Наши дани*. Драматуршке биљешке. Програмска књижица. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске, 2018, стр. 14–16.

16 XXXV *Сусрећи иозоришћа/казалишћа*. Билтен бр. 8. Брчко: Влада Брчко дистрикта БиХ, 2018, стр. 8.

and recommend a new possible choice of contemporary and new drama in the Republic of Srpska.

Key words: *drama, contemporary drama, new drama, dramatic creativity*

ИЗВОРИ

Билтен. (2018) XXXV *Сусрећи позоришта/казалишта*. Билтен бр. 8. Брчко: Влада Брчко дистрикта БиХ.

Јованов, С. (2010) „Тужно месо, јапанска риба“. *Сцена*, бр. 3.

Којовић Тепић, Ј. (2014) „Код вјечите славине“. *Аџон*, бр. 4.

Програмска књижица. (2009) *Балон од камена*. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске.

Програмска књижица. (2013) *Шалијер*. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске.

Програмска књижица. (2015) *Исџина (не) боли*. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске.

Програмска књижица. (2018) *Наши дани*. Драматуршке биљешке. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске.

Симовић, Р. (2011) *Драма Републике Српске*. Бања Лука: Арт принт.

Стјепановић, Ж. (2018) *Наши дани*. Бања Лука: Архив Народног позоришта Републике Српске.

Театар Фест. (2018) *Театар Фест Пејтар Кочић – ирејлед досадашњих фестивала*. Тулум, М. (2013) „Шалтер“. *Сцена*, бр. 1.

Шљивар, Т. (2010) „Пошто је паштета?“. *Сцена*.

др Миливоје Млађеновић¹

СВЕ ДРАМЕ НАШЕГ ПОЗОРИШНОГ МИСИОНАРА

Сабране драме Јоакима Вујића, приредила Исидора Поповић, Стеријино позорје, Нови Сад, 2022.

После *Сабраних драма* Јована Стерије Поповића, његових жалосних и веселих позорја у два тома (2014), Стеријино позорје је у складу са својом основном мисијом, објавило и *Сабране драме* Јоакима Вујића. Непосредан повод су 250 година од рођења и 175 година од смрти Јоакима Вујића. Заиста, неправедно би било да у историји драме и позоришта у Срба ова два велика писца не стоје напоредо и у штампаној форми њихових остварења јер су и у епоси у којој

су стварали имали отприлике такав положај. Обојица су изузетно важне појаве: Јоаким Вујић као зачетник, организатор и мобилизатор позоришта као институције и система, али и као писац и као посрбљивач, адаптатор дела, углавном, немачких и мађарских драмских писаца, а Стерија као први значајни оригинални стваралац драмских дела, а посебно комедије. Најсублимнији опис те разлике између Јоакима Вујића и Јована Стерије дао је Павле Поповић – „Овај преводи, а онај пише“, истичући још и да је „Стерија сасвим друкчији књижевник од Јоакима“ и да је имао неупоредиво веће књижевно образовање од Јоакима².

¹ milivoje_mladjenovic@yahoo.com

² Поповић П. *Расправе и чланци*. Београд: Српска књижевна задруга, 1939, стр. 172.

Сабране драме чини 17 сачуваних драмских дела Јоакима Вујића, од укупно двадесетосам за колико се поуздано зна да је написао. Нажалост, по свему судећи, 11 рукописа је изгубљено, односно уништено у бомбардовању Народне библиотеке у Београду, 1941, а неким рукописима се губи траг, о чему нас брижљиво и с нотом горчине и туге обавештава Исидора Поповић која је приредила Јоакимове драме и написала инструктиван и за истраживаче Вујићеве позоришне и књижевне делатности изузетно битан предговор.

Владимир Петрић је међу првима у новијој историји уочио вредност Јоакимовог дела и сценски га реконструисао. А пре Петрићевог изванредно студиозног и пажљивог приступа, запостављеног и одбаченог театарског сањара, призива Мирослав Крлежа у есеју *О нашем драмском репертоару*. Крлежа је дошао до закључка да су, у југословенској драмској књижевности, незаобилазна три писца (Држић, Стерија и Нушић), а да је „питање Јоакима Вујића и његова дјела ствар нарочите експертизе, која има да истражи да ли је тако негативно мишљење какво је заступао Скерлић основано. Субјективно, дакле немјеродавно, мислим да

није“³. Од тада, у ствари, практично почиње ревалоризација оца teatra у нашој културној јавности. Према Петрићевом мишљењу, бавити се Јоакимом Вујићем значи бавити се „оживљавањем првих театарских представа у Србији, реконструисати машинерију наивног позоришта, дочарати суштину и смисао првих корака нашег позоришног искуства, визуализовати прве странице наше театарске историје“⁴.

Исидора Поповић у свом аналитичко-синтетичком предговору потцртава Јоакимову тежњу да театар учини неком врсте платформе за проучавање народа, ширењем Русоовљевих схватања о дејству цивилизације на човека, о потреби враћања природи, једноставном, поштенном, неизвештаченом животном стилу. Као што је Доситеј деловао у књижевности, тако Јоаким делује у позоришту: просветитељски. Вујић је од страних писаца, преузимао фабуне, дијалоге и целе драме, а потом их до извесне мере прерађивао. Оно што је изузетно битно за његов поступак јесте уношење детаља и ситуација које су блиске његовим савременицима, у којима су се могли препознати и идентификовати са личностима приказаним на позорници. То говори да је за Јоакима „поучителност“ позоришта, односно етичка страна живота, за њега при-

3 Крлежа, М. „О нашем драмском репертоару“. У: *Есеји*. Београд: Просвета, 1958, стр. 80.

4 Петрић, В. „Оживљавање визије театра Јоакима Вујића“. У: *Драма*. Београд: Полит, 1972, стр. 21–22.

марна. Отуда у Јоакимовим делима „црно-бела“, изоштрена, подела на позитивне и негативне карактере, на добре и зле. Зато Вујићеви ликови подсећају на марионете у луткарском позоришту. Вујић је, наглашава Исидора Поповић, морализатор-идеалиста, у његовом театру потенцирају се у стилизованог форми, они елементи живота (брак, религија, отаџбина, грађанска права) који припадају заједници која још није заражена новцем, као главним узроком свих невоља.

Надаље, Поповићева истиче да су се Вујићеве „посрбе“ разликовале од оригинала и по томе што је била поремећена њихова драматуршка устројеност, што су дијалози били непрецизно преведени, неке сцене избачене, а друге дописане, и то локалним изразима, итд. То „кварење“ оригинала, било је врло продуктивно, јер су том Јоакимовом игром дела тадашњих популарних драматичара, била „удешена“ према рецепцијском видокругу оне публике која никада у животу није видела позориште. Све то доказује вредности Јоакимовог рада: он је инстинктивно осећао позориште и био спреман да подноси невоље путујућих глумачких друштава и да трпи понижења којима је као глумац био изложен.

Вујић је одмах почео да приказује драме које је гледала цела Европа, настојао је да један вид те европске

цивилизације, вредности народа са дугом културном традицијом и неометаним просперитетом, пренесе у наше крајеве. Тек што је настало, српско позориште изводи драму *Серџски вожд Георгиј Петровић иначе наречени Црни, или, Ошјатајије Београда од Турака* у којој су романтични ликови Паунке Јагодинке и принцезе Анђелије конципиране по узору на немачку Амелију и енглеску Марију Стјуарт. Истина, та прва драмска огледања јесу наивна и аматерска, али су имала добар пријем код још неразвијеног позоришног „публикума“. Јоаким Вујић и његова делатност, међутим, није прихваћена са симпатијама у књижевним круговима. Вук Стефановић Караџић, занет мукама и бригама око језика није имао разумевања за Јоакима („куцкала и штипкаловића“) и његов став да писана књижевност мора да буде изражена узвишенијим, артистичним језиком. Презрење је Јоаким доживљавао и од многих других угледника његовог доба: „Вечити путештественик“, творац упутстава како се обогатити, земљеописанија и путештствија, али највише од свега, човек бескрајно одан позоришту, доживео је да га Вуков сарадник – Копитар назове „пискарало, шкрабало, шмирант и дрљало“. Тек му се Стерија одужио епитафом: Слаб, чемеран, јадан, но ревност/ Све народу што си дао, дао си бада-

ва, / С црном јоште штетом, трпећи много глад и оскудност. / Бедни Вујичу наш, земља ти слатка буди“. У есеју *Бедни Вујичу наш, слајка тии земља буди* управо инспирисаним Стеријиним епитафом, Јован Христић разбија најтврдокорнију предрасуду о запостављеном позоришном прагаоцу Јоакиму Вујићу о томе да је био „позоришни чергар“: представља га онаквог какав је и био – озбиљан позоришни стваралац, човек велике позоришне културе који није заостајао за својим временом. Тим поводом Јован Христић поставља реторичко питање: „Стерија, Вујићев наследник? Стерија је свакако већи писац од Јоакима, али то нам понекад може да закљони његов рад на стварању српског позоришта, коме је дао свој допринос и као организатор, и као редитељ. Тако на самом почетку позоришног живота у Срба налазимо две комплетне позоришне личности: само што је једна од њих више позоришник, а друга више писац“⁵.

Јоаким је умро запостављен, одгурнут, али је судбина његових драмских текстова у будућности ипак нешто светлија. Његове драме су, тако рећи, ишчезле са репертоара, али се појавио као драмско лице у драмама *Јоаким Добривоја Илића* и *Како засмејати јосиодара*

Виде Огњеновић, а охрабрују и репертоарски потези какав је пре неколико година, повукао Књажевско-српски Театар „Јоаким Вујић“ у Крагујевцу, управо у граду интензивне Јоакимове делатности, редитељским, радикалним истраживањем Анђелке Николић у поставци драме *Нејри*.

Приређујући драмска дела Јоакима Вујић, једне од константи српске културе, како каже у свом предговору, Исидора Поповић, указује на тешкоће које су пратиле развој српског позоришта и пре појаве Јоакима Вујића, илуструјући то податком да 1813. када је Јоаким у пештанској Рондели извео *Крешћалицу*, тада је ступио на терен којим се нико није бавио, ни приближио. Надаље, она указује на драматичност тог позоришног мисионарства: Јоаким није сматрао да је испод његовог достојанства играти пред једном простом публиком и правити јој „увеселеније“. Дакле, Јоаким је био не само отац српског позоришта него и позоришне публике. Његове тешкоће су биле повезане са неправилним и недовољним разумевањем позоришног феномена.

Надаље, Исидора Поповић говори о његовом позоришном путу, о његовој потреби за позориштем која је интуитивне природе. Говорећи

5 Христић, Ј. *О истрајању за позориштем*. Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, Зрењанин, 2002, стр. 122.

о доминантним цртама његове драматургије, ауторка наглашава његово тематизирање „племенитог дивљака“, склоност ка одбрани потлачених, слављење људске слободе, неуобичајен однос према историјској веродостојности, сценичност, развијен однос према тексту који треба да отвори простор за позоришну игру. Исидора Поповић сматра изузетно битним Јоакимово инкорпорирање одређених дискретних комичних елемената у крајње озбиљан текст. Поповићева истиче да је највреднији онај део Вујићевог драмског опуса који се може сматрати комедиографским.

Јоакимове драме сабране у једној књизи драгоцене су и као непресушни извор несвакидашњег звука архаичног славеносербског језика, његова фразеологија данас звучи веома поетично и необично свеже, можда и због тога што потпуно одудара од мелодије савременог сценског говора.

ЛИТЕРАТУРА

- Поповић, П. (1939) *Расправе и чланци*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Крлежа, М. (1958) „О нашем драмском репертоару“. У: *Есеји*. Београд: Просвета.
- Петрић, В. (1972) „Оживљавање визије театра Јоакима Вујића“. У: *Драма*. Београд: Нолит.
- Христић, Ј. (2002) *О игрању за позориштем*. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“.

Осим предговора који је драгоцен анализом драмског опуса Јоакима Вујића, Исидора Поповић је *Сабране драме* Јоакима Вујића оплеменила и врло прагматичним, али пажљиво пласираним прилозима: брижљивим и систематично пробраним Речником непознатих и мање познатих речи, који је саставио Немања Лука, Хронологијом живота и позоришног рада Јоакима Вујића, сведеном заиста на најбитније одреднице о животу и раду Вујићевом, али од којих свака има снагу упечатљивог и живописног податка за даље истраживање или уметничку транспозицију, пописом представа према коадимима Јоакима Вујића као незаобилазним помагалом за театролошка истраживања и неопходним напоменама приређивача које се тичу свих седамнаест драмских текстова објављених у овом, за позоришни свет драгоценом, књигом.

Слађана Зрнић

25. ТЕАТАР ФЕСТ „ПЕТАР КОЧИЋ“ БАЊА ЛУКА (5–11. ЈУН 2023. године) НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ

ИЗВЈЕШТАЈ СЕЛЕКТОРА

Активности на селекцији јубиларног 25. Театар феста „Петар Кочић“ почеле су 3. јануара и завршене 10. априла 2023. године.

У току ова три мјесеца погледа-но је 30 представа. Уживо је одгледа-но 12, а путем снимка 18 представа.

Број пријављених предста-ва путем пријавног листа, који је објављен на званичној страници Народног позоришта Републике Српске, био је 21.

Искористила сам право да на своју иницијативу погледам не-колико представа, сматрајући да

одређени позоришна остварења могу да обогате селекцију. Управе позоришта, како пријављених пред-става тако и представа које су бира-не по позиву, одговорила су добром и професионалном сарадњом. Овом приликом желим да истакнем изу-зетан професионалан приступ као и гостопримство Позоришта „Тоша Јовановић“ из Зрењанина и Босан-ског народног позоришта, Зеница.

Представе које су биле у ши-рем избору долазе нам из: Босне и Херцеговине (Зенице, Бихаћа, Сарајева, Мостара и Тузле), Репу-блике Српске (Приједор), Хрватске (Загреб), Словеније (Копар) Србије

(Зрењанин, Сомбор, Краљево, Крагујевац, Ниш, Нови Сад, Београд) и Црне Горе (Подгорица/ Тиват и Цетиње).

Као и прошле године, динамика пријављивања представа није била равномјерна. Током јануара је било врло мало пријављених представа, стога сам се одлучила да на своју иницијативу погледам и представе из региона.

Већ у фебруару и марту почеле су да пристижу пријаве за 25. Театар фест „Петар Кочић“.

РИЈЕЧ СЕЛЕКТОРА:

Након одгледаних представа утисак је да је, у односу на претходну годину гдје су позоришне продукције биле оптерећене посљедицама Ковида 19, ове године ситуација позитивнија. Продукцијоно су представе опремљеније, али, на моје изненађење, растерећене великих и захтјевних сценографија. Такође се примјећује тренд, којима се служе редитељи, да се драмске ситуације надограђују музичким и пјевачким етидама, иако већина позоришта не припада музичком театру. Регионална позоришта, очигледно, имају потребу за неконвенционалним драмским изражавањем. На идејном и умјетничком плану и писци, а потом и редитељи, одлучују се проговарати о болној теми насиља над женама, како фи-

зичком тако и психичком, али и о традиционалном и конзервативном утицају на живот жене. Присутна су сјећања на претходни рат у БиХ и на живот у бившој Југославији, али препознајем и тенденцију поимања живота у будућности, тачније страх од будућности. Од свих одгледаних тридесет представа, писци као и редитељи, причају приче у којима се јунаци боре са схватањем реалности. Драмски јунаци не прихватају реалност на свом животном путу освајања индивидуалне слободе.

Шта је реалност у прошлости, садашњости и шта је оно што нас очекује у будућности? Да ли ће људи умјети да препознају реалност и знати и умјети живјети у истој? Нејасну реалност човјека или жене, тачније људског бића који, поред тешког живота, има потребу да сања и замишља себе или, тачније речено, измишља себе и боље услове за живот, али, нажалост, изгуби се у том хтијењу и потрази. Изгуби се у сновиђењу. Толика потреба да замаскирамо истину, прикријемо страх, емоцију доводи до сукоба са самим собом и са друштвом у којем живи. Из те велике потребе да се заштитимо, као људска бића, како бисмо преживјели, схватамо да се налазимо у сну у помјереној истини и све прераста у сновиђење.

Селектоване представе понајбоље причају причу о линији између сновиђења и реалности.

Како је сасвим природно произашао овај слоган, није било дилеме око тога који ћу мото додијелити 25. Театар фесту „Петар Кочић“ Народног позоришта Републике Српске.

У званичну такмичарску селекцију, под називом ИЗМЕЂУ СНОВИЂЕЊА И РЕАЛНОСТИ, одабрала сам пет представа, раскошног позоришног језика, добре приче и редитељског умијећа.

**ЗВАНИЧНА СЕЛЕКЦИЈА
25. ТЕАТАР ФЕСТА „ПЕТАР
КОЧИЋ“, БАЊА ЛУКА (5–
11. ЈУН. 2023. ГОДИНЕ)
НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ
РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ
ИЗМЕЂУ СНОВИЂЕЊА И
РЕАЛНОСТИ**

1. УСПАВАНКА ЗА АЛЕКСИЈУ РАЈЧИЋ, Народно позориште у Београду
2. МОЈ СИН САМО МАЛО СПОРИЈЕ ХОДА, САРТР (Сарајевски ратни театар)
3. САН О ЗАВИЧАЈУ, Народно позориште Ниш
4. ПОКОЈНИК, Народно позориште Подгорица и Центар за културу Тиват
5. РОЛЕРКОСТЕР, Позориште Атеље 212

У част награђених ДЕЦА, Народно позориште у Београду

1. НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ
У БЕОГРАДУ (представа је
реализована у копродукцији
са Стеријиним позорјем и
фондацијом „Нови Сад –
престоница културе“)

**УСПАВАНКА
ЗА АЛЕКСИЈУ РАЈЧИЋ,
Ђорђе Косић**

Редитељ: Југ Ђорђевић
Композитор: Невена Глушица
Кореографиња: Дамјан Кецојевић
Драматуршкиња: Тијана Грумић
Сценографиња: Андреа Рондовић
Костимографиња: Велимирка
Дамјановић
ИГРАЈУ: Алексија Рајачић – ВАЊА
ЕЈДУС
Хоровође – ИВА МИЛАНОВИЋ,
НОВАК РАДУЛОВИЋ
Хор – САРА РИСТИЋ, НЕВЕНА
МИЛОШЕВИЋ, ВЕРА ЗЕЧЕВИЋ,
МЛАДЕН ЛУКИЋ, ГОРАН
МИЛОШЕВИЋ, ДАНИЈЕЛА
МИЛОШЕВИЋ

Успаванка за Алексију Рајчић је представа која говори о једној тешкој и болној теми – феминциду (убиствима жена). Кроз прозор куће за лутке, која изгледа као да је музичка кутија, играјући се луткицама, улазимо у затвор. Затвор у којем обитавају, живе и пате жене, порцеланске лутке, које су убиле своје мужеве, тлачитеље и гдје чекају љубав, живот, страст, њежност, а добијају шамаре, муку, страх и у смрти виде спас. Болна тема која у овој предста-

ви живи кроз изворни израз, пјесму, стих, глас, покрет, емоцију, крик, уздисај, шапат, хумор и љепоту. Представа „Успаванка за Алексију Рајчић“ љепотом редитељског, глумачког и пјевачког израза омогућава нам потпуно изненађујући сценски колорит који сву тежину њених проблема чини лакшим. Позоришни драгуљ којег посматрате како сија сат и по а његов сјај вам дуго остане у срцу.

2. ЦРНОГОРСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ И ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРУ ТИВАТ

ПОКОЈНИК, Бранислав Нушић

Адаптација и режија: Егон Савин
Сценографиња: Весна Поповић
Костимографиња: Јелена Стокућа
Асистенткиња костимографиње:
Гордана Булатовић

Избор музике: Егон Савин
Сценски говор: Дубравка Дракић
Асистенткиња редитеља: Радмила
Божовић

Организаторка: Гордана Смодлака
Извршна продуценткиња: Нела
Оташевић

ИГРАЈУ: МАРКО БАЋОВИЋ –
Спасоје Благојевић
БОЈАН ДИМИТРИЈЕВИЋ – Павле
Марић

БРАНКА ОТАШЕВИЋ – Рина
ГОРАН ВУЈОВИЋ – Анто
АЛЕКСАНДАР РАДУЛОВИЋ –
Милан Новаковић
ЛАЗАР ДРАГОЈЕВИЋ – Љубомир

СЛАВКО КАЛЕЗИЋ – Мило
СЛОБОДАН МАРУНОВИЋ –
Господин Ђурић
СТЕВАН ВУКОВИЋ – Младен
Ђаковић
ДЕЈАН ИВАНИЋ – Аљоша
СТЕВАН РАДУСИНОВИЋ – Адолф
Шварц
РАДМИЛА БОЖОВИЋ – Софија ????
ЈАДРАНКА МАМИЋ – Марија
ДРАГАН РАЧИЋ – Агент
СЛОБОДАН ВУЈАДИНОВИЋ –
Жандар

Бранислав Нушић, српски писац, сатиричар, есејиста, новелиста, комедиограф, утемељитељ модерне реторике у Србији. Осебујан писац, познат по непоновљивом смислу за хумор. Хроничар времена у којем је живио, гдје на сатиричан и хумористичан начин проговара о друштвеним проблемима.

Егон Савин као редитељ и позоришни стваралац, такође на сатиричан и хумористичан начин, изражава своје виђење данашњег друштва.

Представом „Покојник“ Бранислава Нушића, Егон Савин као и ансамбл Црногорског народног позоришта и Центра за културу Тиват, дискретно, паметно и духовито приказују сатиричну комедију у којој су на пиједесталу прељуба, лицемјерје, завист и корупција.

Зло је велико! Тако поручује Спасоје својим компаноцима који су на тренутак помислили да није у реду то што раде. Оно мало савјести

која постоји код високо ранжираних чиновника и служитеља народу буде угушено једним лицемјерним говором упакованим у истину. Редитељска адаптација тада долази до правог изражаја, гдје видимо да није битно у којој држави се Покојник игра и на којем језику јер Концесија је бог, Капитал је закон, а морал је Покојник.

3. САРАЈЕВСКИ РАТНИ ТЕАТАР, САРТР

МОЈ СИН САМО МАЛО СПОРИЈЕ ХОДА, Ивор Мартинић

Режија: Иван Плазибат
Драматуршкиња: Нејра Бабић
Сценографиња: Ведран Хрустановић
Костимографиња: Лејла Хоџић
Сценски покрет: Амила Терзимегић
Музика: Basheskia & Edward EQ
ИГРАЈУ: СНЕЖАНА БОГИЋЕВИЋ

ЈАСНА ДИКЛИЋ
МИРЕЛА ЛАМБИЋ
СЕАД ПАНДУР
ЈАСЕНКО ПАШИЋ
АДНАН КРЕСО
ЏАНА ЏАНИЋ
МАТЕА МАВРАК
ЕНЕС КОЗЛИЧИЋ

Текст Ивора Мартинића, хрватског писца, овјенчан Златним ловоровим вијенцем фестивала МЕСС 2012. године. Игран у 18 различитих позоришних продукција. Прича о породици и рођендану, о једном

дану у којем треба да се испуни само једна жеља, да се оствари мајчин сан да њен син прохода, а он само мало спорије хода. Колико наше жеље имају упоришта у реалности? Да ли се могу испунити жеље и да ли имамо права да желимо нешто што нема снагу да се оствари. Да ли бисмо били срећнији да желимо нешто што је у оквиру остварења? Зар то не би била формула за срећу или је срећа у нади усмјереној ка недостижном или неостваривом? Топла, чежњива и духовита представа у којој се, гледајући је, питамо какве су наше жеље и да ли смо спремни да жртвујемо све, породицу, љубав, пријатељство, ако је зид у који ударамо – реалност.

Врло зрео ансамбл САРТР-а предводе Сњежана Богичевић и ведета босанскохерцеговачког глумишта Јасна Диклић.

4. ПОЗОРИШТЕ АТЕЉЕ 212

РОЛЕРКОСТЕР, Јелена Кајго

Режија: Милица Краљ
Драматуршкиња: Јелена Кајго
Сценографиња: Милица Бајић Ђуров
Костимографиња: Селена Орб
Композиторка: Јања Лончар
Сценски покрет: Тамара Пјевић
Анимација: Наташа Пантић
ИГРАЈУ:
ДАРА ЏОКИЋ
КАТАРИНА МАРКОВИЋ

ЈЕЛЕНА ПЕТРОВИЋ/АЊА АЛАЧ
ВЛАДИСЛАВ МИХАИЛОВИЋ
ПЕТАР МИХАИЛОВИЋ
ТЕОДОР ВИНЧИЋ
СИМОНА БЕЉАЦ

Позориште Атеље 212 нам овај пут представља ролеркостер осјећања, емпатије, несигурности, изгубљених љубави, духовитости и сналажења у новом добу. Добу у којем је важно уписати дијете у вртић прије него што се роди, гдје црнца не смијете назвати црнцем, а робот вас најбоље разумије. Јелена Кајго написала је трагикомедију о односу мајке и кћерке у који су уплетене емоције, провокације и убјеђивања да ли је живот бољи у Лондону или у Србији а, заправо, живот куца у страсним срцима свих актера ове модерне трагикомедије. Милица Краљ, у свом маниру, једноставно, паметно и њежно режира, користећи своју моћ да причу стави у први план, глумце уведе у тај свијет и да им простор да оприрођено, сугестивно и прецизно владају сценом. Комплетан ансамбл представе, на челу са Катарином Марковић и Даром Џокић, представља Атеље 212 у најљепшем свјетлу.

5. НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ НИШ

САН О ЗАВИЧАЈУ **(Невиђено фолк сновиђење),** **Иван Велисављевић**

Режија: Милан Нешковић
Аутор драматизације: Јелена Мијовић
Сценографкиња: Марија Калабић
Костимографкиња: Биљана Гргур
Кореографкиња: Андреја Кулешевић
Оригинална музика: Дуда Буржујка
Тон и музички сарадник: Александар Стевановић

ИГРАЈУ:

МАРКО РАДОЈЕВИЋ – Константин
Кол Витас

МАЈА ВУКОЈЕВИЋ ЦВЕТКОВИЋ –
Катарина

САЊА КРСТОВИЋ – Гордана Витас
БРАТИСЛАВА МИЛИЋ – Снежана
Витас

МИЛОШ ЦВЕТКОВИЋ – Мали
Шаулис

ДАНИЛО ПЕТРОВИЋ – Утјеха
АЛЕКСАНДАР СТЕВАНОВИЋ к. г.
– Галеб

АНДРИЈА МИТИЋ к. г. – Андрија
Витас

СТЕФАН МЛАДЕНОВИЋ – Роберт
Поповић

АЛЕКСАНДАР МАРИНКОВИЋ –
Чивија

АЛЕКСАНДАР МИХАИЛОВИЋ –
Деда Триша

Када главни јунак одлучи да се врати у свој завичај из далеке Америке прво сврати у кафану из које је побјегао у којој вријеме стоји, а само се креће осликани зид, репли-

ка „Сеобе Срба“ Паје Јовановића. Све је исто и све је и даље мемљиво, тешко, али ослобађајуће и катарзично уз пјесму и судбински дерт. Назив оригиналног дјела је „Сврати, рече човек“, али идеја да се напише текст по мотивима пјесама краља новокомпоноване музике Шабана Шаулића је интригантна и неизмјерно узбудљива, као и представа „Сан о завичају“. Поднаслов „Невиђено фолк сновиђење“ све говори. У том сновиђењу има кафанског дерта, доста тога неиспричаног и недореченог, инвалидитета који дјелују да су споља, а заправо су дубоко у нама, укоријењена традиција из које би побјегао, а која не иде из тебе. Шта нам на крају остаје него да разбијемо тањир и живимо живот какав год да је. Ансамбл нишког позоришта страшно стоји иза редитељеве (Милан Нешковић) визије и позоришног сновиђења.

Представа у част награђених
НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У
БЕОГРАДУ

ДЕЦА

Опера настала по роману Милене
Марковић
Композиторка и редитељка:
Ирена Поповић Драговић
Либрето: Димитрије Коканов
Музичка драматургија: Јелена Новак
Драматургија представе: Димитрије
Коканов

Кореограф: Игор Коруга
Костимографкиња: Селена Орб
Сценограф: Мираш Вуксановић
Сценски говор: Љиљана Мркић
Поповић
Стручни сарадник редитеља: Ана
Григоровић
Корепетитор: Иван Мирковић
Асистент композиторке/ редитељке:
Никола Драговић
Продуцент: Вук Милетић, Милош
Голубовић

ИГРАЈУ: НЕЛА МИХАИЛОВИЋ
СУЗАНА ЛУКИЋ
ПРЕДРАГ МИЛЕТИЋ
ВАЊА МИЛАЧИЋ
ПАВЛЕ ЈЕРИНИЋ
МИЛЕНА ЂОРЂЕВИЋ
БОЈАНА СТЕФАНОВИЋ
БОЈАНА БАМБИЋ
ДРАГАНА ВАРАГИЋ
АЛЕКСАНДАР ВУЧКОВИЋ
МИОНА МАРКОВИЋ
ТЕОДОРА СПАРАВАЛО
ЈЕЛЕНА БЛАГОЈЕВИЋ
ВЛАДАН МАТОВИЋ

ПЈЕВАЧИ:
ТАМАРА МИТРОВИЋ
ИСКРА СРЕТОВИЋ
МАРКО КОСТИЋ

ОРКЕСТАР:
НИКОЛА ДРАГОВИЋ, концерт-
мајстор, виолина, бас гитара
ИВАН МИРКОВИЋ, клавира
АЛЕКСАНДАР ЈОВАН КРСТИЋ,
флаута, саксофон
ВЛАДИМИР ГРУБАЈ, кларинет
ЛУКА СПАРАВАЛО, виолина
АЛЕКСАНДРА КИЈАНОВИЋ, виола
ПАВЛЕ РАКОЧЕВИЋ, виолончело
АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ,
контрабас

ВИД МИЛОШЕВИЋ, удараљке
ТИНА МИЛАДИНОВИЋ, мала
харфа, клавир, електроника
Дјечији хор „НАДЕ“, хор води Биљана
Сименовић

Ирена Поповић Драговић,
заједно са својим сарадницима, хра-
бро улази у процес стварања опере
по награђиваном и омиљеном ре-
гионалном роману „Деца“ Миле-
не Марковић. Компонује и режира
оперу за коју каже да је „жанр који
не може изумријети“. Тако Народ-
но позориште у Београду с поносом
представља српску оперу „Деца“.

Има нечег ритуалног у предста-
ви/опери „Деца“, нечег исконског
и органског. Глумци, пјевачи, ор-
кестар, хор проживљавају причу
дјевојчице, кћерке, дјевојке, мајке,
супруге и жене која прихвата да јој
живот постану Дјеца.

Вишеслојна поезија Милене
Марковић је пронашла портал кроз
који ће се наново родити а то је Ире-
нина опера „Деца“.

10. Април 2023.
Бања Лука

**Награђени текст на Јавном конкурсy за избор
најбољег необјављеног домаћег драмског текста
ЈУ „Градско позориште Градишка“, у сарадњи са
Министарством просвјете и културе Републике
Српске.**

ДРАМА

УДК 821.163.41-2:792.2.01
DOI 10.7251/AGN2313099T

Зоран Тодоровић

(МИРО)ПОМАЗАНИ (ЕМОТИВНА КОМЕДИЈА У 5 ½ СЦЕНА)

Лица:

Миро – отац, професор, драматург, редитељ

Милена – мајка, супруга, фармацеут

Алекса – син, академски сликар, незапослен

Дуња – кћер, средњошколка, „татина мезимица“

Столе – поштар, љубитељ добре ракије (сваке ракије)

Белма – Алексина дјевојка/вјереница, правник

Прота Василије – Мирев крштени кум

СЦЕНА ПРВА

Дневна соба. Рано послеподне. Човјек средњих година сједи у наслоњачу и чита дневне новине. На столићу поред је наслано више разних дневних издања. Телевизор је угашен. Од осталог намјештаја ту је још један наслоњач, једна фотеља, *двосјед* и полице са књигама. Чита

у тишини, *јуши* и понекад отпушене љутито. На зиду су окачене двије слике (Сеоба Срба, Таковски устанак) и једна икона (Свети Георгије). У собу улази младић и без ријечи узима једне од дневних новина и сједа у фотељу преко пута. Ћути и листа.

МИРО (послије неког времена у тишини): Помаже Бог.

АЛЕКСА: Да, да...

МИРО: Кажем, помаже Бог.

АЛЕКСА: Да, да...

МИРО (Послије дуже паузе, спушта новине): Алекса, тешко сам болестан. Предвиђају ми још највише два мјесеца живота.

АЛЕКСА: Да, да, тако је...

МИРО: Звали су те из банке!

АЛЕКСА (Спушта новине, изненађено): Шта хоће?! Је л' да дигну рату кредита?

МИРО: Помаже Бог, сине.

АЛЕКСА: Извини, мало сам расијан...

МИРО: Е, па у овој кући се поздравља када се уђе у просторију. Је л' треба да те учим реду у твојим годинама?

АЛЕКСА: Нема потребе, стари, само сам мало одлутао. Тежак дан.

МИРО: Што тежак, сине? Шта је било? Ниси се наспавао ноћас?

АЛЕКСА: Ма није то...

МИРО (Иронично): Па си неиспаван морао на кафу са колегама, слободним умјетницима? Страшно.

АЛЕКСА: Супер ми је тај твој ничим изазван сарказам, да знаш.

МИРО: Није сарказам, сине. Него чињенично стање.

АЛЕКСА: Које волиш да наглашиш у свакој прилици.

МИРО: Јеби га, сине, да простиш, теби све треба више пута поновити.

АЛЕКСА: Молим те дефиниши ми то „више пута“ у распону од један до двадесет... година!

МИРО: Молим те, не подижи тон. Ако не знаш прихватити шалу, онда немамо шта причати. Кад се уђе у просторију, каже се добар дан, помаже Бог, хелоу, здраво...

АЛЕКСА: Шалу? Теби је шала да ми за све пребацујеш и паметујеш?!

МИРО: Алекса, немој са мном тако да причаш!

У њом ѿренуѿку у собу улази млада дјевојка. На ѿлави су јој велике слушалице. Обучена је у жуѿу ѿренерку. Носи ѿелефон и флашицу са водом.

ДУЊА (Весело): Видим да се вас двојица опет лијепо дружите!

АЛЕКСА: Ти, мала, да ћутиш...

МИРО: Ђеро сине, откуд ти, зар ниси у школи?

ДУЊА (Скида слушалице): Ма јок, узела сам слободан дан.

АЛЕКСА: Слободан дан? Од школе? Напредна генерација, нема шта.

ДУЊА: Ето, ти ћеш ми рећи нешто о напретку!

АЛЕКСА: А што не бих?

МИРО: Дуња, сине, како мислиш слободан дан?

ДУЊА: Па fino, тата. Данас смо требали ићи у посјету музеју, а пошто сам тамо била више пута од многих професора, захваљујући теби, одлучила сам да паметније искористим дан. Који је свакако петак. Па ми ово дође као продужени викенд.

АЛЕКСА: Све се може продужити, осим памети.

МИРО (Прекинувши руком Дуњу која је већ заустила да одговори Алекси): Алекса, молим те да не провоцираш сестру. Знаш да је осјетљива. Дуња (опет гестом прекида Дуњу која је опет кренула да „хвата залет“), сачекај. Хајде fino објасни своме таји како ти је то пало на памет?

ДУЊА (Гледајући љутито у Алексу којег нова ситуација очигледно забавља): Па већ сам ти рекла. Нема потребе да трошим савршен дан на још једно блејање у музеју. Знаш га боље од кустоса.

МИРО: Добро... И ти си онда одлучила да урадиш, шта?

ДУЊА: Да посветим дан себи!

АЛЕКСА (Гледајући у новине): Душа мала напаћена. Недовољно себи посвећена.

ДУЊА: Ма мрш!

АЛЕКСА (Дижући средњи прст десне руке, не гледајући сестру): Ево, да ти и ја нешто посветим...

МИРО: Доста! Алекса, ти си гори од ње.

АЛЕКСА: Наравно да јесам. Најгори од све дјеце.

ДУЊА: Ако је он гори од мене, је ли то значи да сам и ја лоша?

МИРО: Ма ниси, ћеро сине, то се само тако каже...

АЛЕКСА: Јесте „ћеро сине“, не сикирај се. Добићеш боре прије двадесете...

МИРО: Алекса, побогу, сад се и ти понашаш као балавац.

ДУЊА: Шта, значи ја се иначе понашам као балавац?!

АЛЕКСА: Балавица. И да!

МИРО: Нека се нико не понаша! Доста. Ти, молим те, буди пристојан и не зачикавај сестру. А ти, не брецај се на брата.

АЛЕКСА: Ма како да је не зачикавам?! Чуј, молим те, слободан дан узела. Од школе. Да се посвети себи. Стварно?

МИРО: Нема везе. Шта је један дан? Нека дијете ужива када може.

ДУЊА: Тако је, тата. Ко зна шта нам сутра доноси.

АЛЕКСА: Сутра нам доноси суботу. Ето шта нам доноси. Јеботе...

ДУЊА: Татааа...

МИРО: Петак је ионако вишка дан за било какав рад. Увијек сам говорио да је тродневни викенд права и потребна ствар.

АЛЕКСА: Добро, ти си барем користио слободне дане као нири од ње.

ко други. А уредно запослен и још уредније плаћен.

МИРО: Па добро, сине, мени се могло. И може ми се још увијек. Ти барем знаш да умјетност не функционише од девет до пет. Ми стварамо. То је процес, а не норма.

АЛЕКСА: Знам ја то али ето... Ипак, ишао сам и ја у школу па се некако другачије гледало на то...

ДУЊА: Их, то је било прије сто година. Сад је друго вријеме.

АЛЕКСА: Сунце тајино, прије само десет година сам ја био као ти... Само нормалнији. Какво друго вријеме?

ДУЊА: Е нека је неко нормалан у овој кући, па барем то био ти!

АЛЕКСА: Имаш још једну посвету од мене.

МИРО: Нека. Хајде, ћеро сине, сједни и ти са нама. Да проведемо мало квалитетног времена заједно.

ДУЊА: Хвала, тата. Мислим да имам паметнијег посла од листања дневне штампе. Само се ви квалитетно дружите, ја одох у парк на фитнес, па на кафицу. Вријеме је предобро за сједење у кући. Видимо се.

АЛЕКСА (Гледајући Дуњу како излази): Да ми је њен мозак на два дана...

МИРО: Немој тако. Сестра ти је.

АЛЕКСА: Ма да ми је двије сестре. Размазили сте је. Пардон, размазио си је.

МИРО: Мој мучениче. Напаћени.

АЛЕКСА: А то би требало да значи, шта?

МИРО: То да си и ти користио све што си могао док си био млађи. Сваку нашу слабу тачку и наклоност.

АЛЕКСА: Добро. Сваки тинејџер то ради. Хватање кривине гдје год се може. Али то није утицало на мој успјех у школи.

МИРО: Колико знам, Дуња бриљира у сваком предмету. Чисте петице од када је кренула у први разред. Зато и може да покатак одвоји који дан за себе. Уосталом, вјерујем јој да зна више од неких својих професора. То је на мене повукла...

АЛЕКСА: За мене си исто говорио.

МИРО: Па кад је тако. Најбољи ћаци треба понекад да се награде мимо осталих. Друга је ствар што понеки кратковиди просвјетари не знају то препознати.

АЛЕКСА: Можда. Ни мене нису знали, што рече, препознати. А да сам био увијек међу најбољима, стоји.

МИРО: То је зато што си ти нешто повукао и на мајку. Џабе њој што је стручњак у свом послу кад је класични пе-есовац. Не зна да са-

ма узме што јој припада по заслуги. Тако и ти.

АЛЕКСА: Е жебига сад...

МИРО: Озбиљан сам. Пази овако. Докле си дошао са изложбом?

АЛЕКСА: Какве сад то има везе?

МИРО: Има. Докле си са поставком?

АЛЕКСА: Нидокле. Једина галерија која ми одговара је она у центру, али никако да договорим слободан термин.

МИРО: Јер...

АЛЕКСА: Шта јер?

МИРО: Јер не знаш...

АЛЕКСА: Шта не знам?

МИРО: Јер не знаш да узмеш оно што заслужујеш!

АЛЕКСА: Нисам сигуран да ли те пратим добро, али у сваком случају није до мене. Већ до менаџера галерије.

МИРО: Менаџера? Мислиш, управника?

АЛЕКСА: Менаџер се пита, маркетинг служба. Управник је само званична функција. Небитан у суштини.

МИРО: Е чуј, небитан. Сигурно је и он неки пе-есовац који уредно чека свој ред.

АЛЕКСА: Океј. Дефинитивно те не пратим. Али хајде. Нема везе.

МИРО: Треба да се наметнеш! Да схвате зашто им је важно да поста-

ве изложбу твојих радова. Најбољег студента Академије на Одсјеку за ликовну умјетност у задњих двадесет година, најмање. Да им објасниш како то иде њима у корист.

АЛЕКСА: Аха. Океј. Сутра ћу, обећавам. (Настави да гледа у новине)

МИРО: Де не зајебавај се. Одреди ту изложбу. Постави је на петнаест дана и последије тога, као магистар историје умјетности, лагано прошетај на Академију и да те приме као вишег асистента. На смјеру који теби одговара. (настави да гледа у новине)

АЛЕКСА (Гледа га збуњено): Нисам сигуран ни да ти сам себе више пратиш...

МИРО (Не дижући поглед): Причао сам са деканом прије десетак дана. Рекао ми је да ће те примити, односно, да ће расписати конкурс чим му се јавиш. Имаш све. Само ти још та једна изложба фали. Пратиш ли ме сад?

АЛЕКСА: Јеботе, па ти стварно ниси...

МИРО: Шта? Нормалан?

АЛЕКСА: Ма нема појма шта си, али си цар највећи! Што ми то не кажеш одмах? Договорио си се прије десет дана и ништа не спомињеш.

МИРО: Све чекам да кажеш како си договорио изложбу...

АЛЕКСА: Кажем ти, немају слободан термин.

МИРО: Јави се данас том небитном управнику. Он ће објаснити битном менаџеру како има да нађу слободан термин. Најкасније за седам дана. Твоје је само да урадиш селекцију слика.

АЛЕКСА (Одушевљено): Стари, ти си феномен. Господин. Цар. Шах. Премијер Владе. Бог.

МИРО: Биће довољно то господин. А Бога не спомињи без потребе.

АЛЕКСА (Скаче из столице): Идем одмах да се јавим управнику. Једва чекам да јавим новости Белми!

МИРО: Белми?

АЛЕКСА (Излазећи ужурбаном): Да, мојој Белми!

МИРО (гледајући у новине): Твојој Белми... Јебем ти Сунце, од свих дјевојака на дуњалуку он је однекуд ископао Белму. Ни мање, ни више...

Чује се улазно звоно. Миро не реагује. Опет звоно. Миро отпухује и устаје полако. Звоно.

МИРО (Излазећи): Ево, ево. Не видим да гори нешто.

Враћа се послије неколико секунди у пратњи поштанског службеника.

МИРО: Јебо га ти, Столе, што си навалио на оно звоно? Је л' ти се припишало па паничиш?

СТОЛЕ: Није, професоре, него поштар увијек звони два пута.

МИРО: Што си ти онда звонио три пута?

СТОЛЕ: Православни поштар, професоре.

МИРО: Е кад је тако, добро ми дошао. И још боље отишао. Таман сам се ријешо дјеце, волио бих да прелистам дневну штампу до краја.

СТОЛЕ: Ма знаш мене, само предам пошиљку и назад на дужност.

МИРО: Сјајно. Предај.

СТОЛЕ: Шта да предам?

МИРО: Ништа. Ја се предајем. Шта ми носиш?

СТОЛЕ: Писмо.

МИРО (Узимајући коверат): Ријетко данас стижу писма. Да нису плаве боје.

СТОЛЕ: Знаш мене, професоре. Нема лоших вијести кад Столе ради.

МИРО: Да, да.

Погледа овлаш коверат у руци. Погледа Столета који насмијешен стоји и гледа га. Одложи коверат на столић са штампом.

МИРО: Имаш ли још нешто за мене, добри мој Столе?

СТОЛЕ: Немам, професоре. Него, јеси гледо Партизан синоћ?

МИРО (Насмије се): Нисам, Столе, нисам. Читам неке драме за Конкурс у позоришту па ти не стижем ноћу ништа погледати. Него, јеси ли за једну ракијицу? Не смета ти што је радно вријеме?

СТОЛЕ (Сав озарен): Једна ко ниједна, професоре. Што би сметало?

МИРО (Из бифеа вади флашу и двије чаше): Онда ћемо по двије. Нисмо пе-есовци. Могу ли да ти се придружим?

СТОЛЕ: Е чуј можеш ли! Па биће ми част, мој професоре! Не знам само шта ће госпођа Милена рећи...

МИРО: Милена је на службеном путу. Нема је прије вечерас касно. А дјеца су отишла да се ослободе око-ва модерног робовласништва.

СТОЛЕ: Како рече, професоре?

МИРО: Заборави. Примакни столицу.

Даје Столету једну чашу. Скланја отворене новине са столице. Пребаци их преко писма. Столе загледа своју чашу према свјетлу. Отпухне непостојећу прашину из ње, на лицу му је осмијех.

СТОЛЕ: А госпођа, опет ваља лијекове овим приватним апотекама. Навелико, а?

МИРО: Е да те чује...

СТОЛЕ: Ма шалим се ја мало. Немој да јој кажеш...

МИРО: Знам да се шалиш.

СТОЛЕ: Озбиљно, нисам озбиљан. Него је мени занимљиво кад то она прича. Обави пар предавања...

МИРО: Презентација.

СТОЛЕ: Ја, презентација. Исприча мало како су супер ти лијекови и онда нам сви продају то што је она нахвалила. А ми купујемо ко му-тави. Мени то мало звучи ко неко дилаће. Али легално. Шалим се. Хајд живио, професоре!

МИРО (Насмије се): Живио, добри мој Столе...

Мрак.

СЦЕНА ДРУГА

Миро сједи заваљен у фотељи. Преко чела држи пребачену влажну крпу. Тихо стење. У дневну собу улази Милена. Носи послужавник са кафом и лимунадом. Гледа супруга и смјешка се.

МИЛЕНА: Добро јутро, супружничке напаћени.

МИРО (Неразумљиво, испод гласа): Јашта је...

МИЛЕНА (Стављајући кафу пред њега): Послије Столетове поште, кафа не иде без „бруфена“ и лимунаде.

МИРО: Не спомињи га.

МИЛЕНА: Што? Не може те чути.

МИРО: Може тај. Као црни ђаво. Кад му име споменеш.

МИЛЕНА: Немој тако. Па барем се њему радујеш кад дође.

МИРО: Јоооој... Подсјети ме зашто.

МИЛЕНА: Па кажеш да те опушта. Да није лажњак као већина твојих колега и да...

МИРО: Нисам стварно тражио одговор.

МИЛЕНА: Нема везе. Јуче сте се фино дружили колико сам видјела. Синоћ.

МИРО: Кад је отишао?

МИЛЕНА: Дошла сам око девет. Успјела сам га управити ка вратима око десет. У пола једанаест се вратио по торбу са поштом. Онда сам га опет управила напоље око једанаест. Скроз уредно...

МИРО: Јеботе, гдје сам ја био?

МИЛЕНА: Код првог управљања давао си му подршку. Говорећи како му завидиш. На његовој простој и племенитој души. Код другог управљања покушавао си се сјетити неког монолога. Па си се изнервирао када си схватио да се ради о дуо драми. Па си онда тврдио како су Џејмс Џојс и Жељко Митровић једнако погубни за младе људе у развоју. Тако нешто...

МИРО: А шта је Столе радио за то вријеме?

МИЛЕНА: Отишао је код монолога али ти то ниси примијетио.

МИРО: Аух. Није ми то требало.

МИЛЕНА: Мислиш, није ти ово сад требало?

МИРО: Лако је теби шалу тјерати. Мени је глава као осињак. Не могу очи да отворим.

МИЛЕНА: Што пијеш кад ти шкоди?

МИРО: Није ми шкодило док сам пио. Остарило се...

МИЛЕНА: Нема везе. Важно је да је вама било фино јуче.

МИРО: Зајебаваш ме?

МИЛЕНА: Не, заиста. Мало сте се опустили. Треба понекад.

МИРО: Је л' ти то опет дегустираш неке шарене пилулице? За живце.

МИЛЕНА: Не. Само сам се добро наспавала.

МИРО: Благо теби...

У просторију „упада“ Дуња. Прилази мами и грли је. Прилази оцу.

ДУЊА (Упадљиво гласно): Добро јутро, тата!

МИРО (Мрштећи се, затворених очију): Није било добро, а сада је још мање. Зашто, жива била, галамиш?

ДУЊА: Не галамим, само сам се наспавала па славим ново јутро!

МИРО: А да мало славиш у тишини, а?

МИЛЕНА: Нека, Дуња. Тата је радио докасно. Боли га глава.

ДУЊА: Знам. Чула сам га синоћ. И кад рецитује. И кад Столе хоће да запјева дугу, а тата му пријети да ће га анатемисати. И кад се Столе вра-

тио по торбу и питао да ли је господин професор код куће. И тако даље.

МИРО: Слушај, сине. Ако неко треба да се правда у овој кући, то нисам ја. А ти фино узми оне неке слим-фит цереалије и, благо мени, доручкуј у својој соби. Важи?

ДУЊА: Не брини, тата, доручковаћу вани са другарицама.

МИРО: Сунце моје разумно и модерно. Хајде, благо тати, и не заборавај послужење то да окачиш на неки твој Инстаграм.

ДУЊА: Тата, ја немам профил на тим будалаштинама.

МИРО: Љуби тајо! Хајде сада, да не чекају другарице.

МИЛЕНА: Било би лијепо да заједно доручкујемо.

МИРО: Нека, Милена, не спутавај дијете. Ово је доба слободних одлука.

У том тренутку са звоника оближње цркве зачује се звоно. Због близине чује се јако. Миро се хвата за главу.

МИРО: Сунце ти калајисано! Шта је сад ово?!

ДУЊА (Иронично): Звоно, тајо. Па ти волиш када га чујеш.

МИРО (Прекрсти се окренут ка икони): Волим, него шта. Само, тренутно ме лупа по глави као маљем. Јаоооо.

МИЛЕНА: Да није неко умро, не дај Боже?

ДУЊА: Није, мама. Нека Сандрина родица је дошла са момком из Њемачке да се овдје вјенчају.

МИЛЕНА: Фино. Само нека је у љубави.

МИРО (Стењући): Фино, фино. Ал' зато буба као да у рат позива! (опет се прекрсти) Ђеро сине... трчи код попа... и питај га може ли ово звоно пребацити на вибрацију?

ДУЊА (У невјерици): Тата! Теби стварно није добро?

МИЛЕНА: Боже ме опрости. Шта би сад Василије рекао да те чује?

МИРО: Како да ме чује од оволике буке?! А и да ме чује, па шта? Кумови смо, нека прашта. Хајде сад, ђеро. Док сам још жив. Љуби тајо.

ДУЊА: Ево, престало је. Одох. А теби је, тата, боље да се што прије ријешеш мамурлука. Може се десити и да неко умре па ће опет да звони (Излази смијући се).

МИЛЕНА (За њом): Дуња! Пази шта причаш! И откуд ти знаш какав је мамурлук?!

МИРО: Нека, пусти. Није дијете криво што сам ја претјерао.

Из ходника се чује разговор. Миро покушава да се усправи у фотељи и да узме кафу. Улази Алекса.

АЛЕКСА: Добро јутро!

МИЛЕНА: Добро јутро, сине.

МИРО: Тише.

АЛЕКСА: Видим, Столе те је посетио.

МИРО: Ма шта видиш?

АЛЕКСА: Рече ми Дуња на изла-
ску. Каже, страшни суд.

МИЛЕНА: Биће њој страшни суд
кад јој ја објасним неке ствари...

МИРО: Нека, Милена. Нека.
Дијете се насавало па је располо-
жена.

МИЛЕНА: Откуд ти, сине?
Хоћеш да ти спремим нешто да
поједеш?

АЛЕКСА: Ма јок. Само сам на-
кратко дошао. Да вас позовем да-
нас на ручак.

МИЛЕНА: Фино. Којим поводом?

АЛЕКСА: Синоћ је Белма била
код мене. Њени су, заправо, нас по-
звали на ручак. Нас четворо. У ства-
ри, вас троје. Ја сам код њих скоро
домаћи.

МИРО: Домаћи, кажеш?

МИЛЕНА: Баш лијепо од њих.
Вријеме је да се упознамо.

МИРО: Ма не треба форсирати...

АЛЕКСА: Па јесте. Мислим, Бел-
ма и ја практично живимо заједно.
Мало је озбиљније од обичне везе.

МИРО: Ма не треба све схвата-
ти преозбиљно...

МИЛЕНА: Је ли ти то нешто
најављујеш, можда? Сунце мамино.

АЛЕКСА: Пааа... Видјећемо. Да-
кле, долазите данас?

МИРО: Ако ја претекнем...

МИЛЕНА: Откуд тако изнена-
да? Причај.

АЛЕКСА: Па и није баш изнена-
да, него смо чекали да ја нађем сигу-
ран посао. Како тата јуче рече да је
све средио, ми смо некако спонтано
дошли на ту тему и ето. Причаћемо.

МИРО: Дајте опет оно звоно...

МИЛЕНА (Грли сина): Сунце ма-
мино. Баш си ме обрадовао.

АЛЕКСА: Одох ја сада. Идем са
Белмом у неку набавку. Исмет вас
једва чека да отвори неку ракију ста-
ру тридесет година. А Биљана је већ
почела да припрема клопу. Што она
скува, мртва уста да једу!

МИРО: Не реци да неће...

МИЛЕНА (За Алексом): Видимо
се, сине. Поздрави Белму!

АЛЕКСА (Из ходника): Јавићу
вам тачно вријеме!

Остају у тишини. Милена је
задовољна. Као да ће заплакати од
среће. Миро пресавија крпу и опет
је ставља на чело.

МИРО: Поздрави Белму?

МИЛЕНА: Да. Шта је ту чудно?

МИРО: Ништа. Све је како тре-
ба. Звоно не лупа. Данас ћемо на ру-
чак код Исмета. А успут ће и Алекса
да се жени. Белмом. Не видим ниш-
та погрешно.

МИЛЕНА: Не видим ни ја. Али
ти звучиш погрешно.

МИРО: Пустите како ја звучим.
Хоће ли он стварно да се жени?

МИЛЕНА: Изгледа да намјерава. Ја бих се сад као радовала него ми ти не изгледаш баш најбоље. Мимо мамурлука.

МИРО: Како треба да изгледам? За сваку ситницу у животу чекао је да му ја завршим. Али зато кад треба да се жени, онда је одједном пун иницијативе. Ко бива, хајде да и то пробам али нећу тату замарати. И шта нађе? Нађе неку Белму!

МИЛЕНА: Каква ти је сад то прича? Па знаш је добро. Кад год нам је долазила фино сте се слагали. И сад си као шокиран.

МИРО: Како нам је долазила, тако је и одлазила. Мислио сам да ће то да пукне. Мислио сам, јесте Алекса мало блесав, али није толико да се веже за...

МИЛЕНА: Није блесав да се веже за...? Објасни ми, молим те.

МИРО: Хајде, не прави се луда. Знаш шта хоћу да кажем.

МИЛЕНА: Не знам. Реци ми молим те!

МИРО: Да се веже за муслиманку! Ето. Је ли ти сад јасније?!

МИЛЕНА: Знам ја шта теби смета. Разумијем донекле. Није ни моја жеља то била...

МИРО: Ето видиш!

МИЛЕНА: Али кад сам је упознала боље и када видим да је Алекса срећан са њом, ништа ми друго

није важно. Ако је њему добра, мени је још боља!

МИРО: Јеботе, ја препијем, а ти причаш глупости! Како може бити добра?!

МИЛЕНА: Нећу да почињем расправу. Попиј ту кафу и истуширај се да дођеш себи. Ја одох да купим нешто за данас. Не иде се празних руку људима у кућу и то први пут. Тако ћемо. И не почињи ништа на ту тему. Причаћемо послје.

МИРО: Али... Муслиманка?

МИЛЕНА (Излази): Отишла сам.

МИРО (Сам за себе): Отишло је све изгледа. У три лијепе.

Устаје несигурно. *Сћење и њунђа. Ошћије лимунаду. Узме „друфен“. Па још један. Искати лимунаду. Сиресе се. Пође да изађе и љриђе сћолићу да љокуји јучерашњу дневну шћамју. Наиђе на љисмо. Одложи новине назад. Окреће љисмо.*

МИРО: На ово сам скроз заборадио. Доћи ће ми Столе главе... Из Травника? Кога тамо знам?

Отвара коверат. Вади папир. Чита. Прво израз неразумијевања. Затим израз невјерице. Поново чита. Узима телефон. Поново чита у невјерици. Позива број из писма.

МИРО: Нула тридесет, пет четири... (Мрмља неразговјетно остаток броја) Звони... Ало! Добар дан. Оппростите што зовем суботом, али ситуација је прилично хитна. Или барем мислим да је хитна... Да, да...

Фино... Углавном, овдје професор Миро Богдановић... Јесте, тај Миро Богдановић, позоришни редитељ. Чули сте за мене?... Пријатно сам изненађен... Него, писмо... Па писмо које сам добио од вас, од ваше установе... Јесте, стигло је јуче... Не знате о чему се ради?... Аха, ви само дежурате на централи... Није важно... Можете ли ме спојити са муфтијом? Или са директором?... И њима је субота, наравно да јесте... А неки број... Не практикујете давати приватне контакте?... Па нормално. Може нека будала звати суботом... Јесте... Не кажем да сам ја будала, него да се слажем са том политиком приватности... Секретар је ту? Одлично... Али тренутно је заузет? Сјајно... Можете ли ми ви можда заказати неки термин код муфтије, морам се видјети са њим. Хитно... Можете?!... Имам среће, је ли? Ако ви тако кажете... У понедјељак, између пола десет и десет... Ма одговара, одлично... Миро Богдановић, јесте... Хвала вам... Такође.

Прекида везу. Изгледа потребен. Изгубљен. Иде до бифеа. Узима флашу, отвара је и потеже дуги гутљај из ње. Дубоко удахне. Затим отпије још једном. Врати флашу. Сједне у фотељу. Гледа у празно. Окреће опет оно писмо у рукама. Савија га и ставља у џеп баде-мантила. Прекрије очи рукама. Шумно издахне.

Мрак.

СЦЕНА ТРЕЋА

Дневна соба. Миро улази, а за њим свештеник. Миро скида сако и пребацује га преко наслона столице. Дневне новине баца на столић. Иде према бифеу да узме пиће.

МИРО: Раскомоти се, куме. Може дуња? Она моја од прошле године?

ВАСИЛИЈЕ: Како ти је претекло од прошле године?

МИРО: Не сипам је свакоме. Нити је свакоме најдража. Ено, онај блесави Столе воли крушку изнад сваке.

ВАСИЛИЈЕ: Столе воли све што је ракија. Још ако је има колико воли и ако је бесплатна...

МИРО: Хајде живио куме-попе.

ВАСИЛИЈЕ: Живио.

Миро им досипа ново пиће. Сједе неко вријеме у тишини, као да утонули у властите мисли.

МИРО: Хвала ти што си дошао. Требао ми је неко мој да проговоримо, а да нису дјеца или Милена.

ВАСИЛИЈЕ: Увијек, куме. Знао сам да имаш нешто да подијелиш...

МИРО: Осим ракије.

ВАСИЛИЈЕ: Осим ракије. Понедјељак прије подне, а ти се јављаш. И то у повратку из Травника. Којим послом?

МИРО: Није посао. Нешто... приватно.

ВАСИЛИЈЕ: Како год, изненадио си ме мало.

МИРО: Што сам те изненадио?

ВАСИЛИЈЕ: Не знам. Можда ме ниси баш изненадио. Више ми је био чудан твој глас.

МИРО: Како мислиш?

ВАСИЛИЈЕ: Не знам. Осјетило се нешто у тону. Звучао си као људи који носе тешко бреме на души.

МИРО: Ма какви, куме. Није никакво бреме. Само сам се недовољно одморио преко викенда, а и пут у Травник није био из задовољства.

ВАСИЛИЈЕ: Па што си ишао?

МИРО: Нема везе, заборави то. Него, откад се нас двојица знамо?

ВАСИЛИЈЕ: Како то мислиш?

МИРО: Оно, откада смо ми пријатељи? Кумови?

ВАСИЛИЈЕ: Надам се да је то реторичко питање? Неки увод, а не деменција.

МИРО (Насмије се искрено): Знаш ме, Василије. Не треба да ми одговориш на питање. Не треба.

ВАСИЛИЈЕ: Зашто онда уопште питаш тако нешто?

МИРО: Резимирам, Василије. Резимирам, а не знам одакле тачно да кренем.

ВАСИЛИЈЕ: О чему причаш? Не околишај.

МИРО: Није околишање, него конструкција. Као роман кад се ствара. Склапаш га од многих цјелина, а најтеже је посложити све у један ток.

ВАСИЛИЈЕ: Не знам ти ја много о томе. Волим да читам, а не да размишљам како је дошло до тога. До дјела у цјелини.

МИРО: Неважно. Само ти покушававам објаснити шта ми је тренутно на уму. А нисам сигуран ни да сам знам о чему се ради. Лутам, куме.

ВАСИЛИЈЕ: Лутај, јебо га ти. То ти је посао. Читав живот луташ по туђим, измишљеним причама, а онда их преносиш на сцену.

МИРО: У праву си. То радим стално. И кажу добро. Али сада нисам више сигуран шта је истина, а шта лаж.

ВАСИЛИЈЕ: Нисам сигуран гдје ово води...

МИРО: Нисам ни ја. То и јесте проблем. Нисам ни ја...

ВАСИЛИЈЕ: Је ли неки проблем у кући? Или на...

МИРО: Јесам ли ја добар Србин?

ВАСИЛИЈЕ: Како то мислиш? Откуд то?

МИРО: Мислим, добар православац? Хришћанин?

ВАСИЛИЈЕ: Куме, то је први пут да ме нешто тако питаш. И не допада ми се призивук...

МИРО: Озбиљно питам. Не као кума, него као човјека из струке.

ВАСИЛИЈЕ: Е, чуј, из струке. Ако ти је нешто на души, слободно реци.

МИРО: Да ли заслужујем да се зовем православцем? Или сам и то изрежирао као неки добро скројени комад?

ВАСИЛИЈЕ: Што се мене тиче, заслужујеш.

МИРО: Искрено?

ВАСИЛИЈЕ: Искрено.

МИРО: Иако сам лијен, препотантан. Не радим скоро ништа, а удобно живим од тога. Опсујем пред људима. Пред овом иконом.

ВАСИЛИЈЕ: Сад ти оде...

МИРО: Груб сам према људима само зато што ми се не допадају. Понашам се као да све знам. А не знам. Сујетан сам бескрајно. Пијем са Столетом јер је он простодушан и слуша помно шта ја паламудим. Не разумије све, али слуша. Јер има ракије. А мени то одговара.

ВАСИЛИЈЕ: Пусту сад Столета.

МИРО: И у кући сам такав све чешће. Милена стиже на све стране, а ја се једини жалим. Од ћере моје сам направио малу богињу на Земљи, а сина сам читав живот тетовио, штитио и мазео да бих му сада пребацивао што је без амбиција. Смита ми и што хоће да се жени...

ВАСИЛИЈЕ: Алекса се жени? Па то је добра вијест!... Зар не?

МИРО: Можда би била добра кад се не би женио оном својом.

ВАСИЛИЈЕ: Па је л' треба да се жени туђом? Што ти смета?

МИРО: Смита ми што је Белма, јебо га ти. Муслиманка. Напола. Ни тамо ни овамо. Ти су ми најгори.

ВАСИЛИЈЕ: Хајде, куме, не буди тако сив. Скупа су три године и види се да се воле. Не знам шта си очекивао?

МИРО: Да је одјебе! Ето шта сам очекивао. Да је мало изгустира, ако му је већ мерак, и онда нога. Ариведерчи! Свака птица своје јату лети! Тако некако сам очекивао.

ВАСИЛИЈЕ: Хајде, куме...

МИРО: Не очекивао. Желио! Али не! Алекса мора по своје. Не зна гдје је шупаљ како треба, али зна с ким хоће брак и дјецу. Зна курац мој!... Праштај, куме. Ево видиш како лајем.

ВАСИЛИЈЕ: Нема се шта праштати. Видим да те је притисло. Да те тишти.

МИРО: Не да ме тишти. Поједе ме живог!

ВАСИЛИЈЕ: Само причај, куме, своји смо.

МИРО: Јесмо ли?... Заслужујем ли ја да будемо своји?

ВАСИЛИЈЕ: Е јеби га, куме, оде ти у неки фатализам. Ту сам ја танак.

МИРО: Није фатализам већ реалност.

ВАСИЛИЈЕ: Па добро, дјеца се воле и хоће да проживе живот скупа. Ту нема ништа лоше. Није важно које смо вјере, већ шта носимо у срцу.

МИРО: А можда је мени важно?!

ВАСИЛИЈЕ: Куме, могу ли бити искрен? Не као прота, већ као цивил? Као твој пријатељ и брат?

МИРО: То и очекујем.

ВАСИЛИЈЕ: Белма је добра дјевојка. Жена. И више него добра. Вриједна, лијепо одгојена. Мајка јој је жена и по. Само добро сам о њој чуо. А оца јој знам добро. Исмета. Човјек неоптерећен. Вриједан. То што је друге вјере не квари му просјек, вјеруј ми. Не би требало ни теби да смета.

МИРО: Па и не смета ми. Што би ми сметало?

ВАСИЛИЈЕ (У невјерици): Па сад си рекао... Прије минут... Па је л' ти мене зајебаваш?

МИРО: Што бих ја тебе, куме, зајебавео?

ВАСИЛИЈЕ: Значи, не смета ти што је муслиман?

МИРО: Па и није муслиман, већ Бошњак.

ВАСИЛИЈЕ: Куме... Јесмо ли ми на истој фреквенцији?

МИРО: Не смета ми. Па Белма је само пола муслиманка...

ВАСИЛИЈЕ: Бошњакиња!

МИРО: Тако је, а то значи да ће ми унуци бити неки фрталчићи-Бошњачићи. Ништа битно!

ВАСИЛИЈЕ: Тако је, куме, а са друге стране виће трочетвртинске Србенде. Већински. Статистика је на твојој страни.

МИРО: Куме, мени није до шале.

ВАСИЛИЈЕ (Прекрсти се): Куме, овога ми крста, ти си пуко скроз.

МИРО: Нисам. Барем нисам још. Али чини ми се да ћу да пукнем.

ВАСИЛИЈЕ: Ја сад не знам јеси ли ти жалостан због Белме, или си срећан, у ствари, због исте. Јеботе, одлучи се.

МИРО: Па то и јесте проблем! Што не знам!

ВАСИЛИЈЕ: Мораћеш сазнати, куме. Иначе све ово не води ничему.

МИРО: Знам!... Знам. Не знам више шта да мислим. Ни шта да желим. Или не желим. Што више знам све ми је мање јасно.

ВАСИЛИЈЕ: Добри мој, немој ме погрешно схватити, али мени се чини да си ти мало замијенио реалност са оним твојим позориштем. Или Милена тестира неки нови лијек на теби без твог знања. Како год, нешто шкрипи. Хоћеш ли ми рећи искрено шта се дешава?

МИРО: Не могу...

ВАСИЛИЈЕ (Видно изнервиран. Искапи чашицу коју је сам прије тога досуо): Па што си ме онда звао?

МИРО: Зато што си ми једини пријатељ. И што те волим. И што немам појма шта ми се тренутно дешава са животом.

ВАСИЛИЈЕ: Ти си успио од нечега лијепог исконструисати неку своју параноју и драму која нема основе. Опрости, али тако ми се сада чини.

МИРО: Можда. А можда и нисам. Не знам.

ВАСИЛИЈЕ: Не знам ни ја, куме, а волио бих да знам и да ти могу нешто паметно рећи.

МИРО: Да ли би ти мене волио и поштовао да сам неке друге вјере?

ВАСИЛИЈЕ: Куме...

МИРО: Озбиљно те питам.

ВАСИЛИЈЕ: Куме, ти јеси тежак и људима и Богу понекад напоран, али то не мијења да си најбоља душа коју сам икад упознао. Таквог какав си, да си црни каурин, звао бих кумом.

МИРО: Хвала ти...

ВАСИЛИЈЕ: Богу хвала. Него, гдје смо ми сад са овом причом?

МИРО: Ма пусти причу. То су неки моји пребачаји. Извини.

ВАСИЛИЈЕ: Нека ти буде. Нећу инсистирати. Али ако се одлучиш да кажеш шта ти је на срцу и души, знаш кога да зовеш.

МИРО: Живио, куме.

ВАСИЛИЈЕ (Устаје и спрема се да крене): Ја бих сада пошао ако ти

не треба више. Имам сахрану за пола сата.

МИРО: Барем је то сигуран бизнис. Људи ће умирати без обзира на све остало.

ВАСИЛИЈЕ: Нажалост, може се и тако рећи. Остај ми здраво, куме.

МИРО: Него, морам да те питам. Може ли се оно твоје звоно можда пребацити на вибрацију?

Василије застане и погледа га. Насмије се и прекрсти. Излази. Мирогледа сјетно за њим. Насмијеши се и стави главу у дланове. Свјетло се гаси, а на средини рампе се пали једно свјетло.

СЦЕНА У СЦЕНИ

Миро устаје и улази у круг свјетла. Почиње монолог/монодрама у драми (пробијање „четвртог зида“). Мирогледа сасвим другачијег расположења и тона од пређашњег креће са причом.

Откад знам за себе, сјећам се, желио сам бити глумац. Моји то нису подржавали. Били су практични људи, прилично тврди. Мама можда и више. Тата би можда и попустио на крају, али мама је била убијеђена да ће ми то донијети само проблеме у животу. Говорила је како је то несигурно звање и да она не жели то за свог сина. Не да не жели, него забрањује. Стари, куд ће шта ће, морао је да је подржи. Знао да су жељели најбоље за мене, али то

најбоље није увијек и најсрећније... Али налазио сам ја своје начине да провирим у тај забрањени чаробни свијет. Читао сам, често кријући, драме које сам налазио у библиотеци. Све се, у мојој откривеној и пробуђеној дјечијој страсти, сводило на сањарење. А онда... баш пред малу матуру, мама је почела да... заборавља.

Миро ꙗеда неꙗде у ꙗразно. Глас му ꙗомало ꙗогрхꙗава. Сꙗишће шаке. Изꙗеда као дꙗечак ухваћен у нечему забрањеном, али је сꙗремман да брани свој ꙗосꙗуꙗак. Помало нескладно са изꙗедом и ꙗовором зрелоꙗ човꙗека.

Испрва је то било спорадично. Мислили смо да је од умора, неспавања. Радила је као медицинска сестра у Војној болници у Сарајеву. Заборавих рећи, тамо смо тада живјели. Тата је био професионални возач грађевинских машина. Причали су ми неки да је много добро зарађивао својим занатом у Ираку и Либији. Рекли су ми и да је престао са пословима вани оног тренутка када су мене... добили. Он и мама су се договорили да дијете расте уз оба родитеља. А пара ће бити довољно. И било је. Није нам фалило никада ништа. Мени посебно. Осим слободе да будем што желим. Ја. Дрипац балави. Свезнајући. Не каже се дабе: „Дај дјетету чоколаду па му онда залијепи шамар“. Да не кажем другу верзију. Углавном, би-

ло је далеко боље него што сам ја могао знати. Све до чудних епизода с мамом. Мени нису хтјели рећи шта јој је заиста, али нису морали. Ја сам знао да је нешто лоше и трудио сам се да јој на свој начин олакшам то вријеме у којем се губила. А онда, већ половином другог разреда средње школе, стање јој се озбиљно погоршало. Ријетко ме је препознала из прве. До краја те године више уопште није знала ко смо... Не знајући шта више да чиним, почео сам да јој читам одломке из позоришних комада, а мало затим почео сам и да играм те ликове. Сам. Само за њу. Понекад... понекад се могло видјети да је срећна... На неки чудан начин. Ја сам настављао да играм улоге за њу. Дијелове. Монодраме. Цијеле комаде. Одједном сам имао дозволу да радим оно што сам желио... На потпуно погрешан начин...

Засꙗаје са ријечима. Гледа ꙗред себе. Као да му је неуꙗодно да насꙗави даље.

Мало сам попустио у школи. Не пуно. Брига око маме ипак ми је била приоритет. Тата није више питао како је у школи. Ни шта радим. Ни шта желим. Ћутао је. Скоро стално је ћутао. Осим када би био сам са њом у соби. Чуо бих га како јој, глумећи добро расположење, прича о свом послу. О томе како ће све бити у реду. Често је знао причати како сам ја најбољи син на свијету и колико се трудим да му олакшам.

Тата би тада најчешће почео да плаче. Тихо, али ја бих га јасно чуо. И дуго. Довољно дуго да се исплачемо заједно са супротних страна зида. И тако је то постала његова свакодневица о којој нисмо разговарали. А ја сам опет, само за жену која ме је родила и која ме више не познаје, сваки дан играо... премијеру...

Чучне и покрије главу рукама. Сједа на под. Дубоко удише и наставља.

Да не дужим, мама нас је заувјек напустила два дана послје моје матуре. Ја сам догодине уписао глуму. Завршио у року. Схватио да не желим то више и придружио се тати на послу. Пријало ми је да радим нешто другачије и што ме не подсећа стално на маму. Послје пар година стари је одлучио да иде у пријевремену пензију. Онда отворе у Сарајеву и одсјек за режију, нешто у мени кликне и упишем се на постдипломске студије. Ишло некако, али послје пар година запуца се, а нас двојица завршимо у Бањој Луци. Стари као пензионер, ја као новопечени редитељ. Углавном, ствари се почну развијати у бољем смјеру, упознам Милену, кликне и ту нешто. Тата постане дјед, а ја добијем прве озбиљне ангажмане. Даље можете отприлике повезати и сами... Дјед нас је напустио прије пет година. Без патње и тихо. И поред свих невоља, био је најбољи тата на свијету. И, генерално, осјећам само понос када мис-

лим на маму и тату. Или је тачније рећи да сам осјећао. До оног сматаног Столета и писма из Травничке медресе. Да се разумијемо, ништа се није промијенило у мени према мојим родитељима... Него, нисам више сигуран како се ја уклапам у властиту прошлост... Нисам сигуран уопште...

Мрак.

СЦЕНА ЧЕТВРТА

Милена сједи у дневној соби. Прегледа неке њајире. Усјуи ради нешто на свом мобилном телефону. Чује се улазно звоно. Милена не реајује. Ојетт звоно.

ДУЊА (из своје собе): Мамаааа, неко је пред вратима!

МИЛЕНА: Иди види ко је!

Ојетт звоно

ДУЊА: Мамааааа!

МИЛЕНА: Дуња, види ко звони!

ДУЊА (Излази из собе): Добро, океј. Опустено.

МИЛЕНА: Е ако те ја опустим!

ДУЊА: Добро, океј...

Милена не диже полед са њајира. Дуња се враћа у њајити Василица.

ДУЊА (театрално најављује и показује госта): Кум-прота Василије!

ВАСИЛИЈЕ: Помаже Бог.

ДУЊА (одлазећи назад у собу): Добро, океј...

МИЛЕНА: Помаже Бог, куме. МирО није код куће.

ВАСИЛИЈЕ: Знам. Зато сам и дошао.

МИЛЕНА: Што зато?

ВАСИЛИЈЕ: Видио сам да његов ауто није испред куће, па сам мислио да попричам с тобом.

МИЛЕНА: Шта је сад урадио? Ако те је опет пијан вријеђао...

ВАСИЛИЈЕ: Ме не. Није то... Овај пут. Осим тога, навикао сам на његове „пребачаје“.

МИЛЕНА: Људски је праштати...

ВАСИЛИЈЕ: Ма јок то. Само сам прихватио какав зна бити када препије и више не обраћам пажњу.

МИЛЕНА: Само њему може проћи безобразлук сваки пут на симпатије. Сређа моја па са мном нема такве епизоде. Сређа и његова...

ВАСИЛИЈЕ: Мислим да би му присјело да пред тобом почне да лудује.

МИЛЕНА: Хех... Пробао је он то једном. Давно још. Кад смо се тек узели. Алекса тек био у стомаку... Попио МирО мало више и почео да паметује. Пустила га ја. Били нам неки пријатељи на вечери. Све у реду. Е, али су онда они отишли кући, а МирО остао са мном један на један... Мислим да се и сад боји тог разговора кад га се сјети...

ВАСИЛИЈЕ: Е, чуј, молим те?

МИЛЕНА: Да, да. Од тада је своје надахнуте говоре оставио за изван куће. Или за тебе... У ствари, мислим да је задњих година само за тебе. И оног несретног Столета.

ВАСИЛИЈЕ: Добро, није то тако страшно.

МИЛЕНА: Наравно да није. Сад га оцрнисмо на правди Бога. Не да није заслужио (смије се), али ето...

ВАСИЛИЈЕ: Нема везе. Има протекцију преко мене (смију се обоје)... Него, ако имаш времена?

МИЛЕНА: Наравно да имам. Реци.

ВАСИЛИЈЕ: Па сад... нисам сигуран да ли да тебе замарам... Вјероватно није ништа...

Милена њошћуно одлаже њаиуре којима се занимала до кумовој доласка. Гледа ја са њажњом. Овај вади из џеја бројаницу и њомало нервозно је окреће.

ВАСИЛИЈЕ: Ма сигурно није ништа битно, само сам... примијетио да се код кума нешто дешава. Не знам како бих то описао...

МИЛЕНА: Како то мислиш – дешава?

ВАСИЛИЈЕ: Види, можда претјерујем. Можда ми се само учинило... Не знам...

МИЛЕНА: Не пратим те.

ВАСИЛИЈЕ: Вјерујем. Ни сам себе баш не пратим.

МИЛЕНА: Василије, реци нешто конкретно ако имаш. Овако ми само набијаш нервозу. А довољно ми је набијена од ових рачуна и уговора...

ВАСИЛИЈЕ: Ма... није важно...

МИЛЕНА: Немој сад да ме зајебаваш! Уз дужно поштовање (прекрсти се).

ВАСИЛИЈЕ: Нема везе, опроштено.

Милена одлаже наочаре за читање. Гледа мирно у Василија и чека објашњење.

ВАСИЛИЈЕ: Дакле... Могоа бих ја и да сједнем, а?

МИЛЕНА: Јеси ли за кафу? Ракију?

ВАСИЛИЈЕ: Може кафа.

МИЛЕНА: Дуњаааа!... Дуња ћеро, дођи, молим те!

ВАСИЛИЈЕ: Ма нека, кумо, немој да мучиш дијете.

МИЛЕНА (Дуњи која улази у дневну собу гледајући у телефон): Хајде, молим те, направи нам кафу. И онај сок од руже нам донеси.

ДУЊА: Одмах, мама. Куме Васо, какву кафу пијеш?

ВАСИЛИЈЕ: Како год ми донесеш. Слабо ја то иначе пијем, не да ми спавати.

ДУЊА: Важи, куме, иде кафица само за тебе, специјално. Ти мама, као и обично?

Милена је гледа „блиједо“ и ништа не одговара.

ДУЊА: И сокић од руже. Иде за час!

ВАСИЛИЈЕ: Пази молим те. Шта је њој данас?

МИЛЕНА: Немам појма, али чим је овако љубазна, нешто ће да ми тражи.

ВАСИЛИЈЕ: Ова данашња омладина је пуно паметнија од нас. Барем од мене, сигурно.

МИЛЕНА: Мудросерка моја лијепа. Татина ћера.

ВАСИЛИЈЕ: Него, тата. Миро. Јеси ли ти примијетила нешто чудно у вези с њим? Задњих пар дана?

МИЛЕНА: Не знам, куме, чудно је код њега скоро па нормално. А и нисам га видјела како треба од прекјуче. Ја дођем са посла, а њега нема или испари прије него што проговоримо честито. Али, вјероватно је посао у питању.

ВАСИЛИЈЕ: Добро, нисам га ни ја видио од понедејљка. Причали смо, попили по пиће и растали се, а ја не могу да избацам тај разговор из главе.

МИЛЕНА: О чему сте причали?

ВАСИЛИЈЕ: Да ти право кажем, у моменту нисам баш схватио. Послије сам премотао причу. Углавном, нешто је забринут. И несигуран... Није ми личио на себе. А тек се вратио са пута...

МИЛЕНА: Каквог пута?

ВАСИЛИЈЕ: Ишао је у Травник. Звао ме је у повратку. Није ми рекао разлог зашто је ишао тамо.

МИЛЕНА: Ма мени одавно и не говори куда иде. Нити га ја питам. Осим када иде некуда на дуже вријеме.

ВАСИЛИЈЕ: Ма да. Такав му је посао. Јасно ми је. Али овај пут се вратио са неким црним мислима. Видјело му се у очима.

МИЛЕНА: Не знам, куме, ја нисам ништа примијетила.

ВАСИЛИЈЕ: Добро. Можда није ништа битно. Али ипак... Гдје су слике?

МИЛЕНА: Какве слике?

ВАСИЛИЈЕ: Па оне (Показује на зид гдје иначе висе три дијела. Недостају двије. Остала је икона).

МИЛЕНА: Види, стварно! Јеботе како то нисам примијетила?

Дуња се враћа из *Кухиње*. Носи послужавник са кафом и соком. Прилази им са осмијехом. Спусти послужење на сто. Осврне се.

ДУЊА: Је ли, а гдје су двије слике? Устанак и Сеоба?

МИЛЕНА: Немам појма. Ево и ја сад видим.

ДУЊА: Ма нема везе, тајо је гарант нешто боље сконтао да стави.

МИЛЕНА: „Гарант сконтао“? Права си тајина ћера.

ВАСИЛИЈЕ: Ето. И то ми је мало чудно. Знаш колико се поносио тим сликама.

ДУЊА: Па јесте. Можда су му досадиле? Умјесто србовања нешто модерније?

МИЛЕНА: Дуња!

ДУЊА: Шта? Шта је ту лоше? Тајо воли да истражује. Да се развија у сваком погледу...

МИЛЕНА: Ти и твој тајо.

ДУЊА: Па јесте. Ево, јуче је сати-ма гледао неке старе албуме и породичне фотографије. Можда је добио неку инспирацију?

МИЛЕНА: Још ће нам окачити слике кад је био мали. Можда је напoкон званично подјетињио.

ВАСИЛИЈЕ: А је ли још нешто радио осим гледао фотографије?

ДУЊА: Мислим да није. Примијетила сам, сад се сјетих, да ми је изгледао некако тужно и далеко са мислима. Нисам га хтјела гњавити. Само сам га подсјетила да треба да купим нови телефон и дао ми је картицу.

МИЛЕНА: То задње ме не чуди.

ДУЊА: Али није рекао коју цифру не смијем прећи. То ми је већ било мало чудно. Али, опет, ко сам ја да се жалим и преиспитујем родитељску одлуку?

МИЛЕНА: Сунце мамино напаћено...

ДУЊА: Извините ме сада, вратићу се у своје одаје. Звоните ако шта затреба (Весело одскакуће у собу).

МИЛЕНА (Гледајући са осмијехом за њом): Стварно је татина кћерка.

ВАСИЛИЈЕ: Што Миро каже: „Ја сам јој тата нема сумње, само нисам сигуран ко јој је мама.“

МИЛЕНА: Класични Миро!

ВАСИЛИЈЕ: Класични или не, ја се не могу ослободити утиска да га нешто мучи. Питао ме је неке ствари. Нејасан ми је био, али некако искрен...

МИЛЕНА: Па шта те је питао?

ВАСИЛИЈЕ: Није толико важно шта ме је питао, већ како. И то што је себе критиковао...

МИЛЕНА: Он себе критиковао? Е хајде да и то чујем док сам жива.

ВАСИЛИЈЕ: Дошао сам причати са тобом, а заправо нисам сигуран о чему. Само има неки осјећај. Оно што кажу – у стомаку.

МИЛЕНА: Мој Василије, толико дуго се бринеш о његовом душевном миру да си постао помало параноичан. Чим се умири – нешто му фали.

ВАСИЛИЈЕ: Можда си у праву. Можда претјерујем.

МИЛЕНА: Не претјерујеш. Само га волиш. Сви га ми волимо и трудимо се да га пратимо.

ВАСИЛИЈЕ: Стварно је прерасла беба. Само сада... као да носи неки терет. Нешто из прошлости можда? Ђаво би га знао...

МИЛЕНА: Куме, можда се ти превише бринеш због њега. Ми се питамо шта му је, је ли добро, а он, вјероватно, сад држи неки монолог у позоришном бифеу.

ВАСИЛИЈЕ (Послије краће паузе. Замишљено): Видиш, имао сам једног пса у дјетињству...

МИЛЕНА: Мислим да сваки човјек, барем док је дјечак, има неког пса којег се у животу радо сјећа. Али не разумијем какве везе...

ВАСИЛИЈЕ: Да ти право кажем, није био баш мој пас. Нити га се радо сјећам... То је био пас из улице, заједнички, све дјеце која су живјела ту. Велики црни пас, са дугим блесавим ушима. Питом као јагње и прелијеп. Сви смо га вољели и пазили као најбољег друга. Малиша смо га звали. Не сјећам се ко га је тако први пут прозвао, али је одмах прихваћено. Појавио се као повеће штене, однекуд. Сви су га хранили, играли се с њим. Свуда је ишао за нама. Зими је спавао у једној просторији коју смо средили за њега, у једном напуштеном објекту. Љети би спавао сваку ноћ у другој авлији, а понекад смо се отимали око њега. Малиша је био сила.

Отпије мало кафе. Загледа се негдје изнад Милене која га

пажљиво слуша. Устане и почне да корача по дневној соби.

ВАСИЛИЈЕ: Какав је то диван пас био. И паметан. Уобразио сам у неком моменту да ме није волио као другу дјецу. Осјетило се то, мислио сам ја наивно, видјело по начину како маше репом. Великим, чупавим репом... Хех... Почео сам да га помало мрзим због тога. Дјеца понекад знају бити зла... ненамјерно.

Док прича, одсутно гледа ствари на комоди за телевизор. Подиже једну већу књигу тврних корица. Гледа је.

ВАСИЛИЈЕ: Једном приликом смо упали у башту једног старијег домаћина. Сви смо га се плашили, али је имао најбоље малине у крају.

Дуња улази. Има слушалице на ушима. Прилази полица са књигама и тражи нешто. Не обраћа пажњу на Милену и Василија.

ВАСИЛИЈЕ: Бјежећи једном, морали смо се провући кроз ограду од бодљикаве жице. Ја сам био задњи и у журби сам закачио руком на жицу. Добро закачио. Било је крви на све стране. Нисам смио рећи својима како се то десило па сам слагао да нас је Малиша јурио и да ме је дохватио за руку... Отац је побјеснио. Кад сам схватио шта сам урадио, већ је било касно. Узео је службени пиштољ и истрчао. Пошао сам за њим...

Дуња је извадила једну књигу и листа је. Милена га само слуша.

ВАСИЛИЈЕ: Нисам га могао ни стићи ни уразумити. Молио сам га, вриштао, али није ме хтио чути... Да нисам слагао...

Василије престаје да прича. Гледа књигу у својим рукама. Дуња пролази поред њега назад ка соби. Примијети шта Василије држи.

ДУЊА: Куран? Куме, зар није касно да мијењаш страну?

ВАСИЛИЈЕ (Насмије се Дуњи): И да хоћу, нема потребе. Сви смо ми једнаки пред Богом.

ДУЊА: Није се лако са попом нашалити! (Одлази у собу носећи књигу. Креће се у ритму музике из слушалица)

МИЛЕНА: Опрости, Васо, јасно ми је шта си ми испречао. Али, не разумијем зашто... и какве везе то има са Миром?

ВАСИЛИЈЕ: Хоћу да ти кажем да сви ми имамо нешто из прошлости што носимо као бреме цијели вијек. Дао сам ти свој примјер, који је можда безначајан, али ипак ће ме увијек пратити и подсјећати колико смо близу да згријешимо.

МИЛЕНА: Мислиш да је Мира сустигло нешто од прије... Нека стара рана?

ВАСИЛИЈЕ: Види, ја не знам да их има. Осим покојне мајке. Али није то, сигуран сам... Кад сам пре-

мотао сусрет од неки дан, више ми је изгледао уплашен... разочаран...

МИЛЕНА: А можда је у менопаузи. Пусти, куме, бригу. Сигурна сам да је нешто што ће га брзо проћи. Има Миро своје бубице којих се никада неће ријешити.

ВАСИЛИЈЕ: Биће да си у праву. Надам се да си у праву.

Спушта књигу поред телевизора. Враћа се и доврши кафу у једном гутљају.

ВАСИЛИЈЕ: Да те више не задржавам. Видим да имаш посла.

МИЛЕНА: Не задржаваш ме. Ваљда ће и Миро ускоро...

ВАСИЛИЈЕ: Поздрави ми га и реци да се видимо у недјељу у цркви. Ја сутра идем за Фочу и враћам се у суботу... Не устај, сам ћу изаћи.

МИЛЕНА: Важи, куме. Срећан пут.

ВАСИЛИЈЕ (Застајући на излазу из дневне собе. Са осмијехом): Куран?... Шта ли му је сад пало на памет? Можда истражује за неки нови комад?... Ко ће њему знати... (Изази)

Мрак.

СЦЕНА ПЕТА

Миро и Милена улазе у дневну собу. Ужурбани су. Миро веже кравату и хода тамо-овамо по просторији. Милена из бифеа вади послужавник са винским чашама,

а затим излази. Миро је нервозан и није задовољан краватом. Милена се враћа са флашом вина. На зиду су друге слике. Двије реплике Ван Гогових слика (Сунцокрети и Звездана ноћ). Икона је на мјесту.

МИРО: Што морам носити кравату?

МИЛЕНА: Па шта ти фали, барем некад у животу?

МИРО: Шта ми фали? Не волим их. Нисам је носио ни на велике премијере, а да је носим у властитој кући.

МИЛЕНА: Ово је важније од било какве премијере. Алекса и Белма долазе да нас обавијесте о вјеридби и мораш бити у најбољем издању.

МИРО: Јеботе, долазе да нас обавијесте о нечему о чему смо већ обавијештени! Теби то није мало сувишно?

МИЛЕНА: Тако се то ради.

МИРО: Гдје се ради, живота ти?

МИЛЕНА: Међу културним свијетом. Цивилизованим.

МИРО: Не вуци ме за језик. Гуши ме ово.

МИЛЕНА: Па кад си је затегао као бродски чвор. Отпусти мало.

МИРО: Па кад нисам навикао.

МИЛЕНА: Па кад си остао сарајевска сировина.

МИРО: Е нека сте ви са Грмеча појам елеганције.

Милена се уклопа у мјесту. Гледа
ја без ирејивања.

МИРО: Добро, заборави ово
задње. Хоће ли брзо?

МИЛЕНА: Рекли су у седам. Сад
је пет до седам.

МИРО: Са Алексом то може би-
ти и у пола десет. Надам се да је Бел-
ма одговорнија.

МИЛЕНА: Опа, није ОНА, не-
го Белма. Није јој тешко име за
изговарање, јелде?

МИРО: Па није. А и вјежбао сам.
Да навикнем како звучи.

МИЛЕНА: Гдје је Дуња?

МИРО: Била је у купатилу прије
десет минута.

МИЛЕНА: Она ће у својој кући
да закасни.

МИРО: Неће, она је тачна.

МИЛЕНА: Хоћеш рећи баш је
брига?

МИРО: Није, него је опуштена и
организована.

Чује се улазно звоно.

МИЛЕНА: Ево их!

ДУЊА (Из ходника, довикује):
Ја ћу!

МИРО: Сунце татино. Кажем ти
ја...

Улазе Алекса и Белма. За њима
и Дуња, широко насмијешена.
Посакаује.

АЛЕКСА: Здраво, мама. Тата.

БЕЛМА: Добро вече!

МИЛЕНА: Добро...

МИРО: Алејкуму селам!

МИЛЕНА: ...вече.

Тишина. Сви га гледају збуњено.
Дуња гледа отворених уста.

АЛЕКСА: Чему то?

МИРО: Па ред је... Мислим... Го-
ста лијепо поздравити...

БЕЛМА (Несигурно): Хвала вам,
чика Миро. Љубазно од вас.

АЛЕКСА (Више за себе). Пуко...

Милена се прва сналази и води
Белму да сједне. Алекса спушта бо-
цу вина коју је донио са собом.

АЛЕКСА: Кад сте замијенили
слике? И... зашто?

МИРО: Мало да освјежимо. Да-
нас сам их промијенио.

БЕЛМА: А шта је било прије?

АЛЕКСА: Реплике двије познате
слике. Таковски уст...

МИРО: Ма неке будалаштине.
Нема везе. Јесте за кафу?

МИЛЕНА (С невјерицом гледа
ка Алекси и Дуњи): Ја ћу око тога
да се побринем.

МИРО: Наравно да хоћеш. Нико
то не зна као ти. Мислим, ту кафу...

МИЛЕНА: Брзо ћу ја. Само да
воду ставим. Алекса, отвори вино.

АЛЕКСА: Које ћемо?

МИЛЕНА: Које је боље.
(Излазећи) И пожури.

МИРО (Гледа за њом): Како она све организује у секунди. Што ти је мајка Српкиња!

АЛЕКСА: Какве везе...

МИРО: Није да је то важно. Мајка је мајка, је ли? И Српкиња и Ескимка и Ромкиња... Добро, не баш Ромкиња, то је нешто друго. И Францускиња, и мус... Бошњакиња... И све!

Сви га гледају блиједо. Он се огледа око себе и покушава да мало отпусти кравату. Милена се враћа.

МИЛЕНА: Јесам ли нешто пропустила?

ДУЊА: Све!

МИЛЕНА: Шта све?

МИРО: Дакле, вјереници?

БЕЛМА: Тако је. Мислимо да треба да кренемо напријед у вези. Па, за почетак...

АЛЕКСА (Успијева да проговори): За почетак – вино!

БЕЛМА: Хтјела сам рећи...

АЛЕКСА: И онда још вина.

Алекса отвара вино и сипа свима. Миро се и даље бори са краватом.

МИЛЕНА: Е па да онда наздравимо, да то озваничимо!

БЕЛМА и АЛЕКСА: Да наздравимо!

МИРО: Ђеро сине, узми и ти вино.

МИЛЕНА: Не знам баш...

АЛЕКСА: Не брини, мама, зато Дуња зна.

МИЛЕНА: Шта зна?

АЛЕКСА: Зна она са вином боље него што мислиш. Није сека наивна.

ДУЊА: Преферирам жесту, али може и вино.

МИЛЕНА: Дуња?!

МИРО: Сунце тајино.

АЛЕКСА: Дакле... За нас двоје, за нашу будућност!

МИЛЕНА: За будућност!

ДУЊА: За будућност!

МИРО: Ја сам муслиман!

Милена се загрцне. Остали се укопају у мјесту.

МИРО (Лупајући жену по леђима која се закашљала од вина): У ствари, правилно је Бошњак, али нема везе. Све је то исти ку... Кум Васо што би рекао. Кад попије коју. Василије наш. Знамо сви добро Василија. Сила је он. Их!... Дакле, Бошњак!

МИЛЕНА (Измичући се од мужа који је упорно лупка по леђима): Миро! Шта то лупеташ, јеси ли крштен?!

МИРО: Јесам, наравно. Знаш да јесам. Додуше, не знам рачуна ли се то сада? Или не смета једно другом?

МИЛЕНА: Ама шта то причаш, црни Миро?!

Белма и Алекса само нијемо посматрају. Непомични. Дуњу

почиње да забавља неочекивана ситуација.

МИРО: Морао сам да вам кажем. Можда је требало прије него што су они дошли. Прије пар дана можда. Мислио сам да могу поднијети... Уфффф.

МИЛЕНА: Шта да можеш поднијети? Јеси ли напoкoн скрoз полудио?

ДУЊА: Знајући тату, све ће нам објаснити. И више од тога.

МИЛЕНА: Ти, мала, пиј то вино и ћути!

АЛЕКСА: Тата...

МИРО: Изволи, сине?

АЛЕКСА: Шта изволи, јebote? Јеси ли ти нормалан? С дужним поштовањем питам!

МИРО: Мислим да нисам. Оппростите ми.

БЕЛМА: Чика Мירו, можемо ли вам некако помоћи?

МИРО: Душа драга. Волио бих, али не можете. Не може нико.

МИЛЕНА (Која је сјела и забригано посматра мужа): Мירו драги. Реци шта је било? Молим те.

ДУЊА (Први пут озбиљног израза): Тата... Јеси ли добро, тата?

МИРО: Нисам добро. Мислио сам да могу задржати за себе, али... Ово са вјеридбом. Син мој... Превише вас волим... И због тога не могу да кријем...

МИЛЕНА: Мירו. Молим те.

МИРО: Прошле седмице, оно кад је Столе долазио задњи пут. Сјећате се? Е, тада је донио писмо.

АЛЕКСА: Какво писмо?

МИРО: Писмо о правом мени.

МИЛЕНА: Каквом правом? Хоћеш ли рећи нешто смислено?

ДУЊА: Можда би било добро да га не прекидамо?

МИРО: Можда би. Хвала, ћеро, сунце тајино.

Искапи вино из чаше. Спусти је. Измакне се од Милене и стане у средину, између свих присутних.

МИРО: Можда више не би требало да пијем?... Алкохол је мајка свих зала и најсрамотије дјело. Тако некако. Ништа, а? Небитно. Углавном, дошло је мени писмо које ми је рекло како ја – нисам ја.

АЛЕКСА: Како то мислиш?... Опрости. Настави.

МИРО (Вадећи писмо из џепа сакоа): Ево га. Из травничке медресе. Каже овдје у пар реченица како је мој биолошки отац умро и да му је задња жеља била да ја сазнам за њега и о њему.

АЛЕКСА: Биолошки? Хоћеш да кажеш...

МИРО: Тако је! Горан и Бојана нису били моји прави родитељи. Усвојен сам.

У иросџорији ѿајац. Најетјостј. Мירו се мало охрабри и настјави.

МИРО: Назвао сам одмах и договорио посјету код њиховог муфтије. Знате мене (Нервозно се насмије), ја то одмах морам извести на чистац. И одем тако одмах прекосу-тра и нађем се са човјеком. Лијепо ме прими и све ми исприча... Мој се покојни несудођени бабо звао Харун. Студент права, родом из Маглаја. Мајка се звала Сабина, Из неког села поред Високог. Смували се на радној акцији и смували и мене. Она није била баш одушевљена. А ни његови родитељи. Чим се породила, дали су ме на усвајање. Харунов отац... био је утицајан, па су се побринули да ипак не завршим у неком дому. Стигао сам у руке људи који су жељели дијете, али га нису могли имати. Рече ми и да је Харун покушао да ме задржи. Да ме сам подиже ако треба. Дао ми је и име... Адем сам се звао, тих неколико првих дана. Сабина је отишла без поздрава. Наводно је завршила негдје у Норвешкој. Можда је и данас жива. Небитно... Харуна је све то погодило мало јаче. Напустио је студије. На властиту молбу примљен је као ученик у травничку медресу. Тамо је остао до смрти. Није се женио. Није имао више дјеце. Мени је дознао име и презиме. Молио је да ме нађу и пренесу ово што сам сад испричао вама. Ето тако. Рођен сам као врло мали муслиман, да би постао Србин, а сада сам сазнао да сам прерасли Бошњак. Опростите ми...

МИЛЕНА: Шта да ти опростимо?

МИРО: Па то... Што нисам оно што сте мислили да јесам. Што сам и ја погрешно мислио...

МИЛЕНА: Нема се шта опростити, лудо моја. Требало је да причамо о свему. Заједно бисмо то лако...

МИРО: Како да сада да чувам чисту успомену на маму и тату? Шта да мислим о њима? Зашто ми нису рекли? Не бих их мање волио. Данас сам ово што јесам захваљујући њима, а не некој Сабини и некој функционерској комуњари којем сам ваљда укаљао име јер сам се родио! Због маме сам вјеровоао у себе и у снове. И кад ме није више препознавала ја сам се осјећао сигурно крај ње. Њој и тати дугујем све. А сад треба да их се другачије сјећам?! Јер ме нису стварно родили?

АЛЕКСА: Тата, престани!

Милена му прилази и узима га за руку. Дуња их грли обоје. Алекса дјелује смирено, али само наизглед. Белма их гледа и не труди се да сакрије сузе.

АЛЕКСА: Двије ствари, тата. Прво, не знам што се мучиш. Ниси знао. Нико ти није рекао. И да ти право кажем, није требало да ти ово открију. Умро, па шта? Покој му души. Муфтији чиста савјест, ваљда. Ти свој живот имаш и имао си породицу која те је вољела. И имаш ову породицу сада. Све остало је неважно. Друго, откуд ти идеја да ће

то нешто теби да уништи? Или нама? За тако паметног човјека много си глуп.

ДУЊА (Љуби га у образ): Тата блесави.

АЛЕКСА: Е да, и треће. Да се ни си усудио да ми сјебеш шему за посао. Задржи ово међу нама.

МИРО: Барем Василију још морам рећи. Неки дан сам га испрескакао. Ништа му није било јасно.

МИЛЕНА: Навикао је да ти понекад лупеташ. Што мање зна, мање ће се секирати.

МИРО: Вјероватно си у праву. Ни ријечи онда. Нико ме. (Погледа у Белму. Насмијеш се кад је види.) А ти, снајка, не мораш рећи ништа од овога својима. Не мора Исмет знати да смо „наши“. Да не компликујемо.

БЕЛМА (Насмије се): Наравно да не мора!

МИРО: Да знаш, увијек си ми се допадала... Од данас.

Смијех. Олакшање. Милена грли мужа. Дуња узима своје вино.

ДУЊА: Тата. Морам ти одати признање за театралност. Свака ти част. Ту си се распао на комаде у секунди, грчку трагедију нам приредио. Ако си већ морао да подијелиш, могао си сачекати, па мало касније. Опуштеније. Овако си нам улетио у филм, најбруталније. Мада, могло би да се искористи за неки позоришни комад. Тотално.

МИРО: Ђеро сине, ових пет дана сам био ван себе. Као да ме је неко обрисао из властитог живота.

ДУЊА: Тајо, зајеби ме с том причом. Не може тебе нико и ништа обрисати.

МИРО: Сунце тајино!

Улазно звоно. Сви су изненађени.

МИЛЕНА: Ко је сад?

МИРО (Идући ка излазу): Ја ћу.

Враћа се убрзо. За њим иде Столе. Дуња се насмије.

МИРО: Пазите шта нам је мачка донијела.

СТОЛЕ: Добро вече свима!

ДУЊА: Алејкуму селам.

СТОЛЕ: Шта?... Што?

МИРО: Ма пусти. Интерна зајеванција. Откуд ти у ово доба?

СТОЛЕ: Извините што сметам, нећу дуго. Данас сам био на пријему поште, друга смјена, па се сјетих нешто, а како сте ми успут... Извините још једном.

МИРО: Реци, Столе, шта је било? Јеси ли за ракијицу?

СТОЛЕ: Ма не бих, није згодно сада, хајде, може једна кад већ нудиш. Шта се слави код вас?

МИЛЕНА: Алекса и Белма. Одлучили су да се узму.

СТОЛЕ: Баш је ли? Нека је са срећом!

Узима чашицу коју му додаје Милена. Прекрсти се, испије. Милена је узима да доспе.

СТОЛЕ: Е па лијепо. Нека се млади воле, то је најважније.

МИРО: Наравно да јесте. Него, откуд...?

СТОЛЕ: Да, извини. Сјеђаш се оног писма што сам ти некидан до-нио?

МИРО: Да, што?

СТОЛЕ (Узимајући нову чашицу ракије): Је л' ти у животу? Знаш гдје ти је?

МИРО: Наравно. Што питаш?

СТОЛЕ (Задовољно обрише усне надланицом): Па испало је да није за тебе.

МИРО: Шта није за мене?

СТОЛЕ: Па оно, писмо.

МИРО: Које?

СТОЛЕ: Па то. Што није за тебе.

МИРО: Столе...

СТОЛЕ: Тај дан сам дијелио неке пензије па сам се ваљда уморио мало више. Видио сам на коверти Миро Богдановић, Карађорђева бб. Препоручено. Са повратницом. Мислим се, знам ја, ако ико зна, гдје Миро Богдановић живи. На броју 6, то се неко преварио. Видим шаљу из Травника. Реко, шта зна Бошњо гдје је Карађорђева улица. Извини, Белма. Те ја право код тебе кад сам био близу.

МИРО: Столе...

СТОЛЕ: Испостави се јуче на протоколу да има још један Миро Богдановић. Доле скроз на крају улице. Има километар одавде. Задња кућа са десне стране.

МИРО (Отпустивши кравату скроз): Столе...

СТОЛЕ: Е та, знаш која. Ту ти болан живи имењак-презимењак. Него већину године је негдје у Шведској. Тамо је од прије рата. Овдје дође само понекад, на који дан, да обиђе кућу. Зато га не знам. Не знаш га ни ти гарант.

Миро га гледа зајапурен. Милена гледа нетремице са руком преко уста. Алекса је загрлио Белму и привио је уз себе толико да она мало зајауче. Дуња посматра ситуацију са одушевљеним изразом лица.

СТОЛЕ: Него, даћеш ми то писмо да испоручим на праву адресу. Рекоше ми да је тај други Миро овдје још данас и сутра. И ако може још једна та мученица? Да буде трећа, по српски!

Миро је у међувремену скинуо сако. Заврће рукав на кошуљи и лагано креће ка Столету који се доброћудно смјешка.

МИРО: Ђеро сине... трчи код па...

Мрак.

КРАЈ

мр Марио Ђулум

ПОГОВОР О ДРАМИ „(МИРО)ПОМАЗАНИ“

Драмски текст „(Миро)помазани“ комедија је Зорана Тодоровића којом аутор покушава да, на један непретенциозан начин, преиспита важност националног идентитета као и то да ли национална припадност одређује и нашу личност.

Глава породице Миро Богдановић представљен је као режисер и драматург, а понајвише као „велики Србин“, који држи до свога поријекла и вјере. Чланове његове породице чине: супруга Милена, син Алекса и ћерка Дуња. Ту је и незаобилазни члан просјечне српске породице – кум – у овој драми свештеник Василије. Миро покушава да члановима уже породице наметне своје виђење свијета, али они немају разумијевања за његове ставове, осим најмлађег члана породице, ћерке Дуње. Највећи проблем

за њега представља син Алекса који за вјереницу бира Бошњакињу, а не Српкињу, али ни кум, ни Мирови укућани не дијеле с њим његове ставове о Алексином избору и најављеној вјеридби. Добијање писма, којег му уручује доброћудни и увијек алкохолисани поштар Столе, преокренуће Миров живот и довести у питање све његове ставове. Поступак који апсолутно припада водвиљској структури у којој писма, цедуље, визиткарте, поруке разних облика, директно утичу на заплет, али и помажу при расплету драмске радње.

Заплет драме је врло једноставан: главни јунак сазнаје, из урученог писма, да је усвојен и да је рођен као Бошњак, а не као Србин, али ова веома битна информација нам бива откривена на самом крају драмског

текста. Новонастала ситуација утиче само на главног јунака, ми видимо да се нешто дешава са њим, али не знамо шта, иако можемо да претпоставимо. „Емотивна комедија у 5 ½ сцена“ како је сам аутор назива, структурално се своди на једну дугу експозицију и расплет. У тако постављеној експозицији упознајемо чланове породице Богдановић који разговарају о нашој свакодневици кроз комични дијалог, којим се аутор вјешто користи и тиме „пуни“ драмску радњу. У самој драми недостаје више догађаја, нема есенције која чини сваку драму, а то је сукоб. Драмски текст који преферира да буде написан у једном нушићевском маниру, значи класичном, линеарном драматургијом, требало би да има чвршћу драмску структуру, тј. да новонастала ситуација, у овом случају долазак писма, више утиче на живот главног јунака и чланове његове породице. Недостаје каузалност самих догађаја у драми, тј. узрочно-последична повезаност сцена. Аутор нас, користећи тзв. драматургију вица, доводи до разрешења заплета које долази више с поља, а не проистиче из саме радње. *Deus ex machina*, који је удесио сам писац, а не догађаји у драми.

Сама карактеризација ликова није реализована у потпуности јер се аутор задовољио да представи типове личности које познајемо из свакодневног живота. Миро је драматург и редитељ, али он је, прије свега, отац.

О сину Алекси, умјетнику или историчару умјетности, информације добијамо у једној сцени разговора са оцем који му обезбјеђује поставку изложбе у музеју, те потенцијални избор за асистента. Кћерка Дуња је просјечна тинејџерка, а мајка Милена је представљена као тип балканске жене из 20. вијека. Лик вјеренице Белме се појављује у драми у функцији саме радње као потенцијални проблем, који то неће постати.

Монолог, који аутор назива „сцена у сцени“, уметнут је у саму радњу драме и можемо да га посматрамо као међучин. Монолог је написан веома поетично, „из душе“, али драматуршки одудара од свега написаног у сценама прије и послје њега. Карактеролошки није ни у складу са главним јунаком и као да то више не говори Миро Богдановић, већ сам аутор текста Зоран Тодоровић. Препорука аутору је да монолог искористи као сиже за будући драмски текст.

Када се узме у обзир да је ово аутору првенац и да је драма исписана из његовог досадашњег сазнајног процеса о техници драме, ово дјело се и чита на такав начин, а запажања изнесена у овом поговору својеврсна су препорука за даљи рад.

Аутор Зоран Тодоровић је својим текстом „(Миро)помазани“ осликао један дјелић свакодневице просјечне породице са ових простора и указао на чињеницу да је од свих одређења најважније оно... бити Човјек.

ИНДЕКС

ИНДЕКС ИМЕНА

Аристотел, 46, 51

Бесаровић, Весна, 19, 20, 34

Борзова, Јелена Петровна, 45, 48

Босворт, Дерек Л. (Bosworth, Derek L.), 16, 34

Брђанин Бајовић, Бранко, 67, 76

Брехт, Бертолд, 38, 39, 40, 42, 46, 47, 48

Бурден, Крис, 41

Витез, Антоан, 56

Влајковић, Светозар, 49, 51, 56, 57, 64, 65

Вујић, Јоаким, 83, 84, 85, 86, 87

Вучо, Александар, 56

Гавриловић, Ненад, 34

Гајић, Милан, 74

Годар, Жан Лик, 46

Граић-Степановић, Сања, 28, 34

Грандић, Александар Саша, 13

Гринвалд, Филип, 70

Дабовић-Анастовска, Јадранка, 34

Деретић, Јован, 50

Држић, Марин, 84

Дукић Мијатовић, Маријана, 14, 15, 28, 34

Еурипид, 51, 66

Здравева, Ненад, 34

Зечевић Добривоје, 49, 51, 60, 61, 62, 63, 65

Зрнић, Слађана, 74, 89

Иберсфелд-Мејл, Ени (Ubersfeld-Maille, Annie), 40, 48

Илић, Добривоје, 86

Ингарден, Роман, 39, 48

Јевтић, Боривоје, 68

- Јованов, Светислав, 70, 72, 81
Јокић, Горан, 74
- Карахасан, Џевад, 74
Кејн, Сара, 69
Кемпијски, Том, 72
Кењаловић, Милорад Буцо, 11
Кецман, Лука, 9
Ковачевић, Душан, 71
Којовић Тепић, Јелена, 67, 74, 81
Кокошар, Младен, 37
Колопић, Бојан, 74
Кочић, Петар, 7, 68, 71, 74, 76, 79, 80, 81, 89, 90, 91
Кримп, Мартин, 69
Крлежа, Мирослав, 84, 87
- Лазић, Радослав, 39, 48
Лука, Немања, 87
- Љубојев, Надежда, 14, 15, 28, 34
- Маринковић, Смиљана, 74
Марковић, Ђорђе, 74
Марковић, Слободан М., 34
Матерић, Младен, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48
Мејерхољд, Всеволод, 40, 43, 45, 46, 48
Миладиновић, Зоран, 15, 34
Милић, Димитрије, 22, 23, 28, 34
Митрић, Маријана, 49
Млађеновић, Миливоје, 83
- Наметак, Алија, 74
Настасијевић, Момчило, 74
- Наумовски, Гоце, 34
Николић, Анђелка, 86
Новаковић, Филип, 13
Нушић, Бранислав, 78, 79, 80, 84
- Огњеновић, Вида, 86
- Павић, Јовица, 68
Павловић, Миодраг, 50, 65
Палавестра, Предраг, 50
Пање, Ђино, 41
Пепељугоски, Валентин, 34
Петковић, Владислав Дис, 79
Петрић, Владимир, 84, 87
Пешикан-Љуштановић, Љиљана, 50, 65
Пискатор, Ервин, 40
Пломен, Едвард В. (Ploman, Edward W.), 18, 34
Поленак-Акимовска, Мирјана, 22, 28, 34
Поповић, Душан В., 14, 15, 17, 18, 20, 22, 24, 27, 30, 32, 34
Поповић, Исидора, 83, 84, 85, 86, 87
Поповић, Јован Стерија, 83, 84, 85, 86
Поповић, Павле, 83, 87
Прпа Финк, Маријана, 43, 46, 48
- Рајвенхил, Марк, 69
Рисојевић, Ранко, 67
Рот, Никола, 40, 41, 48
Русо, Рене, 84
- Симовић, Љубомир, 74
Симовић, Раде Г., 7, 67, 68, 69, 70, 76, 78, 81

- Скерлић, Јован, 84
Смиљанић, Радмила, 67, 68, 69, 70, 74
Соколовић, Зијах, 71
Спаић, Војислав, 14, 27, 34, 35
Спремо, Јован, 67
Стефановић Караџић, Вук, 85
Стјепановић, Жељко, 67, 68, 76, 77, 78, 79, 80, 81
Стојановић, Бранислав, 17, 35
Стојиљковић, Горан, 40, 41, 48
Сушичанин, Микадим, 49, 53, 54, 55, 64, 65, 66
- Тадић, Ненад, 67
Тешић, Игор, 74
Тодоровић, Зоран, 99
Тришић, Снежана, 71
- Боровић, Светозар, 68, 74
Ђулум, Марио, 67, 73, 76, 81
Фасбиндер, Вернер, 46
Фон Мајенбург, Маријус, 69
Фон Трир, Ларс, 46
Фрљић, Оливер, 71
- Хамилтон, Л. Кларк (Hamilton, L. Clark), 18, 34
Хандке, Петер, 39, 44, 45, 47, 48
Христић, Јован, 86, 87
- Шантић, Алекса, 68, 73, 74
Шарановић, Бајо, 56
Шекнер, Ричард, 38
Шљивар, Тања, 67, 70, 72, 81
Шутић, Милослав, 51, 65

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

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 хоноларишу. 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 ен-

- глеском 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 поднасловe, 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 прихватимо 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 публикавања и, по потреби, страну;

- 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 знаком „За уредништво часописа“.

Контакт телефон је

+38765/923-237;

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

Издавачи:

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ
Краља Петра I Карађорђевића 78, Бања Лука
АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ
УНИВЕРЗИТЕТА У БАЊОЈ ЛУЦИ
BLC - Banja Luka College

За издаваче:

мр Дијана Грбић
др умј. Драгана Пурковић Маџан
др Светлан Душанић Гачић

Редакција:

Краља Петра I Карађорђевића 78, Бања Лука:
Телефон +387 65/923-237; 065/516-981
е-mail: nprs@teol.net
факс: 051/314-001

Лектор:

Наташа Кеџман

Штампа:

ГРАФИД, Бања Лука:
За штампарију:
Бранислав Иванковић

Тираж:

500 примјерака

25. ТЕАТАР ФЕСТ „ПЕТАР КОЧИЋ“ 2023.

(Од 5. 6. до 11. 6. 2023)

Понедјељак, 5. 6. 2023.

Свечано отварање Театар феста „Петар Кочић“

ТАКМИЧАРСКИ ДИО ФЕСТИВАЛА

Уторак, 6. 6. 2023. у 20 часова

АТЕЉЕ 212

РОЛЕРКОСТЕР

Аутор: Јелена Кајго

Редитељ: Милица Краљ

Сриједа, 7. 6. 2023. у 20 часова

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ НИШ

САН О ЗАВИЧАЈУ

(Невиђено фолк сновиђење)

Аутор: Иван Велисављевић

Редитељ: Милан Нешковић

Четвртак, 8. 6. 2023. у 20 часова

ЦРНОГОРСКО НАРОДНО
ПОЗОРИШТЕ И ЦЕНТАР ЗА
КУЛТУРУ ТИВАТ

ПОКОЈНИК

Аутор: Бранислав Нушић

Редитељ: Егон Савин

Петак, 9. 6. 2023. у 20 часова

САРАЈЕВСКИ РАТНИ ТЕАТАР

МОЈ СИН

САМО МАЛО СПОРИЈЕ ХОДА

Аутор: Ивор Мартинић

Редитељ: Иван Плазибат

Субота, 10. 6. 2023. у 20 часова

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У
БЕОГРАДУ

(представа је реализована у
копродукцији са Стеријиним
позорјем и фондацијом „Нови Сад –
престоница културе“)

**УСПАВАНКА ЗА
АЛЕКСИЈУ РАЈЧИЋ**

Аутор: Ђорђе Косић

Редитељ: Југ Ђорђевић

Недјеља, 11. 6. 2023. у 20 часова

Свечано затварање Театар феста „Петар Кочић“

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У БЕОГРАДУ

ДЕЦА

Опера настала по роману Милене Марковић

Композитор и редитељ: Ирена Поповић Драговић

ISSN 2233-1581



9 772233 158001 ▶