

NIKŠIČKO  POZORIŠTE

POZORIŠTE

BESPLATAN PRIMJERAK

Broj 35

Godina 63.

Februar, 2019.

ISSN 180-783X



Nikšićko pozorište obilježava
trinaestoipodecenijsku pozorišnu tradiciju
Magija teatra

Teatrologija:

Sreten Perović:

Patrija i teatrija

Luka I. Milunović:

Od prapočetaka do savremenog teatra

Dr Luka Kecman:

Drama prvi pozorišni elemenat

Novi projekti:

„Kozocid“ (Gradsko pozorište)

O ideologiji koja postaje sredstvo i cilj

„Čekajući Godoa“ (CNP)

Drama apsurda

Zetski dom

„Zašto ostajemo u provinciji“

Film:

Dr Zoran Koprivica:

Stvaralaštvo Živka Nikolića

Novе drame:

Jelena Lela Milošević

„Savršeno loš dan“

Pozorište – magija života

Pozorište! Nagovještaj i iščekivanje. Mjesto gdje se osjete novi ukusi literature i gdje se rađa život. Lik prerasta u ličnost, u biće od krvi i mesa. Biće koje sanja, žudi, izgara od strasti. Nepredvidivo u postupcima. I sebi. I drugima.

Pozorište. Magija. Život. Poprište. Mudrost. Religija. Stradanje. Iskustvo.

Suočiti se sa sobom. Sa čovjekom. I nečovjekom. Sa životom, svim njegovim licima i naličjima. To je mjesto susreta čovjeka sa nametnutim okolnostima, ali i sa sudbinom koja često, bili mi toga svjesni ili ne, uplete svoje niti.

Iznova, po pravilu, nameće pitanja: Možemo li istini pogledati u oči? Može li se to izdržati? Biti sam ili sa drugima? Ko je pobjednik? Ko poražen?

Istine. Sumnje. Nedoumice. Paradoksi. Sve to, filovano se vrti u krug. Krug života koji se zove drama. Ona je opet, kao i život, nekad vesela i komična, nekad opora i teška. Tako je otkako je „svijeta i vijeka“. Od postanka prvih civilizacija. Od antike do danas.

No, pozorište i život, iako su ogledalo jedno drugom, nijesu uvijek na istom putu. Dok život veze svoje misli koje često znaju da se zamrse i naprave nerazmrsivo klupko, pozorište to klupko odmršava ili kida njegove niti. Bez oprostaja. Bez druge šanse. To je bilo jedino moguće rješenje, u datom trenutku. To i nije ništa drugo do viđenje života, sa svim njegovim izvorima i ponorima. Viđenje u vremenu i prostoru. Zbog toga je pozorište, kao jedina živa umjetnost, kreacija trenutka. Trenutka koji je neponovljiv. U toj neponovljivosti skriva se magija njegove igre.

Kako je moguće zaustaviti taj trenutak? Kako je moguće magiju teatra upakovati u sjećanje, sačuvati je od zaborava? Učiniti je vječnom!

Moguće je! To liči na čuvanje zrna pijeska u hodu kroz pustinju. Od tih rasutih zrna pijeska prave se mozaci, koji su slika ili svjedočanstvo umjetnosti trenutka, sa svim njenim varijantama i oblicima iz različitih okvira vremena i prostora.

Na taj način zapisana je i crnogorska pozorišna tradicija duga stotinu trideset pet godina. Prvi put zabilježena u *Glasi Crnogorca* davne **1884. godine** (2. januara), nakon praizvedbe „**Balkanske carice**“, Nikole I Petrovića Njegoša na Cetinju i mjesec i po kasnije (16. februara) „**Slobodarke**“, Manojla

Dorđevića Prizrenca, u Nikšiću - „*prva iza prve na Cetinju*“. Stoga istorija crnogorskog pozorišnog trajanja, izuzimajući prekide usljed ratnih razaranja i bespravodnog administrativnog gašenja pozorišnih ustanova početkom druge polovine minulog vijeka, počinje da se mjeri od te, za pozorište, slavne godine. Zbog toga ne čudi što je nikšićka i cetinjska trinaestopodocenijska pozorišna hronika i njihovi jubileji, ujedno i crnogorska pozorišna povijest i datumi od posebnog značaja.

To bogatstvo koje je spojilo tri vijeka, sakupljeno je i sačuvano samo zahvaljujući publicističkim pregaocima: akademiku Sretenu Peroviću, Draganu B. Peroviću, Luki I. Milunoviću, Ljiljani Milunović, Maksimu Vujačiću i još nekolicini, koji su na činjenicama i materijalnim dokazima ispisivali istoriju teatra i kulture na ovim prostorima. Djela ovih hroničara su pouzdana i posebno vrijedna svjedočanstva o pozorišnom trajanju na crnogorskom prostoru.

Rukopisom pozorišnih hroničara ispisan je dobar dio sadržaja ovog, jubilarnog, 35-og broja časopisa „Pozorište“. Uređivačka koncepcija ove publikacije, je takođe, fokusirana na čuvanje zrna pijeska u pustinji. Od tih zrna stvaraju se mozaici savremene crnogorske pozorišne produkcije - vrijedne „*grade od koje se prave snovi*“. Te snove grade dramski umjetnici, vješti kreatori oživljene literature, a sve u čast i slavu pozorišta i života.

U namjeri da budemo i dalje njihovi odani hroničari, čekamo vas na istoj, novoj – staroj adresi: **Nikšićko pozorište; Trg Save Kovačevića, br 5...**

Budite uz dramske umjetnike i čitajte časopis „Pozorište“!

Slavojka Marojević
slavam@t-com.me



Gradsko pozorište: „Kozocid“ autorke Vide Ognjenović

O ideologiji koja postaje sredstvo i cilj

U Gradskom pozorištu, 22. januara počele su probe za predstavu „Kozocid“ (drama o obnovi i izgradnji), po tekstu i u režiji **Vide Ognjenović**. Autorski projekat poznate spisateljice i rediteljke namijenjen je Večernjoj sceni, a premijerno će biti izveden polovinom marta.

U glumačkoj podjeli su: **Milivoje Mišo Obradović, Igor Đorđević, Goran Slavić, Pavle Ilić, Dejan Đonović, Mladen Nelević, Miloš Pejović, Željko Čaja Radunović, Danilo Čelebić, Simo Trebješanin, Omar Bajramspahić, Stevan**

je za polazište drame uzela događaj iz prošlosti nekadašnje SFRJ, kada je prioritet petogodišnjeg plana obnove i izgradnje nakon Drugog svjetskog rata bila industrijalizacija zemlje. Stručnjaci su tada procijenili da bi u planinskim krajevima Jugoslavije (Crna Gora, Hrvatska, Bosna) trebalo razvijati drvenu industriju. Da bi se za to stvorili uslovi, morale su se prije svega istrijebiti koze jer, prema njihovim proračunima, nanose veliku štetu obnavljanju šuma. U siromašnim, seoskim domaćinstvima, gdje su koze bile važan izvor prihoda, to je odjeknulo kao



Spisateljica i rediteljka Vida Ognjenović sa asistentom Zoranom Rakočevićem i glumicom Dubravkom Drakić

Radusinović, Branka Femić, Maja Šarenac, Ivana Mrvaljević, Dubravka Drakić, Jelena Simić, Katarina Krek, Dragan Račić i Pavle Popović.

Pored Vide Ognjenović, u autorskom timu su: **Dragana Tripiković**, dramaturškinja **Geroslav Zarić**, scenograf, **Ljiljana Dragović**, kostimografkinja, **Zoran Erić**, kompozitor, **Zoran Rakočević**, asistent reditelja, **Vladislava Munić**, asistentkinja scenografa i **Isidora Ceković**, asistentkinja kostimografkinje.

Producent u najavi ove drame ističe da će osnovna ideja teksta „Kozocid“ pokazati da svaka ideologija koja se odvoji od čovjeka i postane sama sebi i sredstvo i cilj, propada upravo na humanoj razini, čiju kreativnost nastoji da ukroti. Autorka

kazneni pohod i nastala je velika pometnja...

Radnja drame odvija se u jednom planinskom selu, gdje se vlast trudi da zasluži pohvale od nadređenih za dobro obavljen zadatak, pa pritiska seljake da smaknu koze, a ovi se na razne načine dovijaju da ih sačuvaju. Da bi smicanje koza bilo efikasnije, vlast dovodi visokog stručnjaka za uzgoj koza da im pomogne. Međutim, događa se sasvim obrnuto – profesor veterinarskog fakulteta shvata da je taj okoliš, raj za koze i čini sve da izbjegne ono za što je inače pozvan. Organizuje „kozji pokret otpora“ i pomaže seljacima da ih na razne načine sakrivaju, maskirajući koze kako bi izbjegli komisijske racije i kazne – navodi se u najavi novog projekta Gradskog pozorišta.

(Tekst i fotto Gradsko pozorište Podgorica)

Kraljevsko pozorište Zetski dom

„Zašto ostajemo u provinciji“ po motivima „Tri sestre“

U Kraljevskom pozorištu Zetski dom nedavno su počele probe za novu predstavu „Zašto osta-

čina. Mjesto radnje je neki ruski provincijski grad, gdje živi obitelj Prozorov: sestre Olga, Maša i Irina,



Sa proba „Zašto ostajemo u provinciji“

te brat Andrej. Doselili su se iz Moskve zbog prekomande njihovog oca generala. Sestre Prozorov nikad se nijesu navikle na provinciju i dalje čeznu za Moskvom, koja u njihovim očima jedina pruža životne perspektive. Šta će donijeti adaptacija ovog kultnog dramskog teksta, u režiji Micevskog i produkciji Kraljevskog pozorišta Zetski dom, u pripremi ovog teksta nijesmo mogli doći do informacije jer su probe tek bile najavljene. Jedno je sigurno, ovaj projekat je okupio dobar autorski tim, a glumački ansambl će svojom

jemo u provinciji“. Komad se priprema po motivima drame „Tri sestre“, **Antona Pavloviča Čehova**, poznatog ruskog pisca. Režija je povjerena Blagoju Micevskom, makedonskom reditelju, dok adaptaciju teksta i dramaturgiju potpisuje **Stela Mišković**, a scenografiju **Valentin Svetozarev**. U ansamblu nove predstave su: **Ana Vujošević**, **Maša Labudović**, **Marija Đurić** i **Omar Bajramspahić**. Premijera je zakazana za 2. mart.

mladalačkom energijom i talentom ovu priču valjano približiti gledaocu.

S.M.

Anton Pavlovič Čehov, dramu „Tri sestre“ napisao je 1900. godine. Prvi put je izvedena 1901. godine. Drama „Tri sestre“ podijeljena je u četiri



CNP: „Čekajući Godoa“ premijerno 13. februara Drama apsurdna

Februarski repertoar Crnogorskog narodnog pozorišta obilježiće premijera predstave „Čekajući Godoa“, **Samjuela Beketa**, u režiji **Diega de Brea**. Predstava će premijerno biti izvedena u srijedu 13. februara na Velikoj sceni. Publika će ovaj novi komad moći da odgleda 14. i 15. februara. Reditelj **Diego de Brea** je u Crnogorskom narodnom pozorištu 2010. godine režirao i Njegošev „Gorski vijenac“.

On u novom komadu, pored režije potpisuje scenografiju i izbor muzike. Za jezičku adaptaciju zadužena je **Jelena Šušanj**, saradnica na scenografiji je **Ivanka Vana Prelević**, kostimografkinja **Oli-**

je oko milion gledalaca.

Komad se odvija u dva čina („...jedan bi bio premalo, a tri previše“, izjavio je Beket) na istom mjestu, otvorenom polju, kroz koje prolazi put. Pored puta nalazi se jedno drvo. Protagonisti drame, skitnice **Vladimir (Didi)** i **Estragon (Godo)**, ubijaju vrijeme nevezanim razgovorom, usiljenim šalama, jezičkim igrama dok čekaju izvjesnog **Godoa**.

U oba čina njima se na kratko vrijeme pridružuje drugi par dramskih lica, **Poco** i **Liki**. Oni su u odnosu sluge i gospodara. Pošto se njihov odnos



„Čekajući Godoa“ / detalj sa proba

vera Dragojević, dok je izvršna produkcija povjerena **Neli Otašević**.

U predstavi uloge tumače: **Srdan Grahovac**, **Stevan Radusinović**, **Nada Vukčević** i **Dragan Račić**.

U Crnogorskom narodnom pozorištu probe za ovu predstavu počele su u decembru prošle godine.

Samjuel Beket je dramu „Čekajući Godoa“ napisao 1948. godine. Objavljena je 1952. godine. Prvi put izvedena je 5. januara 1953. godine u pariskom Teatru Vavilon, malom pozorištu koje je bilo otvoreno za avangardne tendencije.

„Čekajući Godoa“ je prvi objavljeni Beketov komad, i sa njime pisac dostiže svjetsku slavu. U roku od pet godina od francuske premijere, djelo je prevedeno na više od dvadeset jezika i odgledalo ga

i situacija mijenjaju u drugom činu, **Poco** postane slijep, a **Liki** nijem, smatra se da postoji razlika između različitih oblika vremena dramskih parova. Dok **Vladimirovo** i **Estragonovo** vrijeme stoji, i dok se oni nalaze u vječitoj sadašnjosti iščekivanja, vrijeme **Pocoa** i **Likija** je pravolinijsko i podložno promjenama.

Peto dramsko lice je **Dječak**, **Godoo** glasnik. Pri kraju prvog, kao i pri kraju drugog čina on javlja da **Godoa** neće doći.

U **CNP-u** će februarski i martovski repertoar proteći u znaku akcije „Dvoje kao jedno – zaljubite se u pozorište“, koja podrazumijeva popust od 50% na ulaznice za sve programe u produkciji **CNP-a**.

S.M.

Gradsko pozorište obilježilo šezdeset sedam godina rada Dobri smo koliko su nam dobre predstave

• „*Teatri se često nalaze na raskrsnici dva puta – onog težeg i zahtjevnijeg koji podrazumijeva naporan rad, ali kojem su rezultat visoki umjetnički dometi, i onog lakšeg koji nudi uspjeh kratkog daha u savremenoj eri zasnovanoj nerijetko samo na prividu. Vođeni premisom da smo dobri onoliko koliko su nam dobre (i gledane) predstave, nikad nijesmo imali dilemu koji put izabrati!*“ (Ivana Mrvaljević, direktorica gradskog pozorišta)

Dan Gradskog pozorišta - 27. decembar obilježen je dodjelom nagrada i podgoričkom premijerom nove predstave sa Dramske scene za djecu „Mali pirat“.

Direktorica Gradskog pozorišta, **Ivana Mrvaljević**, na svečanosti povodom Dana pozorišta, naglasila je da kolektiv Gradskog pozorišta minu-

raskrsnici dva puta – onog težeg i zahtjevnijeg koji podrazumijeva naporan rad, ali kojem su rezultat visoki umjetnički dometi, i onog lakšeg koji nudi uspjeh kratkog daha u savremenoj eri zasnovanoj nerijetko samo na prividu. Vođeni premisom da smo dobri onoliko koliko su nam dobre (i gledane) predstave, nikad nijesmo imali dilemu koji put iza-



Sa dodjele nagrada u Gradskom pozorištu

lu godinu „*iznio udruženim snagama, odgovorno, posvećeno i profesionalno, slijedeći davno zacrtani ključni motiv ove kuće koji podrazumijeva kontinuitet u kvalitetu rada i postignućima, a prije svega u umjetničkim namjerama! Teatri se često nalaze na*

brati“, kazala je direktorica Mrvaljević.

Reditelju predstave „Mali pirat“, **Milanu Karadžiću**, na svečanosti je uručena Nagrada „**Vasilije Ivanović Šćućkin**“, koja nosi ime osnivača ovog Pozorišta. U obrazloženju te Nagrade

...Pozorište...

istaknuto je da su Karadžićeve antologijske režije doprinijele profesionalnom i umjetničkom napretku Gradskog pozorišta.

„Reditelj širokog dijapazona, čija se pozorišna, televizijska i filmska ostvarenja prepoznatljivog umjetničkog šarma i kvaliteta vole i pamte, kako u Crnoj Gori, tako i u regionu, ostavio je trajan pečat na daskama Gradskog pozorišta. Njegove antologijske režije predstava: 'Novela od ljubavi', 'Ženidba kralja Vukašina' i 'Zauvijek tvoj', svojevremeno su bile prekretnica

predstava: 'Vilinska kočija', 'Pepeljuga', 'Mocart i kompanija', 'Nenagrađeni ljubavni trud', 'Ostatku napredak' 'Ulcinjski gusar' 'Pogled s mosta' i 'Mali pirat' “, navedeno je u obrazloženju nagrade.

Reditelj Karadžić je dao značajan doprinos teatarskoj sceni Crne Gore, jer je u Tivtu režirao čuvenu Bokešku trilogiju („Bokeški D-moll“; „Innominato“; „Betula u Malu valu“), u Kraljevskom pozorištu Zetski dom na Cetinju „Čarobnjaka“, te u Crnogorskom narodnom pozorištu, „Školu za žene“. Ne manje važna činjenica u njegovoj radnoj



Reditelj Karadžić - dobitnik Nagrade „Vasilije Ivanovič Šćućkin“

u radu ovog Pozorišta, jer su podigle značaj Gradskog pozorišta na cjelokupnoj kulturnoj mapi Crne Gore. Stvaralaštvo reditelja Karadžića izdvaja se originalnošću i tematikom u kojoj dominira crnogorski istorijski, običajni, jezički i mentalitetški prostor, a istovremeno estetskom dosljednošću on znalački kreira bajkovita, raskošna i potpuno posvećena pozorišna djela u kojima uživaju sve generacije. Pored pomenutih predstava, od nemjerljivog značaja za profesionalni i umjetnički napredak Gradskog pozorišta su i njegove režije

biografiji je i ta što je bio inicijator i jedan od osnivača Kotorskog festivala pozorišta za djecu. Ipak, iznad svega, Karadžića ističe značajan doprinos afirmaciji crnogorskog glumačkog kadra, posebno prve generacije Fakulteta dramskih umjetnosti sa Cetinja, koja je uz njegovo iskusno rediteljsko vođstvo i bezrezervnu podršku i povjerenje ostvarila prve profesionalne glumačke korake upravo u njegovim predstavama rađenim u Gradskom pozorištu – navedeno je u obrazloženju Nagrade.

Na prigodnoj svečanosti dodijeljena su i go-

dišnja priznanja za poseban umjetnički doprinos u 2018. godini koja su pripala glumcima **Pavlu Iliću** i **Branki Femić Šćekić**, dok su nagrade za visoke rezultate ostvarene u tehničkom i administrativnom sektoru pripale garderoberki **Nevenki Todorović** i organizatoru **Darku Bjelobrkoviću**.

Pavle Ilić, kako je obrazloženo u odluci, stalni je član ansambla Gradskog pozorišta od 1999. godine. Istančanim glumačkim sluhom, kroz dugogodišnji i istinski posvećen angažman u ovoj kući, Ilić je oživio moćnu armiju likova osvajajući publiku lako, posebno onu izuzetno važnu – najmlađu.

„Posvećen, marljiv i kolegijalan s gotovo djetinje čistom ljubavlju prema glumačkoj igri, Pavle Ilić ozbiljan je oslonac repertoara Gradskog pozorišta. Glumac je jedinstvenog izraza koji zadatke na Lutkarskoj, Dramskoj sceni za djecu i Večernjoj sceni tumači sa jednakom strašću. Prodornom glumačkom energijom i nesebičnim davanjem, iznova nam pokazuje put kojim glumac treba da korača. Zrelost i sigurnost u sopstvene glumačke kapacitete tek će potvrditi značaj njegovog prisustva na crnogorskoj glumačkoj sceni. Raznovrsnim dijapazonom uloga u prethodnoj sezoni, u predstavama: 'Prodavnica igračaka' (Lažov, Mudrijaš i Vrdalo), 'Ivo Vizin – kapetan od snova' (Doktor), 'Mali pirat' (Špiro i Horomi), a posebno bravurom Kendija u komadu 'O miševima i ljudima', Pavle Ilić je pokazao izuzetnu zrelost i ozbiljno glumačko majstorstvo koje ga, pored pomenutih kvaliteta, najviše preporučuju za ovogodišnjeg dobitnika Godišnje nagrade Gradskog pozorišta“, navodi se u obrazloženju odluke.

Branka Femić Šćekić je članica ansambla Gradskog pozorišta od 2010. godine.

U obrazloženju odluke navodi se da je Femić Šćekić odgovorna, precizna i posvećena glumica, na čiji dar i marljivost Gradsko pozorište i te kako može da se osloni na sve tri scene.

„Njen rad u prethodnoj godini potvrđuje stav da nema malih i velikih uloga – samo malih i velikih glumaca. Iako je u prethodnoj sezoni oživjela niz epizodnih uloga, Branka Femić je kreacije u 'Prodavnici igračaka', 'Ivu Vizinu – kapetanu od snova', 'Malom piratu' i 'Cvrčku i mravu' odigrala lucidno, emotivno, duhovito, sa istinskom prisutnošću na sceni i bezrezervnim profesionalnim angažmanom u svakom od tih projekata“, istaknuo je u obrazloženju odluke..

Uprava Gradskog pozorišta je istakla i pohvalila rad glumca **Gorana Slavića** i njegov doprinos uspješnosti predstava.

„U prethodnoj sezoni ulogama koje je ostvario u predstavama Gradskog pozorišta, ogromnim aplauzima za svoja ostvarenja, osmjesima najmlađih koji ga, zbog njegove čiste (gotovo djetinje) emocije poput magneta prate na sceni posebno se istakao i dugogodišnji honorarni saradnik Gradskog pozorišta, glumac Goran Slavić. Njegov Brbo u predstavi 'Modro blago', Odžačarčić u 'Prodavnici igračaka', Federiko u predstavi 'Ivo Vizin – kapetan od snova', te Đuriša u predstavi 'Mali pirat' su dio profesionalnih mogućnosti koje je beskrajno maštoviti i duhoviti glumac Slavić podario publici i Gradskom pozorištu“, navodi se u obrazloženju.

Za Darka Bjelobrkovića, u upravi Gradskog pozorišta ističu da je u Gradsko pozorište došao 2014. godine kao pripravnik i svima je bilo jasno da tog mladog, vrijednog čovjeka moraju zadržati.

Pozorište je kolektivni čin i često oni koji su u sjenci i daleko iza reflektora s lakoćom i vedrinom, odgovorno, znalački i profesionalno obavljaju posao, kako bi teatar mogao da funkcioniše na najbolji mogući način. To Gradsko pozorište cijeni, pa je u dodjeli priznanja Darku Bjelobrkoviću, navelo da je on primjer pravog mladog pozorišnog pregaoca.

Gradsko pozorište na repertoaru ima 30 predstava, a Nevenka Todorović je jedina garderoberka u tom Teatru. Njen ogroman trud, rad i ljubav prema poslu preporučili su je za kolektivnu nagradu.

S.Marojević

Nikšićko pozorište obilježava trinaestoipodecenijsku pozorišnu tradiciju Magija teatra

Nikšićko pozorište je determinisano kao značajan segment kulturnog i opštedruštvenog razvoja Nikšića, ali i države Crne Gore, jer baštini trinaestoipodecenijsku teatarsku tradiciju. Ono je ne samo u kulturološkom, već i istorijskom smislu, spona između tri vijeka. Njegove „daske“ iznjedrile su plejadu dramskih umjetnika, koji su slavu stekli van granica Crne Gore i Evrope, a Nikšić mapirali kao „kolijevku dramskih stvaralaca“. *To Pozorište danas svojom produkcijom objedinjuje različite umjetničke izraze i daje značajan doprinos razvoju crnogorskog dramskog stvaralaštva i nacionalnog kulturnog miljea.*

Piše: Slavojka Marojević

...,Ako hoćete da upoznate neki grad, onda prvo upoznajte njegovo Pozorište“...

Ova drevna izreka istočne civilizacije potvrđuje da se kroz istoriju teatra može čitati i istorija jedne sredine, ali i društva u cjelini, jer čovjek kao društveno biće nije mogao i ne može bez igre, koja se zove *pozorište*. Njegova četira elementa: *prostor, glumac, radnja* (akcija) i *gledalac* - kopije su elemenata svijeta: *vode, zemlje, vazduha i vatre*. *Pozorište* i život zbog toga jesu: i *ljubav i patnja*, i *radost i bol*, i *doživljaj i mašta*, i *antagonizam i poistovjećenost*, ali i *neraskidiva nit i svedočanstvo* o neprolaznosti i značaju čovjekovog kulturnog bitisanja u prostoru i vremenu - njegov *identitet*.

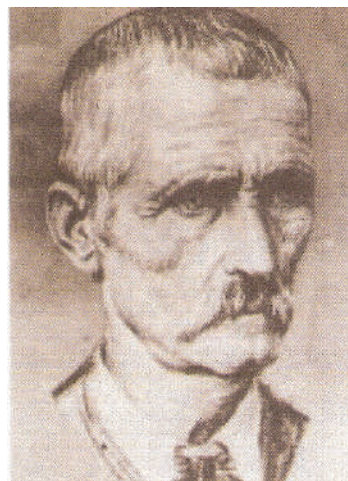
Istorija urbanog Nikšića i državnog identiteta Crne Gore, skoro da se poklapa sa počecima pozorišnog života u gradu pod Trebjesom. Dinamična i bogata nikšićka pozorišna tradicija može se podijeliti u pet razvojnih ciklusa, koji proizilaze jedan iz drugog, ali zajedno predstavljaju neraskidivu cjelinu i bogatstvo na kojem bi mogle pozavidjeti i daleko teatarski i urbano razvijene sredine od nikšićke.

Zamajac kulturnog preporoda Crne Gore, nakon priznanja njene suverenosti na Berlinskom kongresu (1878.), rame uz rame sa Cetinjem, bio je Nikšić. Od turskog vojnog utvrđenja, za deceniju i po, Nikšić je postao moderna varoš sa svim atributima ondašnjeg vremena. Uporedo sa privredom i zanatstvom, osnivane su kulturno – prosvjetne ustanove i društva, među kojima se naročito isticalo *Društvo nikšićke čitaonice*, odakle je i krenula ideja

o osnivanju pozorišta, koje će kasnije decenijama, izuzimajući njegove „bolne padove“ zbog ratnih stradanja i administrativnog gašenja ispisati bogatu teatarsku povijest.

Od „Slobodarke“ do profesionalnog teatra

Počeci pozorišnog života u Nikšiću vezuju se za **16.februar 1884. godine**, kada je izvedena prva pozorišna predstava „Slobodarka“, **Manojla Dorđevića Prizrenca**. Prvi pozorišni oglasi pojavili su se 14. februara, a dva dana kasnije pred prepunom



Bekica Šobajić

salom Bekica Šobajić, govorio je o značaju otvaranja pozorišne scene, „*prve iza prve na Cetinju*“.

„Glas Crnogorca“ objavio je vijest o tom događaju: „... *Nikšićani sustopice za Cetinjanima. Ne dadu im baš da se sami kite lovorikama! Tako i treba (...)* Srećno da Bog da“!

Imena glumaca nijesu poznata, ali je zabilježeno da su „jedno po jedno činili takav utisak da se publika nije mogla zadržati od jasnih usklika: *bravo, živjeli... Pozorišna sala je bila mala, a sjutradan svak je s udivljenjem pričao kako je sjajna predstava ispala. Predstava je ponovo izvedena... Odziv publika je bio i tada odličan, tako da su jedan drugome sjedjeli u krilu i sama predstava tekla je bolje*“. Vijest o prvoj izvedenoj predstavi u Nikšiću brzo je stigla do Cetinjskog dvora. Čestitke su uputili: Simo Matavulj, Pavle Rovinjski, Jovo Mašanović, Jovan Lipovac, Mitrofan Ban. Knjaz Nikola, pola godine kasnije, prilikom posjete Nikšiću, tražio je da se „Slobodarka“ ponovo igra. Međutim, predstava nije igrana, jer su neki diletanti bili odsutni. Početkom 1885.godine pripremljena je drama „Krst i kruna“, Jovana Subotića, koja je privukla posebnu pažnju Nikšićana. Od glumaca u toj predstavi poznata su imena: Niko M. Martinović, Simat Pikić, Lazar Milutinović i Božo Katurić. Ubrzo je izvedeno i djelo „Smrt Stevana

Dečanskoga“, Jovana Sterije Popovića. Prilikom izvođenje te drame, Bekica Šobajić, u ulozi vojvode Vilovića „u teatarskom zanosu umalo sabljom nije posjekao diletantkinju Milicu Mijušković“. Nedugo nakon toga, tačnije 19. decembra 1886. godine, na Nikoljdan, premijerno je izvedena „Balkanska carica“, Nikole I, koju je odgledalo oko 300 ljudi. Predstava je prikazana u kući braće Makrid. Nakon „Balkanske carice“, izvedena je još jedna predstava „Miloš Obilić“, Jovana Sterije Popovića, nakon

pokazali osobito vještinu svoju“... U oktobru 1899. godine u Nikšić je došao glumac i reditelj Jovan Marković, za koga „Onogošt“ piše: „...*komičar i to rođen... vrlo sposoban i jako osvaja publiku*“. Za vrijeme višemjesečnog boravka, Marković, je u Nikšiću sa članovima „Zahumlja“ izveo desetak komada, istina, prema pisanju „Onogošta“, ne baš posjećenih, zbog kako je navedeno, „*visokih cijena ulaznica*“. U avgustu 1900. godine bilježi se i zapaženo gostovanje pozorišne družine Dragutina

Krsmanovića, koja je izvela šest predstava. Upečatljiv pozorišni događaj u decembru te godine bila je premijera „Opsade Nikšića“, drame u pet činova, autora Bekice Šobajića, a radnja je vezana za oslobađanje Nikšića od Otomanske imperije 1877. godine. Premijeri je prisustvovao Stojan Kovačević, istaknuti junak u borbama za Nikšić, čiji je lik igran na sceni. Sekcija „Zahumlja“ nastavlja sa radom i izvode se nove predstave. U Nikšiću se, na inicijativu Sima Šobajića, Nikole Lekovića i Milana Malenice, 1906. godine osniva još jedna pozorišna družina, u sklopu Zanatlijsko – radničkog udruženja.

Pouzdana se zna da su u to vrijeme redovno izvođene predstave i da se

posebna pažnja poklanjala izboru dramskih djela, a i broj gledalaca je znatno porastao.

Od sekcije do Gradskog pozorišta

Prvi svjetski rat prekida pozorišni život u Nikšiću, jer većina glumaca „Zahumlja“ odlazi na front. Mladi radnici su početkom 1919. godine osnovali društvo „Dobrica Milutinović“, po glumcu koji je iz pečalbarstva pomagao pozorišni život u Nikšiću. U Gimnaziji se naredne godine osniva društvo „Budućnost“. Uporedo počinju i izvode se radovi na domu Zanatlijsko-radničkog udruženja, koji su okončani 1925. godine. U Domu je izgrađena sala sa pozornicom, koja je imala 430 sjedišta u parteru, ložama i na galeriji. Nova zgrada sa udobnom salom zamijenila je pozornice u kafanama i dala upečatljiv doprinos kulturnom i društvenom preporodu međuratnog Nikšića. Dramska sekcija Zanatlijsko-raničkog udruženja osnovana je 1925.



Ansambel Gradskog pozorišta u Nikšiću / avgust, 1928. godine

čega je 1890. godine, Društvo prestalo sa radom zbog nedostatka prostora za probe i izvođenje predstava. Pozorišna imovina: kostimi i rekviziti i druga oprema predata je Nikšićkoj čitaonici, sve do 1891., kada je Društvo ponovo počelo sa radom i to Gogoljevim „Revizorom“.

Redakcija časopisa „Nevesinje“ i Društvo nikšićke čitaonice 28. septembra 1898. godine osniva prvo nikšićko pjevačko društvo „Zahumlje“, u kojem počinje da radi i pozorišna sekcija. Tom odlukom Pozorišno društvo, koje je samostalno radilo sve do te godine, tiho se ugasilo i nastavilo je sa radom u okviru pjevačkog društva. U sali Pekićeve kafane (kuća Vojvode Lazara Sočice), sekcija „Zahumlja“ izvela je dramu u tri čina „Arvanit“, Nikole I Petrovića. Prihod od te predstave iznosio je 70 fiorina, a cijene ulaznica kretale su se od 20 do 60 novčića. Zanimljivo je da je sekcija „Zahumlja“ u januaru 1899. godine izvela tri predstave, a nedjeljnik „Nevesinje“ piše da su „glumci

godine i njome je rukovodio Mihailo Kovačević, poznati dramski umjetnik i direktor drame Novosadskog pozorišta. „Slobodna misao“ je početkom avgusta objavila vijest da se osniva *Gradsko pozorište*. Za upravnika je postavljen reditelj Milutin Plamenac. Gradsko pozorište je svečano otvoreno 26.februara 1928.godine. Deset godina kasnije, 7.novembra, Pozorište u Nikšiću je obustavilo rad. Svu imovinu, u vrijednosti od 10 000 dinara poklonilo je „Zahumlju“, koje je u novu zgradu uselilo 1930.godine. Gašenje Gradskog pozorišta za Nikšić je bio nenadoknativ gubitak, jer je ono za deset godina rada, iako na amaterskoj osnovi, imalo ustaljen repertoar i djela izuzetne dramske i literarne vrijednosti. Gledano kroz prizmu teatarske istorije, posebno plodonosno dramsko stvaralaštvo u Nikšiću je bilo upravo u tom periodu, od 1928. do 1938.godine, kada je egzistiralo Gradsko pozorište.

Nikšićko Narodno pozorište u rangu najvećih jugoslovenskih produkcija

Nakon završetka drugog svjetskog rata, u Nikšiću je radilo KUD „Radoje Dakić“, u okviru koga je bila dramska sekcija. Nešto kasnije, to KUD-o je promijenilo naziv u „Zahumlje“. Sazrijevalo je

Pozorišta upriličeno je sa predstavom „Nemirna starost“ od Rahmanjinova, 4.juna 1949. godine. Narodno pozorište je pod tim nazivom egzistiralo sve do njegovog gašenja 1965.godine. Kvalitetom repertoara nikšićko Narodno pozorište je svrstano u sam vrh tadašnjih jugoslovenskih producerskih teatarskih kuća, a za šesnaest godina rada imalo je 116 premijera svih žanrova poznate domaće i svjetske dramaturgije. Narodno pozorište u Nikšiću ostaće upamćeno i po tome što je okupljalo poznata imena južnoslovenskog glumišta, a istovremeno je iznjedrilo plejadu filmskih i pozorišnih stvaralaca, koji su svojim opusom obilježili domaću i inostranu filmsku produkciju.

Amateri sačuvali nit pozorišnog stvaralaštva

Administrativnim gašenjem profesionalnog pozorišta u Nikšiću, 1965. godine, pa do njegovog obnavljanja 1999. pozorišno stvaralaštvo u Nikšiću nije prekinuto. Kreativna i bogata amaterska scena, i u tom periodu, održala je kontinuitet pozorišnog života u Nikšiću, zahvaljući, prije svega, velikom broju dramskih entuzijasta okupljenih u kulturno - umjetnička društva: „Zahumlje“, „Čelik“ i „Vuk Karadžić“. Dramski studio Centra za kulturu osnovan je 1980.godine i radio je kao poluprofesionalno pozorište. Studiom je rukovodio reditelj Goran Bulajić i za jedanaest godina rada njegova produkcija iscenirala je sedamnaest dramskih djela.

Nikšićko pozorište u svom hramu

Odlukom Skupštine opštine, Nikšićko pozorište počinje sa radom u decembru 1999.godine kao Javna ustanova, mada se početak njegovog rada u teatrološkom smislu vezuje za premijeru komedije „Iz ničega u ništa“ koja je izvedena tri mjeseca ranije. Nikšićko pozorište je deceniju i po bilo podstanar na Sceni 213, a pozorišni hram u Nikšiću otvoren je 30.januara 2015. godine, gdje su stvoreni svi neophodni uslovi za rad po standardima savremenog teatra. Nikšićko pozorište je od osnivanja do danas, insceniralo zvučne naslove domaće i svjetske dramaturgije i dalo je značajan doprinos razvoju crnogorskog dramskog stvaralaštva. U regionalnim okvirima Pozorište iz



mišljenje da entuzijizam nije dovoljan za kompletan pozorišni ugođaj, već da se treba pristupiti novim idejama. Odlukom Narodnog odbora osnovano je *Narodno pozorište* u Nikšiću, 15.marta 1949. godine. Za upravnika je imenovan Veljko Šakotić, a za sekretara glumac Veljko Mandić. Umjetnički rukovodilac bio je Radoje Gojković (reditelj), a tehnički Milo Vukanović. Svečano otvaranje

Nikšića danas je prepoznato kao moderan teatar, sa svim atributima vremena u kojem stvara, a na lokalnom nivou ono je označeno kao krovna institucija kulture i nosilac razvoja kulture u gradu. Pozorište je i organizator „Međunarodnog festivala glumca“, po profilaciji jedinstvene smotre glume u regionu. Sve nagrade na toj teatarskoj smotri su glumačke, kao i Nagrada „Veljko Mandić“, koja se bijenalno dodjeljuje na Festivalu, za ukupan doprinos pozorišnom stvaralaštvu.

Pored pozorišne produkcije, u okviru koje je od osnivanja 1999.godine do danas insceniralo dvadeset pet djela. Nikšićki Teatar se bavi filmskom projekcijom i organizovanjem, pozorištu primjerenih muzičkih programa. U saradnji sa Baletskom školom „Princeza Ksenija“ iz Podgorice uspješno organizuje nastavu klasičnog i modernog baleta, sa intencijom za formiranje nacionalnog baletskog ansambla.

Imajući u vidu efemernost dramske umjetnosti i činjenice da u Crnoj Gori nema pozorišnog muzeja ili slične institucije, Nikšićko pozorište se bavi i izdavačkom djelatnošću. Kroz monografske publikacije i časopis „Pozorište“ - jedini te vrste u Crnoj Gori i jedan od rijetkih u regionu, Nikšićko pozorište čuva dramsku umjetnost sa ovih prostora od protoka vremena i zaborava. Kroz ediciju Savremena drama, Nikšićko pozorište objavljuje drame manje crnogorskih dramskih pisaca.

Polazeći od opšteg mjesta - da je dramska umjetnost sublimat svih vidova umjetničkog stvaralaštva, Nikšićko pozorište ostaje i dalje otvoreno za umjetnike svih profila i predstavlja važnu sponu ne samo nikšićke, već i crnogorske sa svjetskim kulturama. Sve u duhu tradicije i starog sjaja, u susret novim izazovima i stremljenjima ...Prije svih, onima koji brišu granice i šire vidike. U novom hramu, na staroj – novoj adresi: Trg Save Kovačevića, br. 5. U blizini mjesta odakle je slavne 1884. godine krenula priča o pozorišnom stvaralaštvu. Nikšićko pozorište čeka na vas!!!

Nikšićka plejada dramskih umjetnika

Nikšić je prepoznat kao kolijevka dramskih stvaralaca jer je iznjedrio velikane glumišta, pozorišne i filmske režije, poznate dramske pisce i scenariste, koji su slavu pronijeli van granica Crne Gore i Evrope. U plejadi „glumaca za sva vremena“ su počivši: **Petar Banićević, Vladimir Popović, Veljko Mandić, Drago Malović, Milorad Spasojević, Stevo Matović**, te žive legende: **Milutin Mima Karadžić, Momo Pićurić, Vladan Gajović i Marko Bačović**, a iz generacije mlađih stvaralaca: **Andrija Milošević, Simo Trebješanin, Petar Burić, Jelena Nenezić Rakočević, Kristina Stevović Obradović**, ... U Nikšiću su rođena poznata rediteljska imena: **Veljko Bulajić, Živko Nikolić, Nikola Vavić, Branko Baletić, Blagota Eraković, Branislav Mićunović, Slobodan Milatović, Božidar Bota Nikolić, Milan Karadžić, Marija Perović, Goran Bulajić i Andro Martinović**. Nikšić je i zavičaj poznatih dramskih pisaca, među kojima su: **Vladimir Mijušković, Veljko Mandić, Igor Bojović, Obrad Nenezić, Bojana Mijović i Zoran Kopitović**, te scenarista: **Miodraga Karadžića, Željka Mijanovića, Dragana Koprivice**, ...

Dan Nikšićkog pozorišta – 16. februar biće obilježen izvođenjem gostujuće predstave „Ekvinocijo“, Iva Vojnovića, u režiji Ivice Kunčevića. Drugi dio repertoara ove i prvi dio naredene pozorišne sezone proteći će u znaku obilježavanja 135 godina pozorišnog trajanja. Tako osmišljen koncept rada u ovoj godini podrazumijeva da će publika imati priliku da odgleda kvalitetne gostujuće produkcije, ali i nove productske naslove Nikšićkog pozorišta.

Blagota Eraković o nikšićkoj i crnogorskoj pozorišnoj tradiciji Narodno pozorište – lijepa uspomena

Reditelj **Blagota Eraković** svojim rukopisom je modernizovao crnogorsku teatarsku scenu.



Njegov opus obilježio je crnogorsku dramsku umjetnost u posljednjih pet decenija. Iz Erakovićevog rukopisa nastalo je više od stotinu pozorišnih predstava, ali i prva crnogorska tv drama („Živo je Mrtvo Duboko“) i prvi crnogorski tv film („Jakov grli trnje“). Osim u Crnogorskom narodnom pozorištu, njegova režija obilježila je i produkciju cetinjskog Kraljevskog pozorišta Zetski dom, Nikšićkog pozorišta, Pozorišta „Dodest“, Barskog ljetopisa i nekadašnjeg Dječijeg pozorišta u Podgorici, a kao gostujući reditelj radio je za poznata pozorišta u: Beogradu, Skoplju, Mostaru, Zenici i Rijeci.

Eraković je javnosti poznat i po stavovima o ulozi i značaju pozorišta u društvu i kulture u širem značenju te riječi. On je ne samo u pozorišnim okvirima, već i čestim javnim nastupima, isticao snagu i moć teatra. Sa pozicija bogatog i višedecenijskog profesionalnog iskustva, reditelj Eraković je za „Pozorište“, često svjedočio o brojnim previranjima u crnogorskoj dramskoj umjetnosti, odnosno o (ne) prilikama u razvoju pozorišnog života u Crnoj Gori u proteklih pola vijeka, ali i savremenoj teatarskoj produkciji i njenim dometima. U susret jubileju - 135 godina nikšićke pozorišne scene, bilježimo Erakovićeva sjećanja na period rada Narodnog pozorišta, ali i na posljedice administrativnog gašenja tog teatra 1965. godine.

Moja sjećanja o Nikšićkom pozorištu sežu od najranijeg djetinjstva, gotovo od perioda prije adaptacije i pretvaranja u „scenu kutiju“ sa parterom i balkonom bez loža. To je izazvalo bunt probrane nikšićke publike, iako to nije bilo vrijeme pobuna i bunta. Prvu predstavu koju i danas držim u sjećanju gledao sam u Nikšićkom pozorištu u izvođenju Crnogorskog narodnog pozorišta sa Cetinja. Bio je to „Hajduk Stanko“ – Janka Veselinovića. Kasnije, sad već daleke 1969. godine, tada već kao diplomirani akademski reditelj „otkrio“ sam da u mojoj prvjoj režiji u Narodnom pozorištu

Titograd „Lažni car Šćepan Mali“ P. P. Njegoša (kojom je od premijera 18. oktobra 1969. Narodno pozorište Titograd postalo Crnogorsko Narodno pozorište) igra pet glumaca iz moje prve „memorisane“ predstave „Hajduk Stanko“.

Prvo moje „stupanje“ na scenu Nikšićkog pozorišta bilo je za doček Nove godine kada sam kao „pitomac“ nikšićkog vrtića recitovao: „Nova godina korača, već stupa na prozore naše“... (znam i danas tu pjesmu u cjelini). Program je pripremila svima nama i danas draga vaspitačica Vasa Ivović. Kasnije pozorište je postalo moja ljubav, strast, na koncu i potreba.

Nemam namjeru da pišem istoriju Nikšićkog pozorišta. Govorim više o slikama iz moje



Iz predstave „Čajdžinica na Okinavi“

memorije. Sjećam se režija mog kasnije velikog profesora proslavljenog Vekoslava Afrića: „Dundo Maroje“, „Čajdžinica na Okinavi“. U „Dundu“ su male uloge „policije“ igrali moj brat Pavle i nezaboravni Vito Nikolić. Mom uzbuđenju nije bilo kraja. Sjećam se oduševljenja prilikom gostovanja velikih pozorišnih i nenadmašnih glumaca: Ljubiše Jovanovića, Milivoja Živanovića, Olivere i Rada Markovića, Branka Pleše, Steva Žigona

iz Beograda, Tita Strocija, Emila Kutijara, Ete Bortolaci, Neve Rošić, Tonka Lonze iz Zagreba, kao i mnogih drugih slavni pozorišta: „Ateljea 212“, Makedonske opere i baleta.

U holu pozorišta uvijek su bile reprezentativne izložbe naših najistaknutijih likovnih umjetnika. Riječju, Nikšićko pozorište je bilo duša grada,



Sala Narodnog pozorišta u Nikšiću / Foto iz kolekcije B. Roganovica

intelektualna i duhovna potreba nadaleko poznate odabrane nikšićke publike.

Tih šezdesetih godina redovno su gostovala čuvena pozorišta i ansambli (na primjer sa Dubrovačkih ljetnjih igara) ostajući i po nedjelju dana u Nikšiću i igrajući na sceni nikšićkog pozorišta svoj reprezentativni repertoar.

Usamom „domicilnom“ ansamblu Nikšićkog pozorišta pod upravom neprevaziđenog Veljka Šakotića uvijek je postojala gotovo idealna ravnoteža domaćih i izvanjaca. Od domaćih pamtim sjajne uloge: Veljka Mandića, Draga Malovića, Anđe Nikolić, Steva Matovića, Bela Kavaje, Kike Lakovića, Nete Kotri, gospođica Mira Daković (udate Marković), kao i izvanjaca: Miha Politea, Gordane Gošić, Mire Greč, Branke Crnomarković, Sabrije Bisera, Fadila i Minke Smailović, a meni posebno dragog, veličanstvenog Dragog Jelačića i bračnog para Steva i Sandre Popović.

Ukupnu atmosferu i gospodstvo Nikšićkog pozorišta sjajno su „držali na nivou“ dekorateri: neponovljivi Ilija Lalatović – Pićoni, Šoro Dendić – Maškara, Ibro Adžajlić, Cvetko Nikolić, električar Boro Krivokapić i gospodstveni krojač (po potrebi i kostimograf) Dimitrije – Dile Vujanović.

Ta sjajna epoha nikšićkog pozorišta nasilno je prekinuta, nerazumno odlukom i

profesionalno Narodno pozorište (kao i još četiri u Crnoj Gori prije njega) prestaju sa radom 1965. godine. Međutim, šta se desilo? Ti gradovi među kojima je bio i Nikšić, naglo počinju da tonu u intelektualnom, i stvaralačkom smislu, jer pozorište je dom svih umjetnosti.

Trebalo bi učiniti napor da se bar onim gradovima koji su imali profesionalna pozorišta, ona i vrate. Pljevlja je trebalo da proslavi sto godina od osnivanja pozorišta da ono u tom gradu nije ukinuto. Cetinje je imalo dva profesionalna pozorišta (Crnogorsko narodno pozorište i Zetski dom). Postojalo je Pionirsko dječije pozorište u Kotoru i Nikšiću. No, u odnosu

na sva ova pozorišta koja sam nabrojao, u Nikšiću su producirane najbolje predstave u Crnoj Gori, a bilo je prepoznatljivo i na prostoru bivše Jugoslavije.

Važno je istaći i to da je Nikšić imao tako divnu publiku. Moji profesori na Akademiji za pozorišnu umjetnost su govorili da u Nikšić odlaze sa najvećom radošću, jer su cijenili da taj grad ima obrazovanu i prefinjenu publiku koja se razumije u pozorište.

I danas je tako! To je potvrdio nedavno „Međunarodni festival glumca Nikšić 2018“, koji ćemo pored kvalitetnog programa i fantastičnih glumačkih kreacija, pamtiti po velikom prisustvu publike, koja je iz noći u noć dolazila u nikšićko pozorišno zdanje i svojim reakcijama znalački doprinijela ukupnoj festivalskoj atmosferi. To može samo publika one sredine koja ima bogatu pozorišnu tradiciju. To je publika koja zna šta je pozorište i šta ono znači za pojedinca i društvo u cjelini.

Reditelj Nikola Vavić o Narodnom pozorištu u Nikšiću Pozorište je bilo opšte dobro grada

• *Trudili smo se da iskočimo iz kalupa, iz ustaljenosti. Nikšiću je to odgovaralo, jer je u njemu vladala izuzetna atmosfera, sa pozorištem u svom središtu, koje je bilo opšte dobro grada. Premijere su zaista postali praznici, istinski odlazak u Evropu... I to se nije događalo samo u Nikšiću, već i na Cetinju, u kotorskom pozorištu na čelu sa Milošem Jeknićem, u Pljevljima sa Mirkom Simićem. Mi smo se zapravo takmičili...*

Poznati reditelj **Nikola Vavić**, doajen crnogorskog teatra, rođen je u Nikšiću, 1924. godine. U njegovom bogatom stvaralačkom opusu ubilježen je i angažman u Narodnom pozorištu u Nikšiću, gdje je radio kao reditelj i direktor drame. Među brojnim esnafskim nagradama i priznanjima, među kojima je i nacionalna - Trinaestojulska nagrada za adaptaciju



i režiju „Gorskog vijenca“ (izveden na proslavi stogodišnjice Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, 1961. godine), Vavić je dobitnik i Nagrade „Veljko Mandić“. Nikšićko pozorište tu nagradu mu je dodijelilo na XII „Međunarodnom festivalu glumca Nikšić 2015“.

Da bismo čitaocima približili prilike u kojima je radilo Narodno pozorište u Nikšiću sredinom pedesetih godina minulog vijeka, izdvajamo fragmente iz Vavićevog intervjua, objavljenog u monografiji „Magija traje“ (Nikšićko pozorište, 2006.).

...

Uhapšen sam na drugoj godini filmske režije, 1951.godine. Iako sam se prvog dana izjasnio

protiv Rezolucije Informbiroa, otišao sam u zatvor samo zato što nijesam prijavio svoje drugove i njihove sumnje. Kao vojno lice osuđen sam na šest, a izdržao četiri godine zatvora na Golom otoku. Neću o mukama i tome kako su pokušali ljudima da slome „unutrašnju kičmu“... Ali, kad je Staljin umro, situacija se znatno promijenila. Očekivali su strane delegacije, Rankovića i druge zvaničnike. Kako bi promijenili sliku o tom mjestu, naredili su da zatvorenici osnuju muzičku, dramsku i druge sekcije. I mene pozivaju u dramsku. Kao student režije radio sam, sa pravnicima, profesorima i drugim intelektualcima, predstave kao Šoov „Zanat gospođe Vorn“, „Svi moji sinovi“ Artura Milera i mnoge druge, u kojima su muškarci, kao kod Šekspira, igrali ženske uloge. Eto, postoji i knjiga koja se zove „Pozorište na Golom Otoku“... Život je vrlo čudan...

U Nikšić sam se vratio 23. marta 1955. godine. U izderanom vojničkom odijelu, kratko ošišan... Mislim se, gdje ću, kud ću. Informbirovac. Golootočanin. To su bili ljudi prokaženi. Porodice su im bile izolovane. Tri dana bojao sam se da izađem u grad, da me ne popljuju, da me moji vlastiti drugovi ne odbace kao neprijatelja Ali, kad hoće slučaj...

Moj prijatelj Vidak Vujačić, profesor filozofije, ubijedi me da izađemo u grad. Kaže kako treba da telefonira iz pošte. I dok čekam da završi razgovor, iz druge kabine izide mladi čovjek. Pogleda me i prepoznam ga – školski drug Božo Backović, takođe profesor filozofije, nekadašnji sekretar sreskog komiteta i upravnik Pozorišta. „Nikola, ti si“, vikne i zagrlji me. I tada mu kažem da sam planirao da nastavim studije, ali na pozorišnoj režiji, pa da kasnije pokušam da se prebacim na filmsku. „Sjajno“, kaže i predloži da mi daju stipendiju, a da zauzvrat uspostavim vezu između Nikšića i Beograda, kako bih dobavljao savremenu literaturu o pozorištu. Te 1955. godine odem na studije, a tadašnji dekan Akademije, pjesnik Dušan

Matić blagonaklono me primio. Obećao sam da ću dati sve ispite iz druge i treće godine, ali da upišem pozorišnu režiju. U Beogradu sam proveo godinu dana i za to vrijeme napisao sam dramu, koju sam još u samici imao u svijesti – Čovjek i žena i rodna zemlja. Prijavio sam je na konkurs Savjeta za kulturu Crne Gore, koji je raspisan 1956. godine. Kandidovana su 32 teksta, a nagrade su dobili „Bijele vrane“ Čeda Vukovića, „Četvrti ugao“, Radslava Rotkovića i moja drama.

Prvog septembra 1956. godine potpisao sam ugovor sa Nikšićkim pozorištem. Taj datum je, na neki način, drugo moje rođenje u Nikšiću. Kolege sa studija, kao Dejan Mijač i mnogi drugi,

uopšte, kao ljudskog bića, vidjevši da je spreman na nepočinstva, u meni se razvijala strašna dilema, podstaknuta prenapregnutim radom, literaturom i stvaralaštvom... Počeo sam rad sa olakšanjem, osjetio sam da se otvara novi život. Dobio sam potrebnu ležernost da se uzburkana drama, traumatizacija i unutrašnji napori smire. Da se maksimalno smire. I da se počne iz čista mira, onog mira koje je jezgro svakog ljudskog napretka. Počeo sam sa lakom komedijom Kad naiđu djeca, koja je „naišla“ na veliki prijem. Osjetio sam da to isto što ja želim, opuštanje, vraćanje nekim prozračnijim perspektivama, žele i drugi. Da je potrebna komedija na vječite teme. Glumci su



govorili su mi: „Pa gde ćeš, bre, u mali Nikšić? Nisi normalan, za diplomsku predstavu treba veće pozorište, bolji glumci, bolja startna pozicija“. „Ne“, rekao sam, „tamo idem, jer je to moj dug...“ A u Nišićkom pozorištu u to vrijeme radio je sjajan čovjek, takođe golootočki zatvorenik, bivši ministar Niko Pavić. Eminentna ličnost. Komesar Četvrtе proleterske brigade, profesor književnosti, širokogrudna temeljna ličnost, što kažu Crnogorci – kupidrug... Primljen sam u svojstvu direktora drame i reditelj s tim što sam Akademiji obećao da ću ispite iz četvrtе godine dati za vrijeme službovanja u Nikšiću. Tako je i bilo.

Pamtim kao da se juče zbilo. Taj period bio je za mene period uzdizanja, duhovnog, ljudskog uzdizanja. Budući da sam mnogo u životu bio prošao i izdržao, da sam tokom rata i kasnije stekao ogromno nepovjerenje spram čovjeka

dobro, lepršavo zaigrali, postigli uspjeh, što je ujedno bila prilika da upoznam ansambl.

Komad „Šuma“, diplomsku predstavu, radio sam sa malom skepsom prijatelja izvan pozorišta, Slobodana i Vidaka Vujačića, profesora književnosti i filozofije i drugih nauka, kao i Branka Radojičića, koji su mi govorili: „Pa nemoj Šumu, ona je jedna od najboljih predstava (beogradskog) Narodnog pozorišta već nekoliko sezona. Ljubiša Jovanović se proslavio sa tim komadom ...“ Smatrali su, naime, da može doći do nezgodnih poređenja... Nikšić je u to vrijeme doživljavao industrijski procvat, osjećalo se jedno novo doba, zlatno doba, jer se prepoznala potreba da se prevaziđu podjele, da se civilizacijski smirenije pogleda na stvarnost. Upravo zato sam smatrao da treba nastaviti s humorom. I, naravno, zbog toga što sam tu predstavu radio i sa zatvorenicima, pa

sam vidio kakav je efekat izazivala na Golom otoku. Dakle, imao sam iskustva sa amaterima. Za njih je važno pravilo da su, koliko god bili u pozorištu, neprikladni, jer nemaju vještinu za rad. Znao sam, međutim, da amateri ponekad nose izuzetno snažnu podsvijest, bogate kolektivne emocije u svojoj podsvijesti. I da, ako uspijem da probijem taj spoljašnji zid i razvijem njihove unutrašnje snage – to može biti silovito. Znao sam da jednog Draga Malovića, kad zaore, samo treba voditi, i da su Veljko Mandić, Stevo Matović i drugi koje sam znao sjajni materijali. I sve se to pokazalo kao tačno. Predstava je uspjela. Upravnik pozorišta je bio golootočanin, reditelj golootočanin, a grad je priredio takav doček, koji je prevazišao samu predstavu. Tada sam se, od jednog izgnanika, od jednog prezrenog bića, zatvorenika, definitivno promovisao u čovjeka koji zaslužuje povjerenje. Shvatio sam da svuda možeš poći, ali da moraš kući doći, gdje te najteže prime.

Onda sam radio i Artura Milera, i mnoge druge komade... Trudio sam se da kao profesionalni reditelj osvježim repertoar i ispratim tokove. Recimo, radili smo „Dobrog čovjeka iz Sečuana“ Bertolda Brehta, iste godine kada se u Beogradu pojavio prevod tog djela. „Autobusku stanicu“ dali smo u vrijeme prikazivanja filma sa Merlin Monro. Trudili smo se da iskočimo iz kalupa, iz ustaljenosti. Nikšiću je to odgovaralo, jer je u njemu vladala izuzetna atmosfera, sa pozorištem u svom središtu, koje je bilo opšte dobro grada. Premijere su zaista postali praznici, istinski odlazak u Evropu... I to se nije događalo samo u Nikšiću, već i na Cetinju, u kotorskom pozorištu na čelu sa Milošem Jeknićem, u Pljevljima sa Mirkom Simićem. Mi smo se zapravo takmičili...

Onda se desio grdni nespornost! Politikanti su kod nas uvijek odlučivali o svemu. Nekome je palo na pamet da su pozorišta skupa, da ih ima premnogo u Crnoj Gori. Da je bolje napraviti jedno centralno pozorište, a druga ukinuti, ili prevesti u poluprofesionalna...

Već 1957. godine počela je obnova Zanatlijskog doma. Zgrada je preuređena, lože su nestale. Naredne godine sezona nije mogla da počne jer radovi nijesu bili okončani. Tek smo 25. marta, sa „Autobuskom stanicom“, dakle uz veliko zakašnjenje, dali premijeru u novoj sali. Pomislili smo da ćemo biti mnogo organizovaniji, ali počelo je da se zucka da je Socijalistički savez mišljenja

da pozorišta treba ukinuti. Ministar za kulturu Miladin Perović dva – tri puta je sazivao sastanke



„Autobuska stanica“ / režija Nikola Vavić

Savjeta za kulturu, pozivajući nas iz pozorišta. Svi predstavnici su se grčevito branili i dokazivali da su pozorišta neophodna, ne zbog sebe, jer su nam svugdje bila vrata širom otvorena, već zbog grada i publike. Znali smo da se publika teško stvara i da se, kada se jednom izgubi, teško može povratiti. Znali smo da je „sjećanje pozorišta“ poguban čin, neoprostiv...

Sljedeće, 1958. godine odlazim iz Nikšićkog pozorišta, i prelazim u titogradsko Narodno pozorište – na mjesto reditelja.

...

Kasnije sam predavao na Učiteljskoj školi u Nikšiću, na Pedagoškoj akademiji. Predavao sam, zapravo, umjetnost ... nastojao sam da studentima objasnim da crtač i bajka tretiraju iste probleme kao i Šekspir, da je ljudska sudbina jedno a da su samo drugačija sredstva izraza. Insistirao sam jako na problemu igre, na oslobađanju, na maksimalnom opuštanju. I na tome da se igra ukrsti sa civilizacijskim, kulturnim vrijednostima, kako bi dobila pun smisao. Poput basne, koja je kristal i suština književnosti i umjetnosti, koja vječito živi i u kojoj se sve rađa.

Jer, čovjek nije čovjek ako se ne igra. Mislim da je to velika istina.

Pozorište u Crnoj Gori ima duboke korijene

Patrija i teatrija

• U najširem smislu riječi pozorište (gledalište, kazalište, teatar) ima u Crnoj Gori duboke korijene. ...crnogorski teatrolozi (R.Đurović, A.Ujes, S.Perović i dr.) zaključuju da su još od helenskog doba u gradovima na Crnogorskom primorju i na drugim prostorima u Crnoj Gori (Budva, Municipium S...) postojali određeni oblici scenske umjetnosti, prije svega religioznih i kulturnih igara.

• Kulturna djelatnost Zetskog doma i njegove amaterske pozorišne družine snažno je uticala da se u drugim crnogorskim gradovima i mjestima (najviše u Nikšiću i Podgorici) formiraju amaterska društva. Na tadašnjoj državnoj teritoriji Crne Gore, 1909. godine bilo je jedanaest dobrovoljnih pozorišnih društava sa 216 amatera.

Iz knjige „Crnogorci na sceni“, Sretena Perovića



Od najranijih vremena Crna Gora je poprište ljudske i društvene drame. U najširem smislu riječi pozorište (gledalište, kazalište, teatar) ima u Crnoj Gori duboke korijene. Na osnovu

arheoloških nalaza i kulturoloških analiza, crnogorski teatrolozi (R. Đurović, A. Ujes, S. Perović i dr.) zaključuju da su još od helenskog doba u gradovima na Crnogorskom primorju i na drugim prostorima u Crnoj Gori (Budva, Municipium S...) postojali određeni oblici scenske umjetnosti, prije svega religioznih i kulturnih igara. Vrlo je vjerovatno da je i u periodu poslije doseljavanja Slovena, u to vrijeme konstituisanja slovenske arhontije, Kneževine i Kraljevine Duklje bilo domaćih i putujućih zabavljača, svirača i igrača, „pogotovo u dvorovima njenih dinasta i plemića“ (R. Đurović, *Pozorište / u Crnoj Gori /*, trojezična monografija CRNA GORA, s.l. / Titograd / 1981). O tome ima pomena u starim zapisima, naročito iz doba kad su Dukljanski Sloveni, preci današnjih Crnogoraca, uspješno ratovali protiv Vizantije ili se, s nejednakim uspjehom, sukobljavali s okolnim „narodima“. Da je u to daleko doba na teritoriji Duklje, današnje Crne Gore, i prije i poslije njenog sloveniziranja, bilo muzičkog i scenskog stvaralaštva svjedoče i rezultati muzikoloških istraživanja u nedavno objavljenoj dvotomnoj studiji *Drevne muzičke kulture Crne Gore*, prof. Manje Radulović - Vulić (Cetinje 2002).

O postojanju stalnih zabavljača na

dvorovima Balšića i Crnojevića (XIV- XV v.) i o gostovanju putujućih zabavljača iz Italije, Francuske, Dubrovnika – postoje nepobitni dokazi. Godine 1395. Dubrovački svirači dolaze u Zetu i sviraju na crkvenoj slavi Svete Bogorodice Ratačke, a dvije decenije kasnije artisti iz Zete gostuju u Srbiji. Sačuvana su svjedočanstva o nastojanju da se kultura, pa i scenska umjetnost razvijaju po ugledu na naprednije pomorske zemlje, ali – i o stvaranju autentičnih umjetničkih formi i vrijednosti. Primjere ovih nastojanja nalazimo na kraju *prosvijećenog* petnaestog vijeka – u inkunabulama Crnojevića štamparije, naročito u *Oktoihu* iz 1494. i *Psaltiru* iz 1495. godine. Crna Gora je tada, uspijevajući da se duže odupre najezdi osmanskih osvajača, knjigama iz ove štamparije i renesansnom dvorskom crkvom posvećenom Bogorodici, relativno blizu najprogresivnijim evropskim kulturnim tokovima.

Pozorište je ogledalo kulturne zrelosti i socijalne razvijenosti odnosno sredine. Ta uslovno važeća definicija, kao i pojam *teatar*, imala je osobeno i u raznim epohama različito značenje u povijesti crnogorske kulture. U ranoj fazi hristijanizacije nijesu osporavane niti suzbijane paganske narodne svetkovine, ali je i taj religiozni folklor sistematski prilagođavan i usmjeravan prema konkretnom monoteizmu. Znatno kasnije, poslije velikog raskola (1054), obje hrišćanske crkve nastojale su da svaki oblik pozorišta, naročito onog profanog sadržaja – u potpunosti prilagode vjerskoj propagandi ili sasvim zabrane, ali u tome nijesu postigle zavidnije rezultate. Ono u čemu nije uspjelo neprilagodljivo pravoslavlje (ortodoksija) – da stvori religiozno pozorište i liturgijsku dramu – ostvarila je organizovanija i fleksibilnija Rimokatolička crkva. Iako protivnik *civilnih predstava*, ova Crkva je u liturgijski protokol uvela više teatarskih elemenata. Postepeno se

u gradovima današnjeg Crnogorskog primorja (Kotor, Perast, Budva) i u seminarijima razvija „praoblik“ duhovnog teatra, pa se sjemeništarci obavezuju da učestvuju u tim školskim predstavama. A već od XVI vijeka u Primorju se izvode jednostavnije forme anonimne pučke drame i naglašeno liturgijske igre, dijalozi iz jevanđelja, biblijske legende, pa i razvijeniji oblici *crkvenih prikazanja* (ital. *sacra rappresentazione*) sa poučnim sadržajima iz Starog i Novog zavjeta. Te predstave se najprije igraju na latinskom jeziku, a kasnije na *slovenskom, ilirskom, crnogorskoprimorskom narodnom jeziku*. Na otvorenom prostoru, pred crkvama ili u manastirskim predvorjima. Na tom nasljeđu razvija

be Njegoševih djela dogodile su se upravo u našim primorskim gradovima. Ako i nije uspio pokušaj prikazivanja *Gorskog vijenca* u Risnu marta 1851. godine, još dok je Njegoš bio u životu „u Budvi su prikazani *Gorski vijenac* i *Šćepan Mali*, a grupa Marina Stijepića izvela u Kotoru, 1863, odlomke iz *Gorskog vijenca*“.

Ono što se događalo u tzv. klasičnoj Crnoj Gori poslije njenog pada pod Turke (1496/99) i u potonjim vjekovima – samo u uslovnom smislu bolje je poznato. Razumljivo, tu je mnogo manje i mnogo tanje teatarsko nasljeđe. Istrajavajući na prostorima ili u susjedstvu najvitalnijih mediteranskih civilizacija i kultura, pritisnut mnogim nevoljama, unutrašnjim



Kotor ima najdužu teatarsku tradiciju u Crnoj Gori

se u Primorju i autorska dramska književnost (Ivan Antun Nenadić i dr.), najprije crkvenoga sadržaja, a kasnije i svjetovnom tematikom (Antun Kojović, Krsto Ivanović i dr.).

Uz crkvena prikazanja razvijalo se, dakle, i pučko pozorište, najviše karnevalskoga i komediografskog tipa. U Crnogorskom primorju, koje je stoljećima bilo pod stranom okupacijom, oko 1810. godine, Francuzi su osnovali pozorište, koje je za *prezentaciju* svoga programa koristilo italijanski i francuski jezik. Poslije 1814, za vrijeme austrijske okupacije, u tom pozorišnom zdanju davane su predstave na njemačkom i italijanskom jeziku. Prema pouzdanim podacima, najranije scenske izved-

antagonizmima i korozivnim djelovanjem turskih, mletačkih, austrijskih i drugih agresora, djelimično okupatora, „saveznika“ i vazdašnjih asimilatora – crnogorski narod je uspio da u viševjekovnoj borbi izgradi *modus vivendi*, vlastitu etiku, osjećanje odgovornosti pred nužnostima i idealima slobode, pred vlastitom istorijom. Sve je to na određen način imalo odraza na razvoj dramske literature i pozorišne umjetnosti, na pojavu i egzistenciju teatarskih institucija u Crnoj Gori. Koliko god su nepovoljne životne okolnosti (specifično crnogorska drama življenja: vazda rat na pragu, ponekad svjesno isprovociran da bi preživjeli oni koji preteknu poslije boja!) odlagale pojavu organizovanih oblika pozorišta, to-

liko je dinamizam svakodnevne ratne zbilje zamjenjivao, a moglo bi se reći – i nadoknađivao potrebu za tim vidom kolektivnog umjetničkog iskaza. (Oblici *narodnog glumovanja*, o kojima piše srpski pjesnik dr Laza/r/ Kostić, tada formalno u crnogorskoj službi, to na najbolji način pokazuju.)

Dok se u Crnogorskom primorju, iako pod stranom okupacijom - mletačkom, francuskom, austrijskom, austrougarskom - kulturni život razvijao po modelima koji su vladali i u drugim evromediteranskim regijama, u dijelu Crne Gore pod turskom vlašću (i u primorskom i u kontinentalnom dijelu – u Baru, Ulcinju, Risnu i Herceg – Novom, kao i u crnogorskim varošima u srednjem i sjevernom dijelu Crne Gore) nije bilo uslova ni nalik na takav (kulturni) život. Pominje se, međutim, da su od početka XVI vijeka i u tim krajevima povremeno gostovali turski mađioničari, pehlivani (akrobate na žici ili konopu), igrači čočeka, pričaoi šaljivih zgoda i nezgoda, pa i grupe koje su izvodile *karadžoz*. (Karadžoz je i danas omiljena turska igra – „sa obojenim figurama od tanke kože, koje na platnu pokreće glumac pomoću konca“, posuđujući im svoj glas.)

U današnjem Crnogorskom primorju, osim onog pod turskom okupacijom, u XVII i XVIII vijeku dominiraju prevedena i domaća crkvena prikazanja u izvođenju mjesnog građanstva, uz gostovanja dramskih i operских pozorišta i glumačkih družina iz Dubrovnika, Venecije, Trsta i drugih jadranskih gradova, pa i njemačkih pozorišnih umjetnika. U ovom drugom, slobodnom dijelu Crne Gore svega toga nije bilo, a kako je to doživljavano od običnih Crnogoraca (ne i od plemenskih glavara i crkvenih i državnih poglavara) vidi se po reminiscencijama vojvode Draška u *Gorskom vijencu*.

Zašto je dolazilo do svih tih zakašnjenja u slobodnom dijelu Crne Gore nije teško objasniti. Iako su u toku posljednjeg pola milenija svi crnogorski vladari nastojali da svoju zemlju što prije uključe u evropske kulturne i civilizacijske tokove, počev od Đurđa Crnojevića koji je na *monodomnom* Cetinju podigao renesansnu crkvu i uz nju prvu u Evropi državnu štampariju, taj proces je energično nastavio tek vladika Vasilije (1709 – 1766) svojim brojnim međunarodnim akcijama i grčevitim pokušajima da Crnu Goru i crnogorski narod izvede na evropsku pozornicu, sanjajući i o *univerzitetu* u svojoj maloju i materijalno siromašnoj *antiknoj* domovini. Postepenu *evropeizaciju* Crne Gore započeo je Petar Prvi

(Petrović Njegoš, 1747 – 1830) uvođenjem pisanih zakona (1796. i 1803) i epistolama koje su kombinovanjem evropskog duha i crnogorskog tradicionalnog morala branile univerzalne principe ljudskosti i slobode; a taj proces slobodarski je slijedio i mudri vladika Rade (pjesnik Petar Drugi Petrović Njegoš, 1813 – 1851) dajući mu filozofske okvire – promišljanjem ljudske sudbine i smisla postojanja (u djelima univerzalne vrijednosti), ali i kao poglavar crnogorske Države i Crkve – i njihovim neposrednim jačanjem. Takve napore, u različitim uslovima i vremenima, samopouzdanu i samožrtveno su činili i dva msđusobno slična i odvažna državnik, nemilosrdna i prema sebi i prema drugima, a u interesu Crne Gore i crnogorskog naroda – Šćepan Mali (+ 1773) i knjaz Danilo Petrović (1826 – 1860).

Za vrijeme vladavine Petra II Petrovića Njegoša (1813 – 1851) Crnogorska književnost doživljava svoj zenit – upravo u djelima ovog svjetovnog i duhovnog poglavara Crne Gore. Dva njegova djela – *Gorski vjenac* (1847) i *Lažni car Šćepan Mali* (1851), a ponekim elementima i filozofski „ep“ *Luča mikrokozma* (1845) – pisana su u dramskom obliku i od samog početka bili su predmet brojnih scenskih adaptacija i *dramatizacija*.

Osnivanjem Cetinjske čitaonice (1868.) i kulturnim i prosvjetnim unapređenjem, postepeno su stvarani uslovi za rad amaterskih („diletantskih“) družina, pa su u okviru ove ustanove počele s radom Vojna muzika (1871.) i pozorišna sekcija koja je januara 1873. godine na Cetinju izvela Šarana J. J. Zmaja, a priređivana su i sijela sa prigodnim programima, večeri pripovijedanja, čitanja i deklamovanja.

Poluzvanična pozorišna institucija u Knjaževini Crnoj Gori zaživjela je tek koncem 1883. godine kada je, uz neposrednu pomoć crnogorskog Dvora, počelo sa radom iznova oformljeno Dobrovoljno diletantsko društvo Cetinjske čitaonice. Trebalo je pripremiti *Balkansku caricu*, poetsko dramsko djelo Knjaza i Gospodara Crne Gore, tragediju u kojoj se glorifikuje epoha Ivana Crnojevića, „vladara za čijom je državom Nikola I cijeloga života težio da je obnovi i čiji je spomen želio da što jače obilježi“ (S. Vukmanović, *Dramski pisac*, Cjelokupna djela Nikole I Petrovića Njegoša, knj.III – DRAME). Strasnim patriotizmom nadahnutu, ova je drama za veoma kratko vrijeme postala poznata van Crne Gore, u slovenskim zemljama, pa i u nekim drugim inostranim kulturnim centrima. „U toku

trideset godina ona je petnaest puta prevedena i to na deset evropskih jezika: ruski, italijanski, njemački, francuski, finski, mađarski, češki, holandski, engleski i slovački“, a veliki uspjeh i nepodijeljene pohvale *Balkanska carica* je doživjela na pozornicama Evrope, naročito u carskom Petrogradu, Berlinu i Novom Sadu. Rovinski je pozdravio pojavu *Balkanske carice* i procijenio da će ona biti „ukras ne samo srpskohrvatske nego cjelokupne slovenske književnosti“. Uspjeh ove „kraljevske drame“, njen prijem u različitim evropskim kulturnim centrima i

supraestetske ideje, što će se u drukčijem socijalnom i političkom ambijentu izvanredno manifestovati i čitav vijek kasnije – autorskim projektom Radmile Vojvodić „Princeza Ksenija“, predstavom koja je imala preporoditeljski smisao i značaj, koja i danas, nakon više sezona aktivnog trajanja, ima i ljekovito sociopsihološko dejstvo. (Sjetimo se ljekovitih suza i kolektivne *katarze* gledališta na premijernom izvođenju „Princeze Ksenije“ – u Kraljevskom pozorištu „Zetski dom“ na Cetinju 1994. godine!)

Kulturna djelatnost Zetskog doma i njegove amaterske pozorišne družine



Izgradnja zgrade Zetskog doma počela je 1884. godine a svečano je otvorena 1888. godine

njeno značenje među južnoslovenskim zemljama – uprkos njenim strukturnim, pjesničkim i poetološkim manjkavostima i ideološkim konzervativizmima i atavizmima – umnogome je doprinio popularnosti i slavi njenog autora, ali i razvoju pozorišne umjetnosti i opštekulturnom napretku Crne Gore. Taj Knjažev literarno – patriotski (danas bi se reklo - i medijski) uspjeh značio je i novo otvaranje Crne Gore prema Evropi i njenim naprednim monarhijama. Premijerno izvođenje *Balkanske carice* (2. januara 1884. godine – u još nedovršenoj palati vojvode Maša Vrbice) iniciralo je izgradnju Zetskog Doma na Cetinju, zdanja namijenjenog svim vidovima kulture i umjetnosti. Zetski Dom, čija je izgradnja započela 1884., a svečano otvoren novom postavkom *Balkanske carice* 1888. godine, brzo je postao stjecište najambicioznijih kulturno – umjethičkih poduhvata u Knjaževini i Kraljevini Crnoj Gori, s dalekosežnim nacionalnim rezonancama i reminiscencijama koje djeluju inspirativno i u naše vrijeme. Zetski dom je odigrao epohalnu ulogu u razvoju crnogorske umjetnosti i kulture. Iz tog duhovnog jezgra kretale su i estetske i

aterske pozorišne družine snažno je uticala da se u drugim crnogorskim gradovima i mjestima (najviše u Nikšiću i Podgorici) formiraju amaterska društva. Na tadašnjoj državnoj teritoriji Crne Gore 1909. godine bilo je jedanaest dobrovoljnih pozorišnih društava sa 216 amatera. Oktobra te godine Diletantsko odeljenje Cetinjskog radničkog društva preraslo je u Narodno pozorište Cetinjskog radničk-

og društva – sa stalnim glumačkim ansamblom, a 16.maja 1910. Knjaz Nikola I otvorio je Knjaževsko crnogorsko narodno pozorište- govorom u kojem se, pored ostalog, kaže: „Knjiga nas neće omlačiti. Naša krv, naša junačka crnogorska krv, crpiće u nauci i umjetnosti moć da su Crnogorci još bolji junaci, nego kada bi ostali u svom primitivnom stanju. Narod je moj brojno mali, ali moralno biće veliki, dok u jednoj ruci brus da sablju oštiri, a u drugoj knjigu da se njom prosvjećuje“. I, na kraju govora: „Neka je blagosloven dan otvaranja našeg pozorišta! Neka Svemogući uputi ovu mladu ustanovu stazom pravde i ljepote! Neka Crnogorsko Narodno pozorište s dostojanstvom posluži intelektualnom i moralnom napretku dragoga mom srcu naroda crnogorskoga!“ (*Glas Crnogorca*, br.23, 22, V 1910).

Uz saglasnost „velikih sila“, 15. avgusta promovisana je Kraljevina Crna Gora. Dotadašnje Knjaževsko pozorište preimenovano je Kraljevsko narodno pozorište koje je, s prekidima za vrijeme balkanskih ratova i uz druge nevolje, radilo do 1915. godine.

Saznanja i razmišljanja o razvoju scenske umjetnosti u Crnoj Gori

Od prapočetaka do savremenog teatra

• *Nekoliko akcenata uz osvrt na izvore i periodizaciju*

Luka I. Milunović



Prilika je jubilarna, pa valja postavljajući pitanja pokušati da se makar i ovlaš učini osvrt na genezu razvoja ove djelatnosti i njene danas nama poznate uporišne tačke. Govorimo o pokušaju i mogućima pitanjima jer stepen istraženosti ove pojave u nas čini da se još krećemo šumskim putevima¹ te da tek treba očekivati potpunije konstituisanje uslova za sveobuhvatne analize sa raznih aspekata koje bi bile zasnovane na utvrđenima i provjerenima činjenicama.

Diskontinuitet kao opšta karakteristika u razvoju društva i organizacije zajednica na crnogorskom prostoru očitavaće se svakako u egzistenciji i razvoju scenskih djelatnosti. Pokušavamo dakle, u cilju razotriranja, otvoriti ili bolje reći ukazati na neka od mogućih pitanja. Svjesni smo pri tome da je mnogo duža lista veoma važnih pitanja koja ovom prilikom nećemo pomenuti. Pitanja obilježavam arapskim brojevima koji se nalaze u zagradi. Tako je uobičajao činiti profesor Ratko Đurović, kojega, kada je crnogorski teatar u pitanju, uvijek treba pomenuti sa posebnim uvažavanjem.

Sa pitanjima počinjem od prapočetaka.

(1) Kada li je nastala čovjekova potreba da prikaže drugim ljudima, ili čuje i vidi prikazane doživljaje, osećanja i razmišljanja? Možemo li idući ovim tragom valjano pretpostaviti da je prije 40000 godina stanovnik Crvene stijene koristilo zviždaljku i zato da bi u predvečerje upravo okupljenima prenio neki svoj doživljaj?

(2) Dio arheoloških nalaza sa lokaliteta u Crnoj Gori potstiče pitanja o mogućima scenskima

dešavanjima i kasnije eventualno, o postojanju teatra na našem području u vrijeme antičke Grčke i Rimskog carstva. Znamo za figurinu glumca i predstavu maske sa Dokleje, tesere i figurinu igračice iz budvanske nekropole, maske i žižak sa predstavama maski iz Risna, prsten sa predstavom najvjerojatnije ritualnoga plesa iz Momišića, reljefnu predstavu Atisa sa panovom frulom iz Municipijuma S. To naravno nije sve.

(3) Pitajući se zatim tek pominjemo nagovještaje o mogućima scenskima zbivanjima u vrijeme naših dinastija. Ovde naša pitanja podupire: kulturna svjetlost iz benediktanskih manastira u vrijeme Vojislavljevića, pomeni sviraca i bufona u doba Balšića i renesansni dah na Cetinju u vrijeme Crnojevića. Ovo su naravno samo pitanja na koja tek valja potpuno otvoriti.

Stoljeća koja dolaze poslije pojave crnogorskih inkunabula *Oktoiha* i bogato iluminisanog *Psalтира* na čijim se inicijalima nalaze predstave svirca i maski donose narodu tešku borbu za elementarnu egzistenciju i dostojanstven život. Napravićemo ovde za trenutak iskorak sa krivudave i uzane staze kojom pristupamo temi da bi se upitali o uticajima koje ostvaruje prestanak postojanja neke pojave što diskontinuitet sobom nosi. Primjerice: što sve za kulturu jednoga naroda znači kada između nestanka prve i početka rada druge po redu državne štamparije prođe blizu tri i po stoljeća?

Mada u periodu koji pominjemo nema ni snaga ni vremena za potreban razvoj kulture i umjetnosti narodni duh će ipak u pogodnim prilikama: na pošecima, šednicima i bešedama, naročito za vrijeme poklada, čuvati sklonost ka scenskom izrazu kroz razne prikaze, te kako je u literaturi nazvano *narodno glumovanje*. Ovde treba imati na umu stalnu, višestruku, intenzivnu povezanost slobodnoga dijela Crne Gore sa gradovima u primorju i pratiti razne uticaje koje takvi odnosi sobom donose.

1 „U šumi su putevi koji se, mahom zarasli, naglo prekidaju tamo gdje još nije koračila ljudsaka noga. Oni se zovu šumski putevi. Svaki od tih puteva ima svoj poseban pravac, ali u istoj šumi. Često se ima utisak da su slični jedan drugom. Ali to je samo utisak. Drvari i šumari poznaju te puteve. Oni znaju šta znači biti na šumskom putu.“ [Martin Hajdeger, „Šumski putevi“, Beograd, 2000, str. 5].

(4) Pitajući dolazimo do 19. stoljeća u kojemu će kraj prve polovine Crnoj Gori donijeti kao najznačajniji umjetnički proizvod – dramsko djelo u stihu. U drugoj polovini ovoga stoljeća, poslije formalnoga međunarodnoga priznanja državnoga suvereniteta, u Crnoj Gori se javlja kontinuirani pozorišni život, izgrađuje se teatar i pojavljuje još jedno dramsko djelo u stihu čiji je autor suveren države. Pozorišni život možemo uredno pratiti od 1884. godine koju označavamo kao *Godinu pozorišta* u Crnoj Gori.

Tražeci odgovore na pitanja o agensima pokretanja i razvoja pozorišnog života od 1884. godine do Prvoga svjetskoga rata imamo na umu i to što ambijent suverene države koja je tada egzistirala može biti shvaćen i kao dobra retorta u kojoj odvijanje društvenih procesa i utvrđivanje zakonitosti pod kojima teku zbog istoga državnoga statusa u kome danas živimo može vrlo korisno poslužiti za razumijevanje savremenih zbivanja i projekcije tokova u vremenu koje je pred nama.

Imajući i ovo na umu pratim razvoj teatra čineći osvrte samo na neke od vrhova ledenog brijega koji se štrčeći nameću već na prvi pogled.

(5) Pozorišni život u Crnoj Gori od 1884. godine do osnivanja, prvo poluprofesionalnoga, pa ubrzo zatim i profesionalnoga teatra možemo posmatrati u dva dijela: do 1888. i od ove, pa do 1909. odnosno 1910. godine. Ukazujemo na produkciju i njene nosioce. Prvu etapu 1884-1888. karakteriše dominacija domaće dramske produkcije uz samo jedno gostovanje pozorišne trupe iz inostranstva. Jedna od karakteristika domaće produkcije ove etape je i to što ukupnu aktivnost od iniciranja i organizacije, prikazivanja predstava, te izgradnje pozorišnoga zdanja, pa do neposrednoga učešća u predstavama (nosioci uloga, režija i drugo) nose najviši državni činovnici i pretstavnici crnogorske aristokratije. Režiser prvih predstava će baš u to vrijeme postati ministar prosvjete i crkvenih poslova.

Od 1888. god. pa do osnivanja poluprofesionalnoga pozorišta 1909. godine pozorišnim životom Crne Gore dominiraju gostovanja putujućih profesionalnih trupa i glumaca iz inostranstva. Gledano u proseku možemo reći da su gostovanja u Crnoj Gori ostvarivana svake druge godine. Skromnu domaću produkciju nosili su uglavnom državni namještenici, mlađi profesori srednjih škola i njihovi učenici. Ovđe govoremo od članovima *ad hoc* formiranih pozorišnih grupa koji nijesu videli glumu kao svoje profe-



Tek treba potpuno odgovoriti na pitanje što je sve uslovalo da od 1884. godine treba da proteče više od kvarat stoljeća pa da Crna Gora dobije državno profesionalno pozorište, ili zašto je za dovršavanje pozorišne zgrade trebalo više od jedne decenije. Ovđe valja imati na umu i to da dogođeno samim događanjem ne postaje nužno.²

2 „Prošlost nije nužna pošto je postala; nije postala nužnost postavši (što je protivrečnost) i još će daleko manje biti nužna preko nekog shvatanja. (Vremenska udaljenost teži da izazove intelektualnu varku, kao što prostorna udaljenost izaziva čulne varke. ...)“ [Seren Kjerkegor, „Filozofske mrvice“, Beograd, 1990, str. 84].

sionalno opredjeljenje. Tek krajem ovog perioda formiraće se relativno koherentna pozorišna grupa čiji će članovi biti spremni da prihvate igranje u pozorištu kao svoju profesiju. Od članova ove grupe uz angažovanje dva profesionalna glumca sa strane, krajem 1909. godine formirano je poluprofesionalno pozorište. Međutim, pri formiranju profesionalnoga pozorišta sljedeće, 1910. godine preovladala je i tokom rada realizovana koncepcija potpunoga oslanjanja na angažovanje glumca sa strane uz veoma skromno učešće domaćih talentovanih snaga (obično bi povremeno bili angažovani za manje uloge). Zato je veoma interesantan memorandum koji je, poslije 14 mjeseci provedenih u pozorištu na

činila ideju osnivanja prvoga profesionalnoga pozorišta praktično neostvarivom. Tada je sve teklo sporo i odlagano u nedogled. O tome javno iznose i objavljuju stavove kulturni poslenici počevši od prvih godina pozorišnog života, preko rasprava u Crnogorskoj skupštini, do komentara pozicije profesionalnoga pozorišta u državnom budžetu Kraljevine Crne Gore.

(7) A đe su predsave igrane? U „areni ukraj Biljarde“, dvorovima knajza i prijestolonasljednika, u građevinski nedovršenima privatnima kućama, te naravno u Zetskome domu iako građevinski nedovršenome do 1896. godine. Ovđe treba imati na umu da Zetski dom nikada nije bio samo pozorište.



„Balkanska carica“ / Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište na Cetinju 1910. godine

Cetinju kao glumac i režiser, uputio Milutin Stevanović. U *Stevanovićevom memorandumu* detaljno je prikazana i obrazložena koncepcija kako se od domaćih snaga može doći do kvalitetnoga profesionalnoga glumačkoga ansambla. „Kad je Crnogorsko pozorište, onda svakako bi trebalo da u njemu bude Crnogoraca.“ – ističe Stevanović u memorandumu.

(6) Pitaćemo i o finansiranju koje valja imati na umu pri razmatranju, ocjenama kreacije, umjetničkih domašaja i rezultata kulturnih pregnuća. Upravo finansijska snaga crnogorske države je dugo

Tu su bile smještene institucije i društva te organizovan kulturni, sportski, dakako i javni, te politički život u Crnoj Gori. Od donošenja Ustava, odnosno početka rada Crnogorske narodne skupštine do izgradnje Vladinog doma scenske priredbe u Zetskom domu su bile moguće samo uz posebnu dozvolu za vrijeme dužih pauza u zasjedanjima poslanika.

(8) Konačno otvaramo pitanje o repertoaru. Stepem istraženosti prikazanih repertoara i pored značajnih pomaka koje je donijelo ovo 21. stoljeće još nije na razini koja bi dozvoljavala potpuno

fundirane finalne analize i zaključke. Repertoar bi u tretiranju razvoja pozorišne umjetnosti valjao biti prvo i osnovno pitanje. Ovako postavljamo ga na kraju, ali ne kao posljednje, ili manje važno. Naprotiv.

Skлонost ka dramskom izrazu kod Crnogoraca nije se očitavao samo u organizovanju pozorišnih predstava u gradovima, ili oblicima narodnoga glumovalja i dramskima sadržajima u školskim programima na selu već i u dramskom pjesništvu te dramskoj književnosti uopšte. Tokom dvije posljednje decenije 19. stoljeća jedan književnik će, ne sasvim bez sarkazma, primijeti: „propjevalo je cijelo Cetinje“.

Pored dva gospodara Crne Gore iz dinastije Petrović vladike Petra II i kralja Nikole I dramska djela piše i objavljuje ne mali broj njihovih podanika. Treba pomenuti bar neke autore. Dramska djela u stihu inače plodnih pjesnika Radoja Roganovića Crnogorca i Đura Perovića objavljena su i igrana van Crne Gore, a nalaze se i na repertoarima putujućih pozorišnih trupa. Krajem 19. stoljeća u Nikšiću je premijerno izvedena drama Bekice Šobajića. Drame pišu i knjažev ađutant Jovan Popović Lipovac, te prosvjetni pregaoci Vidak Otović i Đuro Špadijer. I ne samo oni. Ipak, najveći dio repertoara prikazanih u Crnoj Gori, slično kao i u okruženju čine prevedena djela iz stranih književnosti. Ovđe međutim treba skrenuti pažnju na to da je izvorni tekst dramskoga djela pri prijevodu obično doživljavao i preradu tj. adaptaciju na domaće prilike i uslove života. Djelo bi zatim dodatno prerađivo sam reditelj, obično vođa putujuće pozorišne trupe, prilagođavajući ga onom što po njegovome mišljenju želi, ili po sugestijama treba da čuje publika pred kojom se igra, odnosno u kome pravcu treba porukama sa pozornice usmjeravati javno mišljenje i ošecanja naroda u sredini će se predstava prikazuje. Ponekad su mijenjani naslovi, podnaslovi isticani kao glavni naslovi, ili je dodatna prerada djela činjena da bi se prilagodilo personalnome sastavu same pozorišne trupe koja ga prikazuje. Veoma je dakle teško reći što su pod određenim naslovom prisutni na predstavi mogli čuti i videti. Nijesmo daleko od uvjerenja kako autor izvornoga dramskoga teksta, da je kojim slučajem mogao čuti i razumjeti što se predstavlja, ne bi ponekad sam prepoznao u tome svoje djelo. Hod razvoja teatra u svemu prati i pozorišna kritika koja će, od opširnih hvalospjeva posebno knjaževim dramskim djelima i u početku snažne podrške izvođačima, preko šturih

opisa događaja na sceni, doći u drugoj deceniji 20. stoljeća do ozbiljnih zasijecanja u tkivo dramskog izraza.

*

* *

Prvo državno profesionalno pozorište u Crnoj Gori imaće samo dvije pune pozorišne sezone. Zatim slijede ratne godine, nestanak suverene crnogorske države sa političke karte Evrope i pauza od skoro dvije decenije do početka rada novoga profesionalnoga državnoga teatra koje će, iako ne bez prekida, raditi i tokom Drugog svjetskog rata.

Krajem Drugoga svetskoga rata na oslobođenoj teritoriji formira se pozorišna grupa koja daje predstave i ubrzo po oslobođenju Cetinja, krajem novembra 1944. godine nastupa u Zetskom domu i prerasta u *Crnogorsko narodno pozorište*. Ni ovo državno pozorište međutim neće uspjeti da održi kontinuitet u statusu i radu. Odluke koje je donosila državna vlast od 1954. godine učiniće da pozorište izgubi državni status, postane sresko, a zatim opštinsko i konačno kao amatersko utihne sa svojom produkcijom. Za institucije crnogorske kulture desetak godina poslije završetka Drugoga svetskoga rata u Crnoj Gori nastupaju decenije za koje možemo reći da su ih *pojeli skakavci*.

Danas u Crnoj Gori rade ponovo državna pozorišta. Crnogorska pozorišna produkcija je znatno šira. Da bi međutim, sigurnije odgovarali izazovima u budućnosti neophodan je čvrst oslonac na iskustva koja nam prošlost nudi. Upravo su zato nužni veći organizovani naponi na sagledavanju i analizama pređenog puta. Crna Gora nema vremena i snage za ponavljanje razreda.

**

*

Napomena redakcije:

Ovaj tekst je izlaganje **Luke I. Milunovića** na okruglom stolu „*Stotinu godina državnog teatra u Crnoj Gori – izazovi istraživanja*“, održanom u Zetskom domu 15. X 2010. godine, u okviru *Bi-jenala crnogorskog teatra*. Pod naslovom „*Stotinu godina od prve sezone*“ tekst je objavljen kasnije u „Art“-u, br. 401, str. IV i dnevniku „*Vijesti*“, XIII/2010 (6.XI).

Narodno pozorište u Pljevljima (1949-1958)

„Šaran“, J. J. Zmaja – prva pozorišna predstava

Sreten Perović

(„Crnogorci na sceni“, CNP/2014)

Pljevlja, oblast i sama varoš, pod turskom vlašću od 1465. godine do Berlinskog kongresa (1878), bila su sjedište Hercegovačkog sandžakata od 1572. do 1833. (Od 1878 u Pljevljima je austrougarska vojska.) Najstariji poznati podatak o Pljevljima nalazi se u defteru iz 1477. godine. Geopolitički značaj ove oblasti, od srednjeg vijeka do novijih vremena, uticao je da prosvjetni i kulturni život Pljevalja asimilira različite uticaje: raškovizantije, bosansko-osmanlijske, austrougarske i crnogorske. U Pljevljima se rano organizuju vjerske i građanske škole, pa i „zabavni život“ u koegzistenciji mjesnog islamiziranog i pravoslavnog stanovništva. U tim zabavno-muzičkim „priredbama“ vazda je bilo i pozorišnih elemenata.

Do nedavno se smatralo da je Školski nadzornik K. Trifkovića prva pozorišna predstava koju je u Pljevljima izvela mjesna diletantska (pozorišna) grupa iz 1899. godine. Sada je dokazano da je dvije godine ranije grupa pljevaljskih diletanata (glumaca) izvela Šarana, J. J. Zmaja (v. Uzeir Bečović, Prvi vijek pozorišta u Pljevljima, izdanje CNP, Podgorica 1999). Ta kulturno-umjetnička djelatnost, prije II svjetskog rata, dala je najbolje rezultate u okviru dva amaterska društva - „Bratstvo“ (1887-1941) i „Gajret“ (1903-1941), a poslije 1945 - Kulturno-umjetničko društvo „Voloda“.

Po odluci Vlade Narodne Republike Crne Gore, Narodno pozorište u Pljevljima ustanovljeno je novembra 1949. godine. Za upravnika i reditelja postavljen je „putujući glumac“ Petar Milosavljević, koji je od bivših pljevaljskih amatera odabrao glumački ansambl. Prva premijera, Nušićev *Obični čovek* u Milosavljevićevoj režiji, održana je 25. maja 1950. (kasnije ustanovljeni Dan mladosti!) u novoizgrađenom višenamjenskom zdanju pljevaljskog Doma kulture. Krajem 1951. za upravnika je došao i Pozorište do njegovog ukidanja (1958) vodio glumac i reditelj Mirko Simić kasnije višegodišnji prvak CNP u Titogradu. Simić je ojačao glumački ansambl, iz Beograda dovodi Miroslava Minju Dedića (koji režira Makijavelijevu *Mandragolu*) i akad. slikara Fila Filipovića „da kreira osnovni dekor, da napravi nekoliko salona, seljačku sobu, šumske i drgve kulise, odnosno da stvori dekor kojim se moglo praviti više scenografija“. Pozorištu je od početka značajnu pomoć

pružio prof. Marko Kažić koji je vodio dramski studio, školu, za *dopunsku* glumačku naobrazbu, a bio je i lektor, organizator, reditelj, jedno vrijeme i V.D. upravnika. Na repertoaru pozorišta našla su se djela: Plauta, Makijavelija, Gorkog, Ostrovskog, Dikensa, Nušića, B. Stankovića, Sremca, Držića, J. Veselinovića, Ćorovića, Šantića, R. Filipovića i dr. Prema hroničaru (U.B), Pljevaljsko Pozorište (čiji odjeljak je bilo i Pionirsko pozorište), za devet godina svoga postojanja pripremilo je 90 premijera i odigralo preko 500 predstava na matičnoj sceni i na gostovanjima po Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini i Srbiji.

Za nepunu deceniju rada Narodno pozorište u Pljevljima odnjegovalo je generaciju pravih pozorišnih gledalaca i osjetno uticalo na kulturni nivo u gradu i okolini, ali je sve to podavno zaboravljeno ili duboko pohranjeno u memorijalne sfere. Da li dolazi vrijeme da ponovo ožive pozorišta u gradovima u kojima ih je ranije bilo, ili će u drugim sredinama prije ojačati takve inicijative - zavisi najviše od lokalnih kreativnih snaga i njihove spretnosti i upornosti.

Narodno pozorište u snovima Pljevljaka

U Pljevljima, nažalost, za sada još uvijek nema izgleda da se nešto tako desi. Nedostatak rada Narodnog pozorišta nadoknadilo je donekle Amatersko pozorište KUD „Voloda“ i Dječja scena, sa 27 premijera i oko 80 priređenih predstava, kao i gostovanje pozorišnih kuća sa prostora bivše Jugoslavije. Nema značajnijeg pozorišta koje nije gostovalo u Pljevljima. Najviše predstava je izvelo Crnogorsko narodno pozorište - 46, zatim Dječje pozorište iz Podgorice - 35, Užičko - 24, Kragujevačko - 21, Jugoslovensko dramsko, Atelje 212 i Narodno pozorište iz Beograda - 27, Prištinsko - 14, Narodno pozorište i Teatar 55 iz Sarajeva - 37, Šabačko - 11, a do po deset predstava priredila su pozorišta: Tuzlansko, Dubrovačko, Mostarsko, Niško, Zagrebačko, Dječja scena iz Beograda i Sarajeva, Leskovačko, Somborsko, Banjalučko, Subotičko, Zeničko, Osječko, Skopsko, Virovitičko, Travničko, Vranjsko, Splitsko, Pančevačko, Praško (ČSR), te više amaterskih pozorišta iz Crne Gore, Srbije, Bosne i Hercegovine... ukupno: (326 predstava, od kojih 100 monodrama. No, sve ovo ne može nadomjestiti nestanak Narodnog pozorišta o kojem Pljevljaci i danas sanjaju, očekujući ostvarenje toga sna.

Tekst preuzet iz časopisa „Almanah“, br. 19-20. od 2002. godine, autora Uzeira Bečovića

Kotorsko Narodno pozorište (1948 – 1958)

Kotor ima najdužu teatarsku tradiciju u Crnoj Gori

Sreten Perović
(„Crnogorci na sceni“, CNP/2014)

Sa daleko najdužom kulturnom, pa i teatarskom tradicijom u Crnoj Gori, Kotor je i poslije II svjetskog rata preuzeo obavezu da u Bokokotorskom srezu kulturno – umjetnički život učini kvalitetnijim i raznovrsnijim. Taj zadatak ubrzalo je i osnivanje *sreskog* Narodnog pozorišta, koje je kao profesionalna ustanova radilo do 1958, a kao poluprofesionalno „gotovo još cijelu deceniju“. Za prvog upravnika Pozorišta angažovan je glumac Miloš Jeknić, docniji dugogodišnji prvak Crnogorskog narodnog pozorišta u Titogradu, a za stalnog reditelja – Vasilij Ščučkin. Glumci – amateri bili su iz raznih crnogorskih, pa i drugih sredina. ... Prva premijera kotorskog pozorišnog kolektiva - *Roditeljski dom*, V. Katajeva – izvedena je na Cetinju, jer u Kotoru još nije bila osposobljena za tu svrhu predviđena zgrada. Na Cetinju je kotorsko Pozorište ponovo gostovalo maja, 1950. i izvelo četiri predstave: *Ženidbu od Gogolja*, *Sirotinja nije grijeh*, *Ostrovskog*, obje u režiji Ščučkina, te *Pamet u glavu*, Pavičića i Glišićevu *Podvalu* u režiji Miloša Jeknića. Sljedećih sezona, dok je radilo kao profesionalna ustanova, Narodno pozorište u Kotoru oslonjalo se uglavnom na gostujuće reditelje. (Dušan Popović, Jovan Gec, Dušan Đorđević, Zoran Panić, Milan Popović). Tako je Jovan Gec postavio na kotorsku scenu (1951-1953) šest dramskih tekstova, ali je u narednom periodu ipak najveći teret pao na Duška Križaneca, reditelja u stalnom angažmanu. On je od sezone 1953/54 u kotorskom pozorištu režirao dvadesetak dramskih djela, među kojima je bili veoma „zahtjevnih“: *Ekvinocijo*, I. Vojnovića, *Skampolo*, D. Nikodemija, *Staklena menažerija*, T. Vilijamsa, *Ribarske svađe*, K. Goldonija, *Plači voljena zemljo*, A. Patona, *U agoniji*, M. Krleže, *Krvava svadba*, F. G. Lorke, *Spletka i ljubav*, F. Šilera, *Bludnica dostojna poštovanja*, Ž. P. Sartra, *Tartif*, Ž. B. P. Molijera, *Doživljaji Nikoletine Bursaća*, B. Čopića i dr.

Deceniju rada Pozorišta u poluprofesionalnom statusu, poslije 1958. iznio je Ivo Begu, u stalnom radnom odnosu – istovremeno kao upravnik, glumac i reditelj. Repertoar osiromašenog i

na puke entuzijaste svedenog Pozorišta bio je u tom *odumirućem* periodu znatno skromniji, ali je i među tim lakšim komadima svoje mjesto našao i *Otac*, A. Strindberga. Kakav je bio kvalitet tih „*poluprofesionalnih*“ predstava danas je teško prosuđivati – samo na osnovu izjava još uvijek živih gledalaca i ponekih učesnika.

U Kotoru su Francuzi otvorili pozorište

U Kotoru su Francuzi za vrijeme okupacije podigli pozorište za potrebe svoje vojske, činovništva i njihovih porodica.

U literaturi nalazimo podatke da je prva predstava na narodnom jeziku bila u tom gradu 1860. godine, kako tvrdi Maksim Zloković (Boka, 1961, br. 4 str. 5.). Dr Darko Antović u zborniku dokumenta (CNP, 1998, str. 85) ističe da se naš jezik prvi put čuo sa kotorske pozornice još i ranije - 1819. godine (kanoniki Antonio Kojović je recitovao dvije pjesme od kojih jednu na našem jeziku).

S.M.

Bjelopoljska pozorišna tradicija duža od vijeka Renesansa pozorišnog stvaralaštva

U Bijelom Polju postoje materijalni dokazi da su se pozorišni komadi izvodili u prvoj deceniji XX vijeka, mada kontinuirani pozorišni život u ovom gradu počinje da se odvija formiranjem KUD-a „Sloga“ (1924.), koje je uz neke druge imalo i pozorišnu sekciju. Prva predstava tog Društva izvedena je 1. novembra 1925. godine u Hotelu Radovića. Igran je tekst „Hej Sloveni“, Milana Odavića. Te godine igrane su i predstave „Opsada Nikšić“ i Nušićev „Hadži Lojo“. Zanimljivo je da su ti prvi pozorišni komadi izvođeni pred prepunim gledalištem i više su puta reprizirani. Naredne -

u oba društava igrali: Junuz Međedović, Rifat Burdžović, Čamil Sijarić i Bogić Vojvodić. Bogić Vojvodić i Junuz Međedović su prvi profesionalni glumci iz Bijelog Polja. Tih godina u društvima „Sloga“ i „Gajret“ kao glumci njačešće su se pojavljivali: Toša Butrić, Jonuz Međedović, Toma Milić, Abaz Mekić, Abdulah Dobardžić, Simo Basekić, Arslan Mulabegović, Suljo Dervović, Dragica Obradović, Vasila Lukić, Izet Kajabegović, Mifto Dizdarević, Sait Bejtić, Milan Lukić, Mule Muzurović, Božo Rakočević, Vojo Čopić, Džemo Zaimović, Muho Dobardžić, Danilo Karišik, Krsto Ratković, Šaćir

Dobardžić, H. Dizdarević, I. Dervović, gđica V. Morakovac, Savo Novković, Simo Jovančević i drugi. Predstave su režirali Bogić Vojvodić i Danilo Karišik. Osim „Sloge“ i „Gajreta“, za pozorišni život grada izuzetan značaj imala su društva „Radičević“ i „Njegoš“. Dakle, pozorišni život Bijelog Polja u prvoj polovini XX vijeka bio je izuzetno bogat i raznovrstan. Tokom II svjetskog rata,



*Повраћак Војводе Драшка из Млећана
(представља поводом ошварана Чийаониче у Бијелом Пољу, 1913.)*

1926. godine izvedeno je pet predstava: „Svetislav i Mileva“, Jovana Sterije Popovića, „Boj pod Ozijom“, „Narodni poslanik“, Branislava Nušića, „Orden“ i „Pod maglom“, Alekse Šantića.

Godine 1928. u Bijelom Polju je osnovano još jedno Kulturno umjetničko društvo - „Gajret“, izuzetno značajno za razvoj pozorišnog stvaralaštva u ovom gradu. Prve predstave ovog Društva bile su: „Adembeg“, Svetozara Ćorovića, „Knez Ivo od Semberije“, Branislava Nušića, te „Balkanska carica“, Knjaza Nikole I Petrovića, „Emina“ i „Osvetnik“, Jovana Mokranjca. „Gajret“ je bio mješovitog nacionalnog sastava. Njegov predsjednik bio je Murat Burdžović, a sekretar Kosta Pantazijević. Predstave tog Društva gostovale su u: Pljevljima, Prijeplju i Priboju. Interesantno je napomenuti da su

pozorišna događanja u ovoj varoši se ne prekidaju, o čemu svjedoče fotografije koje se danas nalaze u Zavičajnom muzeju. Nosioci pozorišnog stvaralaštva Bijelog Polja u tom periodu: Bogić Vojvodić i Junuz Međedović priključili su se Pozorištu narodnog oslobođenja koje je osnovao Vrhovni štab. U tom Pozorištu bila su mnoga značajna imena: Vjekoslav Afrić, Ljubiša Jovanović, Žorž Skrigin i drugih.

Po završetku II svjetskog rata postojeća KUD-a se gasi i formira se KUD „Aleksa Bećo Đilas“, 1946. godine. Odmah počinju pripreme nekoliko dramskih tekstova domaćih i stranih pisaca. Nakon nekoliko godina, ta Dramska sekcija stiče naziv Amatersko pozorište, koja radi u okviru Radničkog univerziteta.

Dolaskom Ljubiše Stojčevića u Bijelo

Polje početkom pedesetih godina minulog vijeka, Pozorište u dolini Lima, koje je radilo kao poluprofesionalno, po priči savremenika je imalo pet i više premijera godišnje. Taj glumac je zajedno sa suprugom Jelenom, takođe glumicom, došao iz Narodnog pozorišta sa Cetinja i bio je spreman da svoje profesionalno umijeće prenese na ljude ovog grada. I naravno, uspio je u toj namjeri. Bjelopoljci su se masovno okrenuli pozorištu kao nečemu značajnom i uzvišenom. Sa radom su počele: Večernja, Dječija i Lutkarska scena. Posebno aktivno radi Lutkarska scena (od 1965 do 1974), koja je godišnje imala od tri do pet premijera. Dječija scena radi u kontinuitetu od završetka II svjetskog rata do danas. Iz perioda Ljubiše Stojčevića najznačajnije predstave su: „Iz mraka“, M. Feldmana, „Zla žena“, Jovana Sterije Popovića, „Mati“, M. Klopčića, „Tri priče o ljubavi“, „Hej, vi napolju“, „Margareta“ i „Pozdrav od Berte“, Ten. Vilijemsa. Stojčević u Bijelom Polju ostaje do 1960. godine. Njegove napredne ideje nijesu naišle na odobravanje lokalnih vlasti i Stojčević napušta Bijelo Polje. U tom periodu, po administrativnoj odluci vlasti iz Titograda, ukinuta su pozorišta u: Nikšiću, Cetinju, Kotoru i Pljevljima. No, u Bijelom Polju upravo u to vrijeme intenziviraju se pozorišne aktivnosti jer se ta odluka nije odnosila na poluprofesionalno pozorište, koje je djelovalo u sklopu Radničkog univerziteta. Iz Pljevalja dolazi Trajko Jovanović, poznati dramski umjetnik. On kao profesionalni glumac, čovjek od velikog iskustva, odmah je na repertoar u Bijelom Polju postavio predstave: „Od kako je Banja Luka postala“, Rasima Filipovića, „Mladost pred sudom“, Hansa Timajera, „Zlatan pijesak“, Ž. Gavrilovića i „Šarenu loptu“, Igora Tarkara. Sve ove predstave su igrane na desetine puta u Bijelom Polju i gradovima u okruženju. Uspjeha je imao i na Dječijoj i Lutkarskoj sceni. Jovanović u Bijelom Polju ostaje do 1973.godine, penzionise se i odlazi u Vranje. Predstave koje se i danas pamte iz njegovog perioda su: „Karlova tetka“, „Zona Zamfirova“, „Čvor“, „Zajednički stan“, „Zulumčar“, „Izbiračica“, „Ljudi“, ...

Odlaskom Trajka Jovanovića, Bjelopoljsko pozorište nema stalnog reditelja. Oni se angažuju iz drugih pozorišta. Prvi veliki uspjeh ovog Pozorišta dogodio se 1974.godine sa predstavom „Haleluja“, Đorđa Lebovića, u režiji Đorđa Đurđevića. Ova predstava bila je predstavnik Crne Gore na Festivalu dramskih amatera Jugoslavije u Trebinju. Godina

1974 -ta čini prekretnicu stvaralaštva ovog Pozorišta. Od te godine pozorišni život u Bijelom Polju počinje da se odvija pod krovom novoosnovane ustanove Centar za kulturu, u okviru kojeg i danas funkcioniše Bjelopoljsko pozorište, kao producersko (Odluka SO Bijelo Polje / 2008) .

U Bjelopoljskom pozorištu posljednjih decenija minulog vijeka režirala su poznata imena jugoslovenskog glumišta kao što su: Milutin Jasnić, Boro Begović, Zoran Panić, Gojko Burzanović, Mirko Adžaić, Vasja Stanković, Slobodan Marunović, Željko Sošić, Lilijana Ivanović i drugi. Najznačajnije predstave ovog Pozorišta iz tog perioda su: „Prije nego što pijetao zapjeva“, Ivana Bukovčana, „Sako od velura“, Stanislava Stratijeva, „Kraj igre“, Semjuela Beketa, „Skapenove spletke“, Molijer, sve u režiji Gojka Burzanovića. Potom u Bijelo Polje dolazi Vasja Stanković. Nezaboravne su njegove režije: „Sumnjivo lice“, Branislava Nušića i „Profesionalac“, Dušana Kovačevića, kao i mnoge predstave sa Dječje scene. Godine 1998. u Bjelopoljsko pozorište dolazi Slobodan Marunović, koji na scenu postavlja „Pisca porodične istorije“, Ljubomira Đurkovića i „Malog Šćepana“, Slobodana Tomovića, predstave koje se nikada ne mogu zaboraviti. „Piscap porodične istorije“ je predstava sa najviše nagrada, ukupno 26 sa četiri festivala. Ta predstava je osvojila sedam zlatnih maski, na Jugoslovenskom festivalu u Smederevskoj Palanci četiri i Festivalu festivala u Trebinju tri. U Bijelo Polje 2003.godine dolazi Lilijana Ivanović i režira pet predstava, od kojih posebno treba istaći „Ludu noć“, Reja Kunija koja je osvojila tri zlatne maske na Festivalu festivala u Trebinju (2004.god.) i „Prvu damu“, Mira Gavrana.

Renesanso stvaralaštvo Bjelopoljskog pozorišta počinje od 1998.godine i traje do danas, sa jasnim ciljem da se formira sopstveni profesionalni ansambl, koji je nukleus razvoja dramske umjetnosti na sjeveru Crne Gore.

Bjelopoljsko pozorište

Drama - prvi pozorišni elemenat

... dramski pisac, kao prvi i autentični autor, mora da vodi računa o dva plana, dva toka svijesti koji se ostvaruje kroz dramski doživljaj. Jedan je onaj na sceni, a drugi je onaj u publici. Ta dva moraju se primati u isto vrijeme. Tada je priča jasna i tada publika saučestvuje u svemu što se dešava na sceni. Ako promaši na jednom od ta dva plana, ako ne uspije da uspostavi pravu ravnotežu između njih, onda će doživljaj da bude nepotpun i razočaravajući. Zato je vrlo teško napisati dobru dramu. Samo odabrani imaju taj specifičan način mišljenja i temperament jednog istinskog pisca, jednako dobrog kao što je to pjesnik, romansijer, pripovjedač, a opet uspijevaju biti drugačiji.

Prof. dr Luka Kecman



Za ovu priliku, moju pažnju ću fokusirati na prvi pozorišni elemenat za koji smatram da je osnovni, prapočetak i predstavlja dobru priču, ali ga svi u pozorištu oslovljavaju sa *dramski tekst* ili *drama*. Njega/nju stvara dramatičar, dramski pisac koji prvenstveno piše za sebe, ali i te kako vodeći računa da će se to možda

jednog dana igrati u pozorištu. Većina pisaca želi da vidi njegov tekst na sceni. Ostatak se zadovoljava samo saznanjem da će neko pročitati dramu i doživjeti je kao klasičnu literaturu. Pišući svoje priče u dramskoj formi, dramatičar bi zapravo trebao da vidi i misli na glumce, koji će materijalizovati njegove zamisli, izgovarati replike i dati im život. Ti glumci bi trebali da se „usele“ u neke imaginarne likove, koji su pokupljeni iz života, djelimično ili u cjelosti. Zato je važno da ih dramski pisac već u fazi stvaranja jasno čuje i vidi, zna sve njihove mane i vrline, pa čak i to kako će oni djelovati na publiku i kakav će dramski doživljaj proizvesti. Možda takav zaključak djeluje pretenciozno, ali dobri dramatičari svojim djelima potvrđuju navedeno. Ti likovi treba da *djelaju*, a ne *pripovijedaju*, sa tačno onoliko riječi i postupaka koliko je dovoljno da se održi visok intenzitet pažnje u publici. Dramatičar bez tog osjećaja, loš je dramatičar. Ako nema intenziteta, koji se imenuje kao intriga, komična ili tragična, nema ni pažnje ni saosjećanja, pa prema tome ni dramskog doživljaja. Zadatak dramatičara je da stvori radnju takvu da se ona jedino tako i nikako drugačije nije mogla odigrati. Tada će svi povjerovati u istinitost priče, iako je svako ušao u pozorište spreman da ga neko savršeno laže. Da bi pojedinima bilo jasnije,

poslužiću se primjerom scene između mlade glumice Sofije i batinaša i krvnika Drobca iz predstave Ljubomira Simovića *Putujuće pozorište Šopalović*. Scena je sedma po redu a imenovana je sa Vidova trava i Šišanje Sofije. Dramatičar stvara idiličnu atmosferu ljetnje noći sa nagovještajem moguće tragedije:

Obala reke. Mesečina. Sparna letnja noć, puna cveća, zrikavaca i svitaca. Sofija, posle plivanja, briše kosu. U mraku sa strane, u prvi mah nevidljiv i za publiku, stoji Drobac. Netremice, i ne pomerajući se, gleda Sofiju. Ne zna se da li je vreba, ili je njom opčinjen. Sofija oseti njegov pogled, okrene se prema njemu, primeti ga, i krikne. Drobac joj polako priđe.

Scena je izuzetno napeta. Teče dijalog. Kratke i jezgrovite replike. Iščekuje se vrlo mogući tragični momenat, napad Drobca na Sofiju i njeno stradanje. Sva pažnja je koncentrisana na taj fatalni trenutak, pogrešnu riječ, odgovor ili pokret koji će biti okidač da batinaš nasrne na neviđenu ljepotu. Mi iskreno vjerujemo da će se tako nešto desiti, jer je to logičan slijed događaja. Napeti smo jednako kao i likovi koji pažljivo biraju riječi i oprezno se kreću. Mnogima će zastati dah od spoznaje da se može desiti najgore. Publika iščekuje najgore. Ne diše.

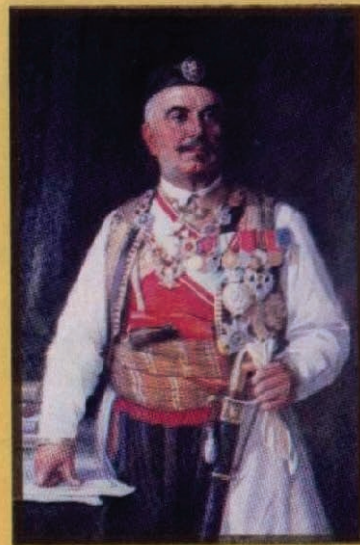
Publika iskreno vjeruje u **istinitu iluziju**, jer u suprotnom, neko bi već skočio iz publike i pokušao da spasi mladu glumicu. Bravo za dramskog pisca! A onda? Drobac ne čini ništa od svega onoga u šta je publika iskreno vjerovala da će uraditi, završi razgovor o ljekovitim travama i ode bez krvavih tragova. Publika je odahnula. Međutim, na scenu ulaze Dara, Tomanija, Gina i Blagoje, i učine ono što Drobac nije, pretuku i ošišaju do glave Sofiju. Šok za publiku. Scena je gotova. Četvorka napušta scenu idući za Drobčevim tragom, koji je čist, za razliku od Blagojevog traga koji je krvav! Potpuni obrt. Dva puta bravo za dramskog pisca! Učinio je

upravo ono što drama mora da sadrži u sebi, događaj u koji ćemo da povjerujemo, da se samo tako mogao dogoditi i nikako drugačije! Dakle, dramatičar nam je ispričao priču u koju smo ne samo povjerovali, već smo je pretvorili u dramski doživljaj vrhunskog inteziteta, a koji, opet, ima isto toliko varijacija koliko i gledalaca u publici. Svako je kreirao svoj doživljaj, zahvaljujući izvođačima, glumcima, koji na njih djeluju onoliko koliko ih publika istinito doživljava. Ta razmjena doživljaja je odistinski potpuno relativna i zavisi od drugog elementa koji čini pozorište, glumaca! Dramatičar može da stvori odlično djelo (naveo sam sada jedan takav primjer), ali šta ako se u realizaciji desi bitno odstupanje od zamišljenog? Vratću se primjeru scene Sofije i Drobca. Zamislimo da u glumačkoj podjeli ovu ulogu dobije glumica koja nije mladih godina, već srednjih ali u dobroj formi, i da Drobca igra glumac pristojne spoljašnosti. Hoće li publika sa istom pažnjom i istinskim vjerovanjem gledati scenu i saživljavati se sa akterima, ili će se odjednom sjetiti da se upravo nalaze u pozorištu u kojem „tamo neki tumače tamo nekog“? Hoće li se desiti momenat **lažne iluzije** koja će podsjetiti publiku da su mogli i pametnije da potroše sat i po ili dva? Kod većine da. Zašto? Zato što se izgubio momenat istine i to one koju svaki gledalac, svjesno ili nesvjesno, nosi u sebi. On zna da svako biće ili stvar na sceni imaju svoj dvostruki karakter, da žive u posebnom vremenu i prostoru, da sve to na sceni pripada povećanoj realnosti za koju zna da je nestvarna. Zato što to sve zna, pozorište ne smije da ga iznevjeri u njegovom vjerovanju. Ako se za nekog kaže da je mlad i lijep, onda gledalac očekuje sa pravom da vidi tu ljepotu i mladost u punom sjaju, kao što oličenje zla nosi onaj koji je i fizički izobličen jer iz njega ne isijava ljepota. I sam sam prisustvovao mnogim predstavama koje su pokušavale da me lažu. Verzija Simovićeve Hasanaginice u NPRS u režiji Olivera Đorđević, u sebi sadrži scene vojničkog logora kojeg je Hasanaga podigao iznad Trebinja, i u kojima Hasanaga sprovodi žestoki vojnički dril nad svojim momcima. Tako nešto je možda moguće i vjerovatno, da glumci svojim izgledom u potpunosti ne odudaraju od fizički spremnih vojnika, koji teško da mogu i jedan sklek da naprave. Kako povjerovati u te scene, osim ako nijesu postavljene kao parodija, a nijesu? Svaki put kad se desi ovakvo iznevjeravanje, iznevjeri se pozorište. Iz svega ovoga može se zaključiti da naš pravi dramski doživljaj počiva na delikatnom odnosu

između povjerenja i nepovjerenja u ono što vidimo, i između izmašanog života komada i njegovog realnog života u predstavi. Ako se iz bilo kog razloga ravnoteža poremeti, doživljaj gubi na jedinstvenosti. Sada se mora neminovno postaviti pitanje onog trećeg elementa, publike. Zašto ona odlazi u pozorište, kada unaprijed zna da tamo neki Marko igra nekog Janka? Kada zna da će se taj Marko jako truditi da se pretvori u tog Janka i zbog tog truda će očekivati na kraju aplauz. Kada takođe zna da u čaši koju Marko ispija nije pravi otrov, a ovaj ipak umire. Odgovor je vrlo jednostavan, zato što želi da sjedi u pozorištu, jer je to mjesto posebnog događanja. Svijest o tome da sjede u pozorištu nemaju samo djeca i prorodno naivne osobe, ostali su prihvatili konvenciju i različite doživljaje, koji neki imenuju i kao ukuse, „o kojima se ne raspravlja“. Dominacija konvencije, kroz dosadašnji istorijski period izučavanja teatarske umjetnosti, ili „o ukusima se ne raspravlja“, učinili su današnje pozorište razvodnjenim, dosadnim, plakatskim, zaljubljenim u sebe i ponekad... odličnim. Oni koji ga stvaraju su zaboravili na dobru dramu i na to da svaka drama počiva na konvencijama. Da jedna dramska konvencija nekima odgovara, prija; dok će za druge ona da bude **uvreda**. Jedni će u njoj vidjeti i osjetiti vrhunske vrijednosti i doživjeti katarzične momente, dok će ovi drugi sa mučninom u glavi i stomaku napustiti pozorišnu salu. Dakle, dobra dramska konvencija u nama izaziva različite reakcije i podstiče nas na polemiku, ali jedno ne smije da se desi. Ne smije da postoji samo jedna pozorišna uslovnost, samo jedna istina, koju, ako publika ne prepozna, onda je glupa i neobrazovana. Takvo viđenje pozorišta je jednodimenzionalno, kao i oni koji takvu tezu zastupaju. Kroz istoriju, uvijek su postojali oponenti postojećem; romantičari su istisnuli klasicizam, realisti su sa podsmijehom ogovarali romantičarski patos, naturalistima postojeći realizam nije bio divoljno uvjerljiv i ubjedljiv, a moderna i posebno postmoderna, na sve to je gledala sa potpunim poništavanjem i poigravanjem. Svi ovi „pobunjenici“ griješili su u jednom, u nemogućnosti da razumiju postojeće, stvarali su samo još jednu novu konvenciju koja je zamjenjivala postojeću. Svi su bili ubijedeni da stvaraju novo pozorište i da je ovo prethodno bilo potpuno promašeno. Proces istraživanja u teatarskom laboratorijumu nikada nije prestajao da postoji, i uvijek će postojati. Rezultat toga su

promjene, ali one bi trebalo da slijede tok događanja, a ne da ga prekidaju, poništavaju i uspostavljaju nešto „novo“, za koje još ne postoji publika. Taj treći element je zapravo i najosjetljiviji u pozorištu, jer je živ, promjenljiv i izuzetno osjetljiv, posebno na uspostavljanje novih konvencija koje ne razumije! Navešću jedan mogući primjer. Mlad čovjek počinje redovno da odlazi u pozorište i tamo ga dočekuju predstave „savremenog“ tumačenja Sterije, Nušića, Simovića, ali i Šekspira, Molijera, Čehova. To je njegov prvi susret sa ovim klasicima dramske literature. Radikalno se interveniše na tekstu, govoru, jeziku, stihu, postavlja u savremeni trenutak i igra se iz modernog ključa koji dozvoljava da se i pištolj potegne u *Romeo i Juliji*, a u jednom *Uobraženom bolesniku* je mogao da vidi i upotrebu mobilnog telefona! Predstave je odgledao i individualno ih doživjeo. Iz nekog razloga više ne odlazi u pozorište, ali zato počinje da čita i poseže za djelima koje je već vidjeo u pozorištu. Završivši čitanje, ostaje u velikoj nedoumici šta je gledao i šta je čitao, zato što je razlika ogromna, tolika da se pita da li su to različita djela od istog autora. Dramatičar, izvorni autor je u ovom primjeru iznevjeren, drastično oštećen, zloupotrijebljen, ali i istorija dramske literature, koja je prikazana u iskrivljenom obliku, istrgnuta iz epohe i od vrijednosti koje su je karakterisale. Kakva zbrka u glavi mladog čovjeka! Ono što je vrijedjelo u vremenima ovih autora, ne vrijedi danas. Uspostavljena je nova *konvencija*. Ta nova konvencija počiva na reditelju i ostalima, koji su sebi dali za pravo da sa tekstom čine šta im je volja. Nesposobni da budu sami izvorni autori, posežu za originalnošću dramatičara i prevode priču u svoja viđenja koja često nemaju veze sa originalom. Ova konvencija je tvorevina modernog doba. Iz takve konvencije iznikli su i novi dramatičari, koji pišu za sebe a ne za publiku. Zaboravili su da dramski pisac, kao prvi i autentični autor, mora da vodi računa o dva plana, dva toka svijesti koji se ostvaruje kroz dramski doživljaj. Jedan je onaj na sceni, a drugi je onaj u publici. Ta dva moraju se primati u isto

vrijeme. Tada je priča jasna i tada publika saučestvuje u svemu što se dešava na sceni. Ako promaši na jednom od ta dva plana, ako ne uspije da uspostavi pravu ravnotežu između njih, onda će doživljaj da bude nepotpun i razočaravajući. Zato je vrlo teško napisati dobru dramu. Samo odabrani imaju taj specifičan način mišljenja i temperament jednog istinskog pisca, jednako dobrog kao što je to pjesnik, romansijer, pripovjedač, a opet uspijevaju biti drugačiji. Slava njima!



НИКОЛА
ПЕТРОВИЋ
ЊЕГОШ

БАЛКАНСКА ЦАРИЦА

ЗЕНИТ
БЕОГРАД

Dr Zoran Koprivica

TEMAT

Stvaralaštvo Živka Nikolića

(Trideset godina od »Iskušavanja đavola«, filma kojim se završava Nikolićev igrani opus)



Nikolićeva poetika, generalno, u svojoj kompleksnosti, jedinstvena je u sintetičkom povezivanju strukturnih komponenti filmskog izraza i njihovog ritmičkog i dinamičkog usklađivanja. O njoj, takođe, možemo govoriti i kao jedinstvenoj estetskoj sintezi, kako folklornih i ikoničkih elementa koji

proističu iz »realma« arhetipskog, tradicionalnog i mitskog, tako i rafiniranoj upotrebi i estetskoj organizaciji elemenata likovnog izraza i simbola koji imaju svoje značenjske specifičnosti i određenja, vizuelnoj ljepoti filmske slike, specifičnim kompozicionim i mizanscenskim rješenjima, naglašavanjima, riječju mikrokosmosu koji ima svoja začuđujuće pravila postojanja, ali i nadasve motivisanom i funkcionalnom preosmišljavanju generičkih struktura i izražajnih komponenti preuzetih iz drugih sistema umjetničkog oblikovanja i prilagođenih filmskom narativnom kodu. Nikolićeve filmske priče nezamislive su bez surove ljepote crnogorskog kamena i crnogorskog etnosa koji su višestruko i višeznačno prisutni u njima. Opsjednutost mitskom prošlošću Crne Gore, njenim moralnim predilekcijama, običajima i obredima, u kojima se u svojevrsnoj ritualnoj inicijaciji, u *teatru* sazdanom od kamena, prikazuje drama pojedinca, duh i postojanost kamenštaka, njihov mukotrpan život i tinjajuća nada, prolaznost, slutnja smrti, protivstavljeni nemjerljivosti vremena i prostora u kojem su »zatočeni«, čini suštinsko obilježje poetičke teksture Nikolićevih filmova. I upravo je u tom Nikolićevom odnosu prema atletičaru ili »okamenjenim praslukama« jedan od ključeva za tumačenje njegovog sveukupnog djela. Tome svakako treba dodati i njegove crnohumorne priče o ljudima sa margina života, ispunjene apsurdnim situacijama i humorom, kafkijanskom atmosferom, proročanskim i metafizičkim tembrom, tragičnim ljudskim sudbinama, preplitanjem stvarnog i fantazmagoričnog, sujevjerjem i predrasudama. Na ovom mjestu, takođe, želimo da podvučemo da je hermeneutičko sagledavanje Nikolićeve poetike, i pojedinih njenih, s teorijskog stanovišta, značajnih segmenata, neophodno dovesti u vezu sa ostalim sistemima umjetničke komunikacije. Intertekstualna i interdisciplinarna diskurzivna i estetička prožimanje čine

jednu od njenih ključnih konstituenti i, istovremeno, polaznu premisu, bez koje nije moguće, u ma kako valjano osmišljenom metodološko-analitičkom prosedeu, sagledati njenu cjelovitost i odrediti njena suštinska svojstva. Nikolićeva poetika je poetika otvorenog diskursa. Osnovne njene smjernice i njen aksiološki kod unutar te i takve posebnosti, mogu se tumačiti kako iz ugla njihovog jezičkog duktusa, tako i iz ugla primarnih estetskih opredjeljenja. Tom hermeneutičkom logikom smo se u pružavanju poetke ovog autora i mi rukovodili.

Za Nikolića umjetnost je predstavljala put inicijacije i razotkrivanja čovjekovog unutarnjeg bića. Suštinsko razobličjenje pojavnog, njegova ontološka demistifikacije, čini osnovu, tačnije polazište njegovog svekolikog traganja. Po Nikoliću to je jedini mogući put, put odricanja i apsolutne posvećenosti koju umjetnost traži. To je, ujedno, i kompromis na koji je on, bez obzira na krajnji ishod, rado pristajao. Pomenimo u tom smislu referentni citat filmske kritičarke Mire Mihelič koja se *en general* bavila problemom tog odnosa, a koji bi u cjelosti mogao da se *primijeni* i na Nikolićev rediteljski prosede: »Kakva odgovornost za svakoga koji se uputio tim putem i takođe kakva hrabrost krajnje istinoljubivosti koja u mnogim slučajevima od umjetnika zahtijeva velika odricanja i skoro mučeništvo!«

Kao uvod u temat posvećen jednom od najznačajnijih umjetnika u crnogorskoj kulturnoj istoriji, čitaocu nudimo nekoliko Nikolićevih citata za koje vjerujemo da na najbolji način oslikavaju njegov umjetnički i stvaralački kredito, ali i njegova filozofska poniranja u smisao života i usud smrti:

- »Otkrivati istinu, to je u neku ruku, dodirnuti ljepotu.«
- »Ima u mojim Ozrinićima, selu u kome sam odrastao, zaseoce koje se zove Drama. Zamislite! Kakva drama? Čija?... Ili, u tom istom kraju, u okolini Nikšića, postoji rijeka - Bogduša. Kako je to čudno: mala rijeka, gotovo potok, preskočiti ga možeš, a u sebi sadrži takve dvije riječi: Bog i Duša!«
- »Zavičajni znaci, koji nas određuju i objašnjavaju su neuhvatljivi.«
- »Negdje sam čuo o sebi priču da navodno u svojim filmovima Crnogorce namjerno tako opisujem da bih se dodvorio Beogradu. To je trač (...). Osim toga – što bih se ja dodvoravao Beogradu? Sve što sam do sada uradio uradio sam u Crnoj Gori. Svaki kadar. Znači logičnije bi bilo da se udvaram Crnoj Gori, jer je to ambijent kome pripadam i koji pripada meni po

- stvaralačkoj vokaciji.«
- »Čovjek koji ne voli svoj zavičaj, ne voli ni ljude, ne voli sebe. (...) Otuda potreba da ga slikamo, da ga pokažemo drugim ljudima.«
 - »Rastuži me što ponekad vidim da se pojedini ljute što drugačije slikam Crnu Goru. Svako ima pravo na svoju Crnu Goru, onakvu kakvu je osjeća i vidi.«
 - »Živjeti, znači buniti se.«
 - »Svaki čovjek se kad-tad otvori i pokaže svoje pravo lice.«
 - »Čak i kad su vedri ljudi na neki način prikrivaju svoju životnu dramu. Radost je uvijek pod znakom pitanja. (...) Znao sam mnoge veseljake koji su bili uistinu tragične ličnosti. Čovjek je odveć složen da bi bio samo veseo.«
 - »Na detalju lica ja pokušavam da otkrijem čovjekova unutrašnja treperenja i događanja. Ja se tu dosta pomažem svojim likovnim iskustvima. Jer, htjeli mi to ili ne, film je ipak – slika.«
 - »Slikarstvo mi je [u umjetničkoj školi u Herceg Novom] predavao Vojo Stanić. Sjećam se da je u učionicu uskakao kroz prozor. Govorio nam je (...) da se u umjetnost može ući i na drugi način.«
 - »Nijednoj zemlji nije mnogo pameti. Zemlja se ne mjeri metrima već mudrošću.«
 - »Kod nas je mnogo svakojakog neznanja, a opet svi sve znaju. Mnogi naši ljudi su prezalice.«
 - »Gotovo je nemoguće baviti se filmom ukoliko se pri tom ne istražuje; jedino mogu da stvaram onda kada tragam za novim.«
 - »Uvijek iskrсну neke nove zagonetke i nejasnoće koje traže odgonetku. Pitanja su, dakle, i dalje otvorena. I to me onda nagoni da snimim novi film. A kad to uradim, sve se ponavlja i izgleda mi da uvijek pravim svoj prvi film.«
 - »Dogodi se da čovjek nešto kaže i začudi se otkuda mu ta misao, odakle to zna kad o tome nikad nije razmišljao – e, to je ono što se otelo našoj kontroli, racionalnosti i jednostavno izletjelo, možda najbliže istini. A čovjek toga nije ni svjestan. To su te okamenjene praslike o kojima volim da razmišljam i često govorim.«
 - »Mali čovjek nudi neposredniju sudbinu. Ako uopšte ima velikih ljudi (...). Veliki ljudi su kao fikcija. Oni su izmišljeni i pojavljuju se kao potreba malih.«
 - »Cijeli je život izgleda neka igra sa smrću, neravnopravna igra u kojoj uporno pokušavamo da je nadmudrimo.«
 - »Možemo da mudrujemo koliko nam volja, ali smrt jeste apsolutna (...). A čim usvojimo spoznaju da odlazimo zauvijek, onda tu nema mjesta nikakvom velikom optimizmu. (...) Što duže živim i više razmišljam o životu, sve manje razlikujem ta dva pojma. Optimizam?! Pesimizam?!«
 - »Istinska čovjekova bolest nije strah od smrti, već beznađe.«
 - »Ne postoji ništa što nema početak i kraj, pa tako i put umjetnika, napokon dolazi do svoje apstrakcije, linije i ništavila.«
 - »Niko se, doista, do danas nije upitao: da li sam sebe iznevjerio ili ne, a to je pitanje koje bi se zapravo moralo postaviti svakome stvaraocu.«
 - »U našoj inferiornosti ne možemo da shvatimo da se među nama može roditi neki čovjek koji može da uradi nešto svoje, nešto dobro i interesantno.«
 - »Ljepota je ako uspijete da se igrate u filmu (...). Kada je ta igra kompletna, u kadru nešto treperi.«
 - »Teško je mijenjati ljudsku prirodu. To dekretom nije moguće. No, moje nije da je mijenjam, na meni je da je uslikam onakvom kakvom mi se čini, da se približim istini, koliko mogu. Tačno je da takva istina može da plaši.«
 - »Šta reći kad amoralnost polako pretvaramo u sposobnost.«
 - »Za mene erotsko nije sadržano u tome da se žena skinе gola. Erotska može da bude samo ona scena u kojoj je erotsko forma za izražavanje nekih dubljih spoznaja. (...) Dakle, ako se erotsko i nameće kao jedna od komponenti koja je odredila samu suštinu moga filma, onda je ono proizašlo iz njega samog, iz njegove atmosfere.«

ISKUŠAVANJE ĐAVOLA

Apstrakt: Nikolićev film »Iskušavanje đavola« nudi priču, tačnije alegoriju, čija je tema apsurdno »istorijsko« dokazivanje prava na posjedovanje i besmisleno nadgornjavanje dvije porodice oko razvalina kamene kule. Po riječima samog autora ovaj film je, kao i njegova prethodna ostvarenja u dokumentarnom i igranom oevru, trebalo da otvori vrata nekog novog svijeta, pa ponudi rakurse koji neće

biti pravolinijski, riječju da se bavi univerzalnim ljudskim temama.

Ključne riječi: tragikomedija, apsurd, alegorija zla, mit, arhetip, (morbidna) groteska, hipokrizija, moralna pouka, krvna osveta (talion).

»Iskušavanje đavola«³ je tragikomedija, bol- je reći priča o jednom u nizu apsurdna kojima se Ni- kolić u svojim filmovima bavi. On je, uz to, po svom idejno-tematskom sklopu i prostornom okviru u koji



Živko Nikolić, režiser jedinstvene poetike

je radnja smještena, umnogome nastavak njegovih ranijih filmova »Čudo neviđeno« i »Lepota poroka«. Ipak, ideja za nastanak »Iskušavanje đavola« začela se u Nikolićevom dokumentarnom filmu »Ždrijelo«, o stranama, odnosno porodicama sukobljenim oko razvalina kamene kule, koju oni nazivaju *karaulom*, što bi, implicitno, trebalo da uputi na njen istorijski značaj, tim prije što je od pašine vojske u »Iskušavanje đavola« pištoljem brani senilni starac Radoje Lekov. Ona ničemu ne služi izuzev što u »Ždrijelu« izaziva razdor, a u »Iskušavanje đavola« prouzrokuje tragičan epilog – uostalom, na sličan način završavaju se i naprijed pomenuti Nikolićevi filmovi. Na

3 ISKUŠAVANJE ĐAVOLA, 35mm, kolor, 3530m. Proizvodnja: Zeta film, Budva / Beograd Film, Beograd / Aria films, Pariz – 1989. Scenarijo: Živko Nikolić, Dragan Nikolić. Kamera: Savo Jovanović. Scenografija: Slobodan Rundo. Muzika: Vuk Kulenović. Montaža: Zoltan Wagner. Igraju: Alain Noury (Alen Nuri) [Majkl, Mikan], Dragana Mrkić [Jelka], Ljubiša Samardžić [Poštar Đoka], Husein Čokić [Zmajević], Branko Vidaković [Orle], Boro Begović [Krstović], Vesna Pećanac [Kosara], Ljiljana Krstić-Todorović [Baba Zmajevića], Eva Ras [Majka Krstovića], Radmila Đuričin [Jelkina majka], Olivera Viktorović [Stojanka], Dragomir Felba [Jelkin otac], Dragan Nikolić [Muto], Ljiljana Kontić-Bojanić [Majka Zmajevića]. Nagrada: "Zlatna arena" za scenografiju – Pula '89.

zapažanje da bi film »Iskušavanje đavola« mogao da se odredi kao komedija sa elementima satire, Nikolić, koji se nikada nije bavio žanrovskim određenjima svojih filmova, niti je, u krajnjem, smatrao da je to neophodno, kaže: »Ja stalno pokušavam da otvoram vrata nekog novog svijeta, da pronalazim neke malo drugačije *uglove* gledanja, da se bavim univerzalnim ljudskim problemima. Nikada mi nije bila namjera da slikam *pravolinijski*.«⁴ Nikolić, uistinu, ni u ovom, kao ni u svojim prethodnim filmovima, nije slikao na taj način, već je nastojao da problem osvijetli iz drugačijeg ugla. Tema kojom se u njemu bavi ima univerzalni značaj: eliptična alegorija zla, groteskan prikaz besmisla svakog ratovanja. U ovom Nikolićevom filmu, međutim, suočavamo se i sa bizarnim scenama, posebno onim vezanim za Muta i njegovu sodomiju, kojima Nikolić, očigledno, želi da sučeli dva dominantna (arhe)tipa: na jednoj strani mitski i herojski a na drugoj patološki, jedan u formi satire, a drugi, morbidne groteske.⁵

Dvije porodice, Zmajevići, u čijem posjedu je kula, i Krstovići koji na nju, takođe, polažu pravo, čine okosnicu ove Nikolićeve priče, u kojoj *pravda* taliona, međutim, dobija neočekivan obrt. Odustaje se, naime, od krvne osvete, i u atipičnom razrješenju, onaj ko bi trebalo da se sveti, otac Krstovića, nariče za ubicom svog sina, dakle, Zmajevićem. Tako se ovaj film i završava. Izdvojićemo još tri bitna momenta u ovoj priči, koji, zapravo, upotpunjuju sliku o apsurdu kojim se bavi, i u cjelosti se uklapaju u njen dijegetički okvir: čekanje da Mikan doputuje iz Amerike, odnos Orla, Mikanovog brata, i Stojanke, Orlove žene, i transparentnost hipokrizije, čiji su glavni predstavnici sveštenik Lavrentije – ponovo sveštenik u jednoj takvoj ulozi kod Nikolića! – i poštar Đoka. Mikan (Majkl), za razliku od Amerikanke iz »Čuda neviđenog«, ne otkriva svoj identitet.⁶ Mikan se čeka da bi spasio urušenu kulu od propasti, očuvao čast i istoriju Zmajevića. Međutim, iz Mikana progovara pragmatični Majkl: »How much

4 Ekspres. 19.12.1988.

5 Bez obzira na brojne negativne kritike u vezi sa ovim Nikolićevim filmom – za neke od njih, iako nerado, moramo priznati da su na mjestu – bilo je i suprotnih mišljenja. Tako je kritičar *Figaroa*, Žan Pjer Leontr (Jean-Pierre Leontre) na festivalu filmova i kultura Mediterana, održanog u Bastiji oktobra 1989. godine, *Iskušavanje đavola* označio kao najveće pozitivno iznenađenje koje nije došlo iz zvanične konkurencije, već iz pratećeg programa *Panorama jugoslovenskog filma*.

6 Još jedan *kairos* u Nikolićevim filmovima, ali za razliku od *Beštija*, *Goluže* i *Čuda neviđenog*, on u *Iskušavanju đavola* nije pokretač dijegetičkih zbivanja, već je u sjenci apsurdnog obračuna dvije porodice.

money?« iliti, koliki je godišnji prihod koji kula donosi, po njemu jedini relevantan i razuman *logo*, suprotstavljen ukorijenjenim i iz njegove *vizure*, anahronim tradicionalnim vrijednostima. Poštar Đoka, koji će mu to kasnije otkriti, odmah je, kako kaže, znao ko je, odvešće ga igumanu Lavrentiju, u čijem manastiru će Mikan da demonstrira svoje okultno umijeće, čita i proriče ljudske sudbine, a, zapravo, izmišlja i laže. Upravo tako će mu i poći za rukom da u Jelki, svojoj nesuđenoj ženi koju su mu njegovi odabrali i koja ga uporno i strpljivo čeka, prepozna ono što je bila njegova stvarna namjera. Iskušavajući njenu vjernost mužu kojega nikada nije vidjela, a to je upravo on, Mikan, on iskušava više od toga: naime, ono što je, po Nikoliću, prisutno u svakom čovjeku, pa i u Jelki, đavola u njoj – ili kako će reći stricu u Ameriku, dok razgovara s njim viseći na telefonskom stubu *ka vrabac*: »đavoli znaju šta ona misli«. Domišljati poštar Đoka ni sam neće moći da shvati Mikana, koji će mu reći da ga je njegova žena Jelka prevarila »s njim samim«. Odnos Mikanovog brata Orla i njegove žene Stojanke jednako je apsurdan, kao što je apsurdna i Orlova ljubav prema Kosari, kćerki Krstovića.

Jedna od slabosti ovog Nikolićevog filma, pored glumačkih i dramaturških, nesumnjivo su i reminiscentne i, rekli bismo, nedovoljno uvjerljive *slike*, prožete potresnom patetikom o Mikanovom odvajanju od porodice i putu u Ameriku. Dalje, u crnogorskoj tradiciji, na koju se Nikolić u svojim filmovima neizostavno poziva, takvi primjeri ne postoje čak ni u usmenim predanjima, i posebno ne u običajnom pravu, da otac ubijenog sina leleče za ubicom, kao što je to slučaj u ovom filmu. Moralne pouka je, međutim, jasna, i ako nešto čini posebnu vrijednost ovog Nikolićevog filma, onda je to parodija na krvnu osvetu kao načina za razrješenje neprijateljstava, ma koji bio njihov povod i težina. Zmajević, kao neko ko braneći kulu, »brani istoriju«, umnogome predstavljen kao herojska ličnost, umire u majčinom zagrljaju, u jednoj, takođe, patetičnoj, ali istovremeno i jednoj od najneuvjerljivijih scena u cjelokupnom Nikolićevom opusu. Orle i Jelka, odnosno Mikan i njemu *sudena* žena Kosara, svi obučeni u crno, dolaze na sahranu Zmajevića kao u nekom holivudskom trileru, donoseći u crnogorski krš atmosferu »Kuma«. Sam čin sahrane je, pri tom, kao i ikonografija koja je prati, na određeni način, u suprotnosti sa onim što joj je prethodilo. I u ovom Nikolićevom filmu, međutim, treba istaći

krajnje funkcionalnu i u najavnoj špici (kao što je to slučaj i u »Goluži«), sugestivnu muzičku temu, kao u sekvenci kada Jelka, uz *zum*, pogleduje ka Mikanu, ili u sceni potjere za Orlom i Jelkom na jezeru, u kojoj se dramatično pojačani udari vesala prožimaju sa emfatičnom muzičkom frazom.⁷ Crnogorsko kolo i pjesma u njemu, kako su primijetili etnolozi – koji kod Nikolića započinju »Tragom«, kolom i pjesmom oko groba, a završavaju se »Iskušavanjem đavola«, pjesmom i igrom u kolu, atipičnim kolom Krtsovića – predstavljaju usporeni i sjetni dekrešendo. Upravo takvom ritmičkom progresijom Nikolić razvija i strukturise i ovu, kao i neke prethodne filmske priče.

Filmom »Iskušavanje đavola« završava se Nikolićev igrani opus. Umor kod ovog velikog umjetnika uveliko se osjećao, ali i jaka želja da nastavi svoje istraživanje fenomena kojima je bio okružen, kao i onih koji su se iz sjećanja na rano djetinjstvo, kao svojevrsna anamnestička paradigma, neprestano nametali.

Dijegetički aspekt poetike Živka Nikolića

Apstrakt: Nikolićeva dijegeza je »nenaznačena« i u cjelosti se uklapa u njegov rediteljski koncept linearnog vođenja priče. Međutim, ono čega definitivno nema u Nikolićevim filmovima jeste prikaz dijegeze s ciljem distanciranja od nje. Njihov vizuelni kontinuitet, u raznovrsnim oblicima svog ispoljavanja, kod Nikolića »potvrđuje« dijegetički.

Gljučne riječi: dijegeza, dijegetički (autentičan, kontinuitet, opravdan, zvuk, zvučni fon, okvir, prostor, ekskurs), dijegetičko (trajanje, narativni diskurs, strukturiranje, odvijanje), dijegetička (uvjerljivost, struktura), vandijegetički (narativni diskurs, zvuk, zvučni fon), zvuk, akuzmatička zona, vizuelne (vrijednosti, kontinuitet).

Svako teorijski relevantno razmatranje problema dijegeze na filmu, mora nedvosmisleno poći od definicije tvorca ovog termina francuskog teoretičara Etjena Surioa, po kojemu je filmska dijegeza zbivanje prikazano na filmskom platnu, uz sve značenjske strukture koje ga objašnjavaju ili doprinose njegovom razumijevanju. Ako, s druge strane, prihvatimo tumačenje Surioovog kolege Danijela Peršerona da je dijegetičko trajanje, zapravo, tra-

⁷ Muziku za film *Iskušavanje đavola* komponovao je Vuk Kulenović, kao i za prethodni Nikolićev film *U ime naroda*. Podsjetimo da su muziku za Nikolićeve filmove, između ostalih, komponovali i Boro Tamindžić (*Beštije*, *Jovana Lukina* i *Čudo nevideno*), Vojislav Borisavljević (*Smrt gospodina Goluže*), Zoran Simjanović (*Lepota poroka*).

janje ispričane priče, »fiktivni vremenski interval prikazan na filmu«,⁸ onda za Nikolićeve filmove, kao i filmove većine reditelja, možemo reći da se taj *interval* razlikuje i varira od filma do filma.⁹ Tu prevashodno imamo u vidu one konstitutivne elemente koji su tu priču uslovili (ili je uslovljavaju): događaje iz prošlosti, reminiscentno-asocijativne tokove, flešbek, flešforvard i slično. Sljedeći opozicioni par koji navodi Peršeron, a koji nam se čini veoma bitnim u određivanju suštinskih konstituenti Nikolićevog narativnog diskursa, čine mjesto snimanja i dijegeza. U Nikolićevim filmovima je u tom pogledu prisutna apsolutna podudarnost, što će reći da je *referencijalni prostor* (mjesto snimanja!) dijegetički autentičan, i nijednim svojim dijelom nije montažno restrukturiran.¹⁰ To, takođe, znači da je Nikolić izbjegavao rad u studiju. Smatrao je da se u takvom ambijentu uvećava mogućnost neuvjerljivosti dekora i nelogičnosti odvijanja radnje i, uz to, povećava rizik od neautentičnosti i anahronizama. I, konačno, treći opozicioni par vezan je za upotrebu zvuka, tačnije odnos dijegetičkog i vandijegetičkog zvučnog fona, uslovno ih nazovimo zvuk *in* ili konstitutivni zvuk i zvuk *off* ili akuzmatički zvuk. Kod Nikolića je djelovanje vandijegetičkog zvuka neuporedivo manje prisutno od dijegetičkog, uključujući i muzičke pasaže – dakle, muziku koja je komponovana za film – kao funkcionalnu estetsku komponentu, onu koja, kako kaže Peršeron, »često ne proizlazi iz dijegeze, nego joj se pridodaje«. ¹¹ Ipak, u pojedinim sekvencama Nikolićevih filmova, jednako dokumentarnim i igranim, dejstvo zvuka iz akuzmatičke zone umnogome utiče na stvaranje dramske tenzije i/ili anticipira pojedina dešavanja. Takav je slučaj i sa komičnim efektima koji često

kreću izvan dijegetičkog okvira, a potom upotrebom »filmskom šava«¹² (najčešće je to švenk) ulaze u njen okvir – dijegetički se *postvaruju*. Drugim riječima, zvuk u Nikolićevim filmovima, kako dijegetički i deakuzmatizovani tako i vandijegetički, čini kompleksnu i čvrstu auditivnu strukturu. Svakako da i muzika unutar dijegetičkog okvira Nikolićevih filmova, kao njihov funkcionalni ingredijent, dobija značajno mjesto, ali nikada ne u tom obimu – ukoliko isključimo rijetke primjere, kao što je to Jovanin erotski ples u završnoj sekvenci filma »Jovana Lukina« – da bi svojim *značajem* mogla da zasjeni ostale izražajne elemente, ne samo verbalne, već, što je od posebne važnosti kada je njihova poetska tekstura u pitanju, ni vizuelne. O takozvanoj bjelini u radnji ili mrtvom vremenu unutar dijegetičkog prostora Nikolićevih filmova teško je govoriti, budući da je njihova dramska dinamika do te mjere ispunjena događajima da ostavlja malo prostora za prazan ritmički hod, ukoliko izuzmemo pojedina funkcionalna *ritmička usporjenja* koja su, samim tim, i dijegetički opravdana. Pomenimo još dva karakteristična dijegetička ekskursa na koje ukazuje Peršerom, koji mogu da dovedu do prekida u kontinuiranom odvijanja radnje. U prvom slučaju to su prekidi u dijaloškim replikama koji predstavljaju uvod u drugu radnju ili, pak, oni izazvani zvučnim efektima kojima se kida nit njenog dijegetičkog odvijanja, a u drugom, nagli rezovi kojima se kida nit dramske radnje unutar kadra i prelazi na novu sekvencu. Kod Nikolića su prisutni i jedan i drugi *model*, s tim što je, to moramo posebno podvući, ovaj drugi neuporedivo rjeđi, jer Nikolić je radnju u kadru, najčešće, u cjelosti dovršavao, pa naknadnim tehničkim efektima nije želio da *remeti* njenu dramsku, odnosno dijegetičku uvjerljivost. Međutim, ono čega definitivno nema u Nikolićevim filmovima jeste prikaz dijegeze s ciljem distanciranja od nje. On dijegezu, zapravo, u potpunosti *neutralizuje*. Nikolić, kao reditelj, u tome nije usamljen, niti je to neko isključivo i privilegovano polje njegovog postuliranja, već opšte mjesto u estetici režiji, što se, podsjeća Peršeron, ponekad naziva i »filmskom prozirnošću«. Dakle, Nikolićeva dijegeza je *nenaznačena* i u cjelosti se uklapa u njegov rediteljski koncept linearnog vođenja priče.¹³

8 Danijel Peršeron: *Dijegeza*. Filmska kultura 154/155/156, 1985, str. 127.

9 Idealnu vremensku 'proporciju' u tom pogledu na filmu je teško pronaći. Izuzetak je, možda, Hičkokov *Konopac* (primjer koji navodi i Peršeron), u kojem je prisutna apsolutna podudarnost između filmskog i dijegetičkog trajanja radnje. Tačnije vrijeme prikaza radnje na filmskom platnu u potpunosti se podudara sa njenim stvarnim trajanjem, ukoliko izuzmemo nekoliko zatamnjenja koja su bila neizbježna iz prevashodno tehničkih razloga. No, privid kadrasekvence i neprekinute, odnosno kontinuirane radnje, ostaje. U Nikolićevim filmovima na takav slučaj ne možemo naići.

10 U filmskoj praksi je, međutim, čest slučaj da se ova dva prostora ne podudaraju. Dovoljno se prisjetiti samo eksperimentalnih poduhvata ruske montažne škole, posebno filmova Dzige Vertova, ili 'Kazablank', filma koji navodi Peršeron, u kojem je radnja koja se dešava na krajnjem sjeveru Afrike u cjelosti 'izmještena' u jedan od holivudskih studija. Kao suprotan, on navodi primjer Erika Romera koji, uglavnom, postavlja kameru u autentični dekor dijegeze.

11 Ibid., str. 128.

12 Sintagma francuskog filmskog teoretičara Žan-Pjer Udara.

13 Peršeron navodi primjer filma *Sve je u redu* (*Tout va bien*) Žan-Lika Godara i Žan-Pjera Gorena iz 1972 godine, u kojem se, između ostalih dijegetičkih 'alogičnosti' bliskih metasinematičnosti, može čuti i glas iz *off*-a koji se raspituje o snimanju ili, pak, nešto komentariše. Dakle, u ovom slučaju je u pitanju *naznačena* dijegeza.

I, konačno, dolazimo do problema vizuelnog kontinuiteta u Nikolićevom dijegetičkom strukturiranju. Po Dušanu Stojanoviću »postojanje vizuelnog kontinuiteta uvek obezbeđuje dijegetički kontinuitet (...) nezavisno od toga da li je u pitanju jedinstven scenografski prostor ili dva ili više takvih prostora.«¹⁴ Ako Stojanovićevo teorijsko promišljanje prihvatimo kao polazno, a ne vidimo zašto to ne bismo učinili, onda nam jedino ostaje da primijetimo da se ono u potpunosti može primijeniti na sagledavanje problema vizuelnog strukturiranja Nikolićevih filmova. Upravo, vizuelni kontinuitet, u raznovrsnim oblicima svog ispoljavanja, kod Nikolića *potvrđuje* dijegetički. Vizuelne vrijednosti njegovih filmskih priča – njihova suštinska izražajna svojstva! – nedvosmisleno proističu iz njihove funkcionalne uzglobljivosti u globalnu dijegetičku strukturu.

Nikolićevi rani dokumentarni filmovi: »Ždrijelo«, »Polaznik«, »Bauk«, »Marko Perov«, »Prozor«

Apstrakt: Nigdje kao u dokumentarnom filmu »Ždrijelu«, imajući u vidu Nikolićev svekoliki opus, nije na tako surov način prikazana uzaludnost čekanja i bitisanja, metafizika sumraka i slutnje i usud prolaznosti. No ono što u njemu izbija u prvi plan jeste još jedan u nizu Nikolićevih metaforičkih biljega o univerzalnoj ljudskoj patnji. Filmom »Polaznik«, sa nesvakidašnjom pričom o ritualnom ispraćaju pokojnika, Nikolić, nakon »Traga« i »Ždrijela«, dovršava svoju dokumentarnu trilogiju o smrti i umiranju. Estetika smrti koja prati svaki Nikolićev film u »Polazniku« ima svoju osobenu moralnu i katarzičku rezonancu. Filmom »Bauk« Nikolić na vidjelo iznosi u narodu u isti mah prikrivanu i poznatu priču o primitivnom abortusu, kojim se na najbrutalniji način ubijaju nerođena djeca. Atmosfera koju Nikolić stvara u ovom, kao, uostalom, i u prethodna dva filma, prožeta je metafizičkim implikacijama o smislu čovjekovog postojanja. Film »Marko Perov« je Nikolićeva metafizička parabola o prolaznosti. Ovaj, po Nikoliću, njegov najmetaforičniji film, može se tumačiti i kao niz slika koje nemaju reminiscentnu osnovu, odnosno onih koje predstavljaju subjektivnu vizualizaciju, ali ono što je u njima bitno jesu sama dešavanja data u isječcima dijegetičke stvarnosti, čiji je svjedok jedino Marko

Perov i kamene gromade koje ga okružuju. Filmom »Prozor« Nikolić vrši dijegetičku vivisekciju života u jednoj patrijarhalnoj crnogorskoj porodici. Ali ono čime se ovaj film suštinski bavi jesu usud, sivilo svakodnevice i samo jedna kratkotrajna radost junakinje, oličena u osvjetljenim vagonima voza. Osobenim analitičkim postupkom, na krajnje uvjerljiv, gotovo veristički način, Nikolić u toku jednog dana prati redosljed obaveze mlade žene u porodici u kojoj se njena uloga, koja u cjelosti proističe iz njenog inferiornog položaja, svodi na ulogu poslušnice.

Ključne riječi: bezizlaz, usud prolaznosti, metaforički biljeg, idiosinkrazija, ljudska patnja, smrt, lelek, tužbalica, bauk, primitivni abortus, grijeh, ubijanje, negacija života, ubrađače, metafizička parabola, put, prolaznost, poslušnica, usud, jednolična i opresivna zbilja, sivilo svakodnevice.

Filmom »Ždrijelo« počinje Nikolićevo metafizičko poniranje u tajnu čovjekovog bića. Okovani kamenim gromadama iz kojih put u »srećniji i ljepši život« vodi kroz ždrijelo – »kapiju« na vrhu kamenog brda, ne mireći se sa ulogom posmatrača života koji im nepovratno izmiče, svako od Nikolićevih junaka podno ždrijela pruža neki »otpor«, bilo u formi monoloških ispovjesti u kojima nema prizvuka bilo čega što bi moglo da posluži kao utjeha i/ili prijekor, bilo opominjućim i prodornim pogledom koji je rječitiji od svake izgovorene riječi. Objesni mladići, da bi se zabavili, uz svatovsku pjesmu nekuda odvođe »mladoženju« Mila Avetnog zavezanog za magarca, djevojke, smijući se, pogledom odmjeravaju pritke, jedna od njih, u dugoj bijeloj haljini, igra između zidina napuštene kuće, starica, koja je »spremila ruho«, čeka proscu, starci smirenog pogleda, okrenutog ka ždrijelu, štapovima sa metalnim šiljcima, po navici, koja je dio njihovog svakodnevnog rituala i u savršenom skladu sa opresivnim mûkom ždrijela, ritmički skladno udaraju u kamen. Kontrapunktskim prožimanjem stvarnog i nedostižnog, blaziranosti *zarobljenih* kamenštaka i uticaja koji dolaze od onih sa druge strane ždrijela sa šatorima, kućnim ljubimcima, štiklama, mini suknjama, drugačijim navikama, Nikolić stvara sliku nestvarnog sinematičkog hronotopa. Nigdje kao u ovom filmu, imajući u vidu njegov cjelokupni opus, nije na tako surov način prikazana uzaludnost čekanja i bitisanja, metafizika sumraka i slutnje, i usud prolaznosti. Ono što muči njegove junake, kamenštake, nije strah od smrti, već uzaludnost bi-

14 Dušan Stojanović: *Modaliteti dijegetičkog prostora u filmu*. Filmska kultura broj 148/149, 1984, str. 36.

tisanja. Ovako osmišljena priča, sa anamnestičkim konceptom kao katalizatorom dijegetičkih zbivanja i atavističkim »inkrustracijama« urezanim u pamćenje onih koji otkrivaju, demistifikuju ili doprinose razrješenju »zagonetke« čovjekovog bitisanja, prostorna i vremenska izolovanost Nikolićevih junaka, ljudi specifičnog etosa, i za takav ambijent atipična duhovna energija koju oni emaniraju, otvaraju širok prostor i mogućnost za njihovo cjelovito oblikovanje. To, da li su etnografske specifičnosti, koje su evidentne, sastavni dio njihove idiosinkrazije i kao takve utkane u hronotop kamenih pučina podno ždrijela, u ovom filmu ostaje po strani, gotovo irrelevantno. A ono što u njemu izbija u prvi plan jeste još jedan u nizu Nikolićevih metaforičkih biljega o univerzalnoj ljudskoj patnji, ma gdje i u ma kom, ili ispod kog ždrijela se oni nalazili.

Filmom »Polaznik«, sa nesvakidašnjom pričom o ritualnom ispraćaju pokojnika, Nikolić, nakon »Traga« i »Ždrijela«, dovršava svoju dokumentarnu trilogiju o smrti i umiranju, još snažnije naglašavajući metafizičku dimenziju »polazaka«. U filmu bez ijedne izgovorene riječi, ako izuzmemo lelekače i tužilice, i djecu koja se igraju oko odra pokojnika, do izražaja dolazi Nikolićevo poniranje u tajnu ove »svetkovine«. I u ovom filmu se pojavljuju hrišćanski simboli, ali ne i sveštenici i crkveni obred. Zašto? Već smo u »Ždrijelu« mogli da se osvjedočimo da su neke crkve pod zemljom, a one »nad zemljom« porušene, i u njima smještena stoka. Neke se ruše voljom jedne ćudi, kao što je to slučaj u »Jovani Lukinoj«, a odmah zatim nanovo i na istom mjestu grade, voljom druge. Estetika smrti koja prati svaki Nikolićev film, u »Polazniku« ima svoju osobenu moralnu i katarzičku rezonancu. Naime, za one koji ispraćaju polaznika, smrt je nešto što se događa drugima, *privilegija* drugih, što je, primjera radi, dominantna idejno-tematska odrednica »Goluže«. Ritualnoj svetkovini smrti, Nikolić u »Polazniku«, u formi groteske, *priključuje* sitna životna zadovoljstva (ispijanje kafe i rakije, njen pogled upućen njemu i već u sljedećem kadru, njegova ruka na njenom koljenu i slično), koja će trajati tačno koliko i ispraćaj polaznika. A kada na kraju te ritualne svetkovine započnu lelek i tužbalica, njihova lica vraćajući svoj predašnji izgled. U Nikolićevim dokumentarnim filmovima, što posebno dolazi do izražaja u »Polazniku«, specifična vizuelna naracija i inventivna likovna rješenja, tačnije kontinuirana progresija vizuelnih

datâ i strukturalna gradacija njihovih estetskih vrijednosti kao esencijalnih svojstava globalnog narativnog iskaza, stiču prevalenciju nad ostalim izražajnim elementima. Skladnim i vještim uklapanjem vizuelnih struktura u narativno tkivo priče, Nikolić postiže uvjerljivost i autentičnost izraza s jedne, i održava njen kontinualni tok, sa druge strane. Katalizatori dramskih zbivanja, umjesto verbalnih, postaju vizuelni iskazi. Konačno, nijedan vizuelni detalj ne izlazi iz *zadatog* okvira, čak ni u sekvenci sa Fotografom, i istovremeno svojim komplementarnim svojstvima u cjelosti upotpunjuje – i obogaćuje! – opšti vizuelni utisak. U svekolikom Nikolićevom opusu, imajući u vidu i igrane filmove, teško je pronaći film koji, prevashodno svojom vizuelnom i likovnom komponentom, iako je rađen crno-bijelom tehnikom, ima takve izražajne vrijednosti, kao što je to slučaj sa »Polaznikom«.

Filmom »Bauk« Nikolić na vidjelo iznosi u narodu u isti mah prikrivanu i poznatu priču o primitivnom abortusu, kojim se na najbrutalniji način ubijaju nerođena djeca. Baukom se, zašiljenim tankim drvetom, pravi očigledna paralela sa grijehom koji prati začecje. Atmosfera koju Nikolić stvara u ovom, kao, uostalom, i u prethodna dva filma, prožeta je metafizičkim implikacijama o smislu čovjekovog postojanja. Nikolić »Baukom«, zapravo, postavlja duboko etičko, ali i filozofsko pitanje: da li ubijanje nerođenog života istovremeno znači i njegovu negaciju. Sve je u ovom filmu u potpunosti na fonu takvih promišljanja. Nikolić je sasvim na strani života, posebno kada se on, kao u ovoj priči, na najsuroviji i najnedostojniji način »ubija«. Zlokobna tišina koja prati dolazak starice i mlade žene, iz čije će utrobe biti uklonjen neželjeni plod, i nestvarni muk koji prati taj monstruozi čin, užasavajuća su i zloslutna opomena. Nijemi svjedoci ovog dešavanja su, kao i u većini Nikolićevih filmova, nepomične ubradače, ukočenih pogleda i *zaleđenih* lica. Zle sile se tjeraju odmahivanjem ruku, kao da je manje zlo ono koje odmahivanjem pripremaju. Čak će se i na ovcama, bojažljivo skupljenim u uglu štale, u odsudnom trenutku oglasiti zvono kao opomena.¹⁵ Pilatovsko pranje ruku starice *egzekutora* i njeno češljanje, predstavlja vrhunac ovog zastrašujućeg čina. Nikolićevi filmovi, iako su na strani života, iako ga katkad panegirički veličaju, ne zrače optimizmom. »Bauk« je, međutim, sam vrh njegovog

15 Motiv koji Nikolić često koristi u svojim filmovima; najčešće je to oko životinje, onda kada postaje jasno da je ljudski razum nemoćan ili je, kao u ovom slučaju, u potpunosti nestao.

pesimizma.

Film »Marko Perov« je Nikolićeva metafizička parabola o prolaznosti. Sjedeći ispod nastrešnice koja ga štiti od žege, starac po imenu Marko Perov prebira brojanice i posmatra one koji prolaze putem. Za svakog pojedinca ili grupu koji se pojave moguće je odrediti namjere, pa čak i odredište kojem su se uputili. Sve to se reflektuje na starčevom izbornom licu, čita se iz jednog njegovog oka (drugo je zgaslo), i iz rijetkih, ali čitljivih pokreta. Svjedoci smo njegovih reakcija na svaku od situacija, koje se u kontinuitetu nižu. Nekad je to ozbiljno i zamišljeno lice prožeto odobravanjem ili sjetom, nekad lice sa blagim ili ironičnim smješkom, kao kada se u jednoj od sekvenci pojavi mladić s kosijerom koji ne može da se odluči na koju stranu da krene. No, lice Marka Perova, kao i lica staraca u »Ždrijelu«, ne odaje nekoga ko za nečim žali ili tuguje. Sve to što put *donosi*, život je koji se kreće, istina koju je on davno spoznao, suma utisaka koji su se duboko urezali u njegovo pamćenje, i koji se sada pred njim pojavljuju kao ovaploćene metafore. Sve izmiče i nepovratno nestaje kao i ovi putnici koji odlaze svako svom odredištu. Od svih slika koje se nižu, Marko Perov »bira« samo one koje kod njega mogu da ostvare najjači utisak. Ovaj, kako sâm Nikolić kaže, njegov najmetaforičniji film, može se tumačiti i kao niz slika koje nemaju reminiscentnu osnovu, odnosno onih koje predstavljaju subjektivnu vizualizaciju, ali ono što je u njima bitno jesu sama dešavanja data u isječcima dijegetičke stvarnosti, čiji su svjedoci Marko Perov i kamene gromade koje ga okružuju.¹⁶ Snažan kontrast eternalnog, ovaploćenog u kamenu, i efemernog, u ljudima koje put odvodi ka njihovom odredištu, kao i duboka metafizička poniranja u tajnu čovjekovog bića, u ovom Nikolićevom filmu više nego u bilo kojem drugom iz njegovog opusa dolaze do izražaja. Nije li sve to, zapravo, put onih koji će prije ili kasnije, pa bili oni čobani, čudaci, putnici namjernici, Cigani, hendikepirani, ožalošćeni, oni u službi Svevišnjeg – upravo oni koji promiču pored Marka Perova – jednom, ipak, netragom nestati? Monahinje se, međutim, pojavljuju kao hor radosti i nada u ono što će na kraju svakog puta, pa i puta Marka Perova, neminovno doći. Sa tužbalicom se Marko Perov suočava u završnoj sekvenci. Ona će, ujedno, kao i u »Ždrijelu« i »Polazniku«, uokviriti ovu priču o putu i »putovanju«.

16 Indikativno je, međutim, kada govorimo o subjektivnoj vizualizaciji, i to da niko od prolaznika nije uputio pogled prema Marku Perovom. Nema ni kontra-plana koji bi nas u to uvjerio.

Filmom »Prozor« Nikolić vrši dijegetičku vivisekciju života u jednoj patrijarhalnoj crnogorskoj porodici i nakon njega pravi tematski otklon, tačnije zaokret prema drugim, umnogome različitim sižejnim okvirima. Stoga za »Prozor« možemo reći da predstavlja zatvoreni krug Nikolićevih prethodnih interesovanja, ukoliko apstrahujemo »Biljeg«, film koji je, iako ne tematski a ono ikonički, na fonu takvih idejnih rješenja. Osobenim analitičkim postupkom, na krajnje uvjerljiv, gotovo veristički način, Nikolić u toku jednog dana prati redosljed obaveze mlade žene u porodici u kojoj se njena uloga, koja u cjelosti proističe iz njenog inferiornog položaja, svodi na ulogu *poslušnice*. Na jednako uvjerljiv način prenosi se i atmosfera i *popis* obaveza u porodici, koja se zasniva na muževljevoj prevlasti. Žena, naime, mora, da pored redovnih, odnosno zadatih obaveza, u svakom trenutku zna šta je njenom mužu potrebno, pa čak i to kada iz ognjišta izvaditi drvo da bi pripalio cigaru. Ni u ovom Nikolićevom filmu, kao u gotovo svim ranijim, isključujući »Ždrijelo«, sa dominantnom vizuelnom komponentom, ne postoji potreba da se riječima bilo šta pojašnjava. Neposrednim i jasnim vizuelno-simboličkim i asocijativnim rješenjima – slika je ta koja, po njemu, govori i njom je moguće iskazati sve – naracijom krajnje jednostavne, ali uvjerljive izražajnosti, Nikolić gledaočevu pažnju usmjerava i u pravcu naizgled sitnih, ali ne manje važnih detalja. Ali ono čime se ovaj film suštinski bavi jesu usud, sivilo svakodnevice i samo jedna kratkotrajna radost junakinje, oličena u osvijetljenim vagonima voza. Nemoćna da se odupre opresivnoj i jednoličnoj zbilji, upravo onom što čini sadržaj njenog života, ona protivtežu pronalazi u različitosti – pa ma koliko i ona bila jednolična i svakodnevna! – koja, u krajnjem, znači potvrdu njenog postojanja. Ovakvim kontrastiranjem Nikolić stvara ne samo uvjerljivu već i jedinu dinamičnu sliku, koja označava kratkotrajni bijeg iz sivila svakodnevice, odnosno snažnu metaforu o nemogućnosti dodira dva u potpunosti udaljena svijeta, kojom se ovaj film završava – ovog tu, iza prozora sa kojeg u pravcu voza gleda junakinja filma, i onog tamo, iza njegovih osvijetljenih vagona¹⁷ – junakinja koja će prema svom licu stidljivo okrenuti ogledalce samo nekoliko trenutaka prije nego što će kompozicija osvijetljenih vagona *okončati* još jedan u nizu njenih mukotrpnih dana.

Istina i logika u filmovima Živka Nikolića

17 Istu tu temu, ali na nešto drugačiji način, Nikolić varira i u Ždrijelu u sekvenci sa 'turistima'.

Apstrakt: Put do istine po Nikoliću je put traženja. Da li će istinu tražiti unutar sinematičkog okvira ili izvan njega, za Nikolića nije bilo od prevelikog značaja. Iako je povremeno pokušavao da pronađe tu specifičnu tačku dodira i/ili prožimanja, njega je interesovala jedino istina u samoj priči i priča kao istina. Ali Nikolić ne bježi od istine o ljudima iz vanfilmske stvarnosti, naprotiv, još manje od istine o njihovoj istini. Govorimo, dakako, o vremenu u kojem je Nikolić stvarao i istini koja je imala posebnu aksiološku, nerijetko i nadstvarnu rezonancu. Onda kada nije mogao da je pronađe, ili se nije zadovoljavao rješenjima koja mu nudi stvarnost, on je posezao za magijskim i metafizičkim *oruđima*, s namjerom da je potraži sa druge, ma kako se to, katkad, činilo neuvjerljivim, ali za njega ne i nemogućim – iracionalne strane. Umjetnost je, po Nikoliću, u onoj mjeri logičnija i istinitija, u kojoj je uspjela da se odvoji od narativne matrice koja ograničava njena suštinska svojstva sadržana u slobodi iskaza.

Ključne riječi: istina, logika.

Za razliku od nekih njegovih savremenika, Nikolićev odnos prema fenomenu istine na filmskom platnu bio je specifičan i u pojedinim, rekli bismo, ključnim aspektima, ekstremno drugačiji. Govorimo, dakako, o vremenu u kojem je Nikolić stvarao i istini koja je imala posebnu aksiološku, nerijetko i nadstvarnu rezonancu. Svako ogrješenje o njenu *sankrosanktnost* povlačilo je konsekvence, što se posljedično reflektovalo i na umjetnost, posebno filmsku. Kao očigledan primjer Nikolićevog nemirenja s takvim sistemom odnosa i takvom istinom navedimo apsurdnost poduhvata u dokumentarnom filmu »Biljeg«. ¹⁸ U njemu bliskom, dugometražnom igranom filmu »U ime naroda«, Nikolić se pita koliko narod može da izdrži blagodati te i takve istine. ¹⁹ U vjerodostojnosti predočavanja istine on nije pravio, pa čak ni uočavao bitnu razliku između one kojom se bavio na filmu, »utiskivao« je na filmsko platno, i one druge čiji je ona – ili bi bar tako trebalo da bude! – jedinstven odraz. Put do istine po Nikoliću je put traženja. Ova biblijska refleksija

18 Ovdje mislimo na vrijeme u kojem je istina bila 'na cijeni', a budući da je bila samo jedna i jedinstvena, i njeno tumačenje je njenim tumačima, samim tim, bilo znatno olakšano, ali i na 'režimske' i ideološke istine, kojima se pod plaštom opšteg dobra, jednakosti i još nekih nesuvislih parola, branilo nešto što je zavodljiva, nerealna i neizvjesna ideja o 'prosperitetnoj' budućnosti. Sumnjati u njihovu ispravnost bilo je 'bogohulno'.

19 Pri tom, nikako ne smijemo gubiti iz vida ni mnoge druge, patrijarhalno ukorijenjene i na javnom moralu zasnovane »istine«, koje u Nikolićevim filmovima imaju raznolike pojavne oblike i vidove estetskog ispoljavanja.

u cjelosti karakteriše i njegov stvaralački put. Da li će istinu tražiti, na šta smo već ukazali, unutar sinematičkog okvira ili izvan njega, za Nikolića nije bilo od prevelikog značaja. Iako je povremeno pokušavao da pronađe tu specifičnu tačku dodira i/ili prožimanja dva načina tumačenja istine, jednog, umjetničkog, što će reći slobodnog i nesputanog i drugog, *kontrolisanog*, njega je interesovala jedino istina u samoj priči i priča kao istina. Ali Nikolić ne bježi od istine o ljudima iz vanfilmske stvarnosti, naprotiv, još manje od istine o njihovoj istini. Oni su tu, ali utkani u jednu novu, idejno i konceptijski drugačiju fakturu (»Trag«, »Ždrijelo«, »Prozor«. Ni u jednom svom filmu, kako dokumentarnom tako i igranom, Nikolić ne dozvoljava da mu istina izmakne. I ma kako je preoblikovao i u ma kakvo metaforičko *ruho* zaodjenuo, ona uvijek, i čini se u pravom trenutku, probija *oklop*. Kod Nikolića ne postoji dilema niti se otvara pitanje o umjetnikovoj potrebi insistiranja na istini, niti, pak, strah od njenog *presvlačenja*. Onda kada ne može da je pronađe, ili se ne zadovoljava rješenjima koja mu nudi stvarnost, Nikolić poseže za magijskim i metafizičkim *oruđima* (»Ždrijelo«, »Bauk«, »Iskušavanje đavola«), s namjerom da je potraži sa druge, ma kako se to, katkad, činilo neuvjerljivim, ali za njega ne i nemogućim – iracionalne strane.

Američka teoretičarka Elizabet Džons, koja je istraživala mjesto istine u filmu, kaže: »Istina je nepouzdana celina koja je, izgleda, svugde gde god je možemo naći. (...) Što je intenzivnije posmatramo, to se više preobražava.«²⁰ Možemo sa sigurnošću reći da heuristički model koji Nikolić primjenjuje u potrazi za istinom u njenim pojavnim oblicima, ni po čemu ne koincidira sa gore iznijetim stavom. Naime, istina je, po Nikoliću, veoma pouzdana cjelina, ali je treba otkriti! Ona se, kao, ustalom, i emocije, neminovno preobražava, ali njene metamorfoze nijesu neuhvatljive. Ovdje, prevashodno, mislimo, na »himerički efekat« koji nam istina nudi, a koji Džons, pretpostavljamo, ima u vidu. Opet se moramo vratiti na tezu koju ovdje zastupamo, a po kojoj je istina, ne apstrahujući pri tom modele i forme njenog estetskog ispoljavanja, čvrsto utkana u narativno tkivo priče čijim se dubinskim slojevima bavi i iz koje i sama proishodi. Ona je uslov i načelo postojanja kako filmske tako i svake druge umjetničke priče. Bez istine priča bi, iako, naizgled, po svojim osnovnim strukturalno-narativnim svojst-

20 Elizabeth Jones: *Pronalaženje mesta istine u filmu 1940-1980*. Filmska kultura 181/182, 1990, str. 67.

vima zatvorena cjelina, ali, istovremeno, i dovoljno otvorena da u cjelosti prepozna i obuhvati sve relevantne probleme kojima se bavi, izgubila svaki smisao. Vjera u istinu koju sadrži djelo koje nam je predstavlja, pa ma kako je zvali: dijegetičkom, virtuelnom, nestvarnom, konstrukcionom, vještačkom, mora da bude polazna ideja svakog *istinskog* umjetničkog prosedea. Da li ona obavezno mora ili ne da se poklapa sa onom iz vanfilmske stvarnosti, to za umjetnika obično nema prevelik značaj. Ali to, takođe, ne znači da je istina koju *emanira* dijegetički univerzum hermetična, nedostupna i kao takva *neupotrebljiva*. Pitanje kojim se bavi Nikolić, upravo je vezano za taj problem: šta umjetnik treba da učini da istina u njegovom artefaktu ne postane slučajni, marginalni, ili frustrirajući epifenomen? Mi ovdje ne govorimo o nemogućnosti prodiranja u istinu, njenoj nedostupnosti, samodovoljnosti, već o njenom otkrivanju. Problem istine u filmu nije istina izvan njega, već istina u njemu. Jedan od aktera u »Čudu neviđenom« uporan je u nastojanju da probije tunel kako bi isušio jezero. Zašto on to radi, nama je iz dijegetičkog konteksta priče i njenog narativnog toka jasno, ali se ne bavimo faktografijom i ne tražimo analogone u vanfilmskoj stvarnosti, iako znamo da takvim i/ili sličnim primjerima ona i te kako obiluje. Konačno, ne govorimo samo o istini kao *izumu* dijegetičke stvarnosti i njenoj unutarnjoj kontekstualnoj uzglobljenosti u narativno tkivo filmske priče, od koja se očekuje da sama po sebi bude u cjelosti jasna i artikulisana. Govorimo, dakle, i o sinematičkoj istini koja ima dodirne tačke sa vanfilmskom, a koja se tako često u svom dokumentovanom vidu, katkad i sa autentičnim snimcima kojima se želi razbiti svaka sumnja u apsolutnu podudarnost, *nudi*, odnosno *nameće* filmu. Nikolić je u tako prenesenoj istini prepoznavao ne samo mogućnost njenog umjetničkog preoblikovanja, već i njene transpozicije u filmski narativni kod, koji, da bi postao uvjerljiv, mora postati istina po sebi.²¹

Stoga, logičkotumačenjedijegetičkestrukture Nikolićevih filmova, ukoliko pođemo od premise da je zadatak logike da razotkrije nedosljednosti nastale pogrešnom upotrebom jezičkih normi – ovdje,

21 Traženje koincidencija i podudarnosti sa događajima i likovima iz vanfilmske stvarnosti, katkad, može da rezultira i nekim 'obavezujućim' natpisom na najavnoj ili odjavnoj špici, kojim reditelj 'skida' sa sebe mogućnost njihovog (ali i njegovog!) eventualnog prepoznavanja. Čini nam se veoma indikativnim sljedeći natpis: 'svaka podudarnost sa likovima i događajima iz života je slučajna'. I Nikolić je, vjerovatno pod pritiskom onih koji su se u njemu prepoznali, morao da istakne jedno takvo 'izvinjenje' u filmu *U ime naroda*.

dakako, imamo u vidu filmski jezik – neodvojivo je od značenjskih struktura konkretnih slikovnih simbola. Nedosljednosti koje se mogu prepoznati u pojedinim Nikolićevim filmovima, javljaju se, najčešće, kao posljedica tehničkih ograničenja, ali ne i estetske nekonzistentnosti i propusta u rediteljskom prosedeu.²² Logika Nikolićevih filmova je logika prirodnih odnosa, neopterećena faktografijom i hipertrofijom simbola i psiholoških data. Pomenimo u tom kontekstu razmišljanje teoretičara Adama Šafa koji o logici konkretne činjeničke stvarnosti, za stvari, o tome kakve jesu i kakvim ih vidimo, kaže da one same po sebi nijesu ni jasne ni nejasne, ni istinite ni lažne, one su to što jesu i ništa više, a to je, usuđujemo se reći, osnovno načelo logike, pogotovu kada je film u pitanju. Pa ipak, s tom bitnom razlikom što stvari o kojima u svom logičkom poimanju njihove suštine govori Šaf treba u cjelosti prepoznati, ući u njihovu *tajnu*, odgonetnuti ih, dati im značenje i, konačno, staviti ih u odgovarajući logički kontekst. Samo tako će njihov međusobni odnos, njihov korelativni logički slijed dobiti puni smisao, i kao takav biti prihvatljiv. Šaf dalje kaže, i to, čini se, ima poseban značaj za korpus problema kojima se u ovom radu bavimo: »Nejasna su, zauzvrat, znanja koja o njima imamo i verbalne konstrukcije koje ih izražavaju, kao što mogu da budu istiniti ili lažni jedino samo to znanje i same te verbalne konstrukcije. U slučaju nejasnosti, kao u slučaju istinitosti, reč je o prirodi *relacija* što postoje između znanja (koje je uvek svedeno na sazajno-lingvističku jedinicu) i stvarnosti, a ne o prirodi same stvarnosti.«²³ Ako Šafova promišljanja prenesemo u ravan naših istraživanja doći ćemo do saznanja da je mogućnost logičkog određenja sadržaja jednog djela, na način kako ga on vidi, u potpunosti primjenljiva na problem kojim se bavimo. Pa, pođimo redom! Šta je to, ili koja su to *znanja* ili *verbalne konstrukcije* u Nikolićevim ekranizacijama nejasne savremenom gledaocu i šta je to što bi, eventualno, moglo da produbi njihovu logičku nedosljednost? Toga, svakako, ima, počev od tradicionalnih i geoestetičkih specifičnosti, pa do arhaizama u sferi verbalne jezičke komunikacije. Ali to je rediteljev izbor i pravo da prostor definiše na

22 U tom smislu mogu se navesti primjeri vezani kako za konceptualno-strukturalne tako i tehničke propuste, u prvom redu, statična upotrebu kamere, ali i 'gomilanje' krupnih planova, bez obzira na njihove nesporne likovne vrijednosti.

23 Preuzeto iz: Žan Mitri: *Estetika i psihologija filma IV/ OBLICI*. Institut za film, Beograd, 1972, str.286.

način kako ga vidi, kako bi iz njega izvukao suštinu problema kojim se bavi – pod uslovom da mu je to cilj! Rediteljjev dijegetički »realm« definisan je specifičnim estetsko-izražajnim modalitetima. Nemogućnost suštinske komunikacije sa gledaocem koji ničim nije vezan za određeni geokulturni prostor, ne znači istovremeno i apriornu logičku nedosljednost i nejasnoću djela, u konkretnom slučaju filmskog, koje on percipira, niti, pak, s druge strane, ograničava reditelja ili ga odvraća od hotimičnog ulaženja u problem koji će se različito tumačiti: primjer pogače na glavi junakinje filma »Lepota poroka«, preko koje, kao odmazdu za nevjerstvo, očekujemo udarac maljem njenog muža. Da li ćemo, sa fokusom se na rediteljevu narativnu strategiju, to što smo u toj sekvenci vidjeli nazvati istinom ili laži, pa čak i sinematičkim *oksimoronom*, za priču koju nudi ovaj film nema gotovo nikakavog značaja. Sve to, u krajnjem, ima svoje opravdanje u onoj mjeri u kojoj je umjetnost slična životu, ali nikada, niti može, niti, uostalom, ima na to pravo, da ga vjerno preslikava, odnosno da bude njegova fotografska kopija, na način kako to radi naivni naturalizam i besadržajni verizam, jer bi se u tom slučaju pretvorila u njegov surogat i svela na neprimjerenu reprodukciju.²⁴ Umjetnost mora, ili bi bar tako trebalo da bude, da uvijek ide dalje, pa i po cijenu nekonzistentnosti i *lažnog* predstavljanja autentične i logičkim koordinatama *omeđene* stvarnosti. I upravo u tome se može prepoznati sva snaga i dosljednost Nikolićeve kreativnosti. Laž, ukoliko je ima, unutar je okvira predstavljene stvarnosti, a sve izvan njega, dakle tog okvira unutar kojega je umjetnik smjestio svoj svijet (svoj mikrokosmos) može da bude istina! Takvom istinom Nikolić se nije bavio. Možda upravo u njenom prenebraganju možemo tražiti korijene odioznosti koji su pratili njegov stvaralački put. Drugi značajan momenat, koji pominje Šaf, jeste sama nejasnost poruke. Dakle, u ovom slučaju se pretpostavlja da je gledalac apriorno upoznat sa njenim sadržajem. Prirodu same stvarnosti treba apstrahovati, jer ona ničim neće uticati na logički kvalitet poruke. Zar treba onda da čudi zašto je Nikolićeva TV serija »Đekna još nije umrla a ka'će ne znamo« naišla na takvu recepciju? I ko je tu više zainteresovan da istražuje logičku konzistentnost i traga za bilo kakvom istinom? Jezička, u ovom slučaju verbalna

24 Svakako da bi u tom pogledu mogli da nas demantuju brojni ideološki i populistički filmovi, počev od proletkultovskih mas-karada, pa sve do holivudseke imperije kiča i petparačke patetike.

fraza, toliko je ogoljena, da bi bilo kakva *potraga* za njenim skrivenim smislom bila apsurdna. I konačno, zar traženje logičkog smisla i istine nije prirođenije nauci i metajeziku? Umjetničko viđenje stvarnosti i života, u tom smislu bi trebalo da bude *pošteđeno* egzaktnog poniranja u njihovu istinitost. Umjetnost je, a to, nesumnjivo, čini osnovu Nikolićevog *vjeruju*, u onoj mjeri logičnija i istinitija, u kojoj je uspjela da se odvoji od narativne matrice koja ograničava njena suštinska svojstva sadržana u slobodi iskaza. Mitska i arhetipska slika Crne Gore u filmovima Živka Nikolića

Apstrakt: Mitska svijest u Nikolićevim filmovima sveprisutna je i sveprožimajuća. Samim tim iskustvena stvarnost u njima nije odvojena dijegetička cjelina, entitet *per se*, već je duboko uvučena u prostor mitskog. Logika kartezijanske uređenosti koja implicira dominantno prisustvo elementa racionalnog, kod Nikolića je često »ugrožena« upravo snažnim prisustvom alegorijskog o mitskog. Zapravo, arhetip i prasluka, kao oblici ispoljavanja kolektivno nesvjesnog, u poetskoj fakturi Nikolićevih filmova imaju primarni značaj.

Ključne riječi: mit, arhetip, prasluka, kolektivno nesvjesno, derpesivni optimizam Crnogoraca, žena preljubnica, običaji, tabu teme.

U Nikolićevim filmovima, jednako dokumentarnim i igranim, mitska svijest je sveprisutna i sveprožimajuća. Iz korijena mitskog u njima proističe bezmalo sve, uključujući i ljubav prema Bogu i ljubav kao erotski čin. Neraskidiva veza mita i strasti, pa i onda kada je riječ o ekstremno izraženoj teopatskoj strasti, iako ona kod Nikolića nikada nije eksplicitno naznačena, jeste zapravo njegov pokušaj »zaustavljanja vremena«, na način kako taj odnos vidi poljski filozof Lešek Kolakovski.²⁵ Međutim iskustvena stvarnost u Nikolićevim filmovima nije odvojena dijegetička cjelina, entitet *per se*, već je duboko *uvučena* u prostor mitskog, tačnije mit svojom sveprisutnošću ispunjava prostor realnog. Logika kartezijanske uređenosti koja implicira dominantno prisustvo elementa racionalnog, kod Nikolića je često *ugrožena* upravo snažnim prisustvom alegorijsko-mitskog.

Iako se nije bavio fundamentalnim psihološkim, samim tim i psihoanalitičkim temama,

25 Kolakovski, naime, kaže: »Mitski smisao ljubavi određen je dvojako: ljubav uvek zajednički sadrži težnju usmerenu ka mitski konstruisanoj realnosti i, obrnuto, svaka energija okrenuta ka mitskom svetu, unosi erotski razmah.«. (Lešek Kolakovski: *Prisutnost mita*. Rad, Beograd, 1989, str. 66.)

Nikolićevi filmovi se mogu posmatrati i iz tog ugla, posebno oni u kojima do izražaja dolazi *individualno nesvjesno*, u kojem se, po kvantumu psihičke energije koju u sebi sadrži, izdvaja libido.²⁶ U njima je, međutim, o čemu ovaj rad i govori, naglašeno prisutan kontakt sa arhetipom i praslalom, odnosno *kolektivno nesvjesno*.²⁷ Crnogorski psihoanalitičar Todor Baković ukazuje upravo na ostvarivanje tog kontakta putem umjetnosti i pri tom podsjeća na Jungovu misao da se stvaralački umjetnički proces sastoji u oživljavanju arhetipova i njihovom transponovanju na jezik sadašnjosti nekom od umjetničkih tehnika: muzičkom, literarnom, slikarskom, a mi ćemo dodati i filmskom, posebno u Nikolićevom slučaju, čiju poetiku u tom pogledu možemo smatrati egzemplarnom. Zapravo, arhetip i praslika, kao oblici ispoljavanja kolektivno nesvjesnog, u poetskoj fakturi Nikolićevih filmova imaju primarni značaj i predstavljaju *conditio sine qua non* njene ukupne izražajnosti. Ukratko ćemo se zadržati na osnovnim karakterološkim i tipološkim odrednicama koje u »depresivnom optimizmu Crnogoraca« izdvaja Baković, a koje, čini se, u potpunom saglasju sa Nikolićevim tumačenjem ovog problema, bez namjere da u ovom interdisciplinarnom *sučeljavanju* kao prevlađujuće apostrofiramo stavove bilo kojeg od ove dvojice autora koji su, svaki iz svog ugla, doprinijeli razobličanju onoga što je, usuđujemo se reći, vjekovima na našim prostorima bila »zabranjena« tema. Takođe, nećemo odvojeno ukazivati ni na kontingentne sličnosti ova dva, koliko strukturalno različita, toliko suštinski i sadržajno slična, pa čak i bliska pristupa hermeneutičkog pronicanja u tajnu jednog osobenog etosa. Po Bakoviću, naime, Crnogorci u svom karakteru imaju naglašenu depresivnu crtu, a dokaz za to je, između ostalog, i njeno kontinuirano prisustvo u crnogorskoj

26 Pritom moramo imati u vidu i tu važnu činjenicu da je Freud libido označio kao psihičku energiju mnogo širu od samog seksualnog nagona, pa je u skladu s tim i Eros ne samo seksualni nagon, kako se često pogrešno tumači, već *nagon života*, za razliku od njegovog antipoda Tanatosa koji je *nagon smrti*. Tipičan primjer ove Freudove postavke pronalazimo u Nikolićevom filmu *Beštije* u liku starog Kapetana.

27 Po psihoanalitičkoj teoriji individualno nesvjesno se tumači kao jezik simptoma, a kolektivno nesvjesno kao jezik simbola, odnosno praslike. Kolektivno nesvjesno u prvom redu doprinosi boljem razumijevanju tradicije, mita, simbola, ali i – što je od posebnog značaja za predmet kojim se bavimo – boljem razumijevanju nacionalnih osobenosti. »U svakoj od tih praslika nalazi se dio već proživljene ljudske psihologije i sudbine, dio patnji i uživanja koji se bezbroj puta ponavljao u životu naših predaka.« (Todor Baković, *Depresivni optimizam Crnogoraca*. Jugohart, Zagreb, 1985, str.72.)

umjetnosti i etosu. Dokaz za to je i gotovo svaki Nikolićev film tematski okrenut tom prostoru.²⁸ Nadalje, Crnogorac je tip čovjeka koji, po Bakoviću, svoj život uslovljava etičkim normama (Luka iz *Lepote poroka*, oni koji se svađaju zbog razvalina napuštene kule u Ždrijelu i *Iskušavanju đavola*, Milutin iz *Naroda*), koji je »misaoni mistik« (Marko Perov, starci iz Ždrijela), koji se uporno i grčevito drži za »sebe bivšeg« i kome su prošlost i tradicija dio sadašnjosti. (Luka iz *Lepote poroka*, Zmajevići i Krstovići iz *Iskušavanja đavola*). Da bi prevazišao sukob arhaičnog i modernog, Crnogorac je, ističe Baković, morao da razvija snažne oblike »psihološke i socijalne akomodacije« (‘turisti’ u Ždrijelu, Žorž iz *Lepota poroka*). »Mnoge karakterne osobine koje su u tradicionalnom, plemensko-patrijarhalnom načinu života predstavljale vrlinu sada već postaju kočnica savremenog, civilizovanog života.«²⁹ (Luka iz *Lepote poroka*, Milutin iz *Naroda*). I, konačno, kad se na kraju psihologija Crnogoraca sasvim sagleda u kontekstu društvene i istorijske uslovljenosti, ona, po Bakoviću, ima elemente apsurdna (svađa oko razvalina napuštene kule u Ždrijelu i njen fatalni završetak u *Iskušavanju đavola*, rušenje i podizanje crkve u *Jovani Lukinoj*, sukob do istrebljenja dvije grupe svatova na jezeru u Čudu neviđenom, Žoržov raskalašni život i odnos prema porodici koju je ostavio na selu u *Lepoti poroka*, put u Kinšasu direktora Todora u *U ime naroda*).

Sredina u koju Nikolić smješta radnju većine svojih filmova najčešće je patrijarhalna i, nerijetko, izolovana. Pravno je zasnovana na običajnim normama koje podrazumijevaju bračnu zajednicu u kojoj je žena potčinjena i u obavezi je da se pokorava mužu i izvršava njegova naređenja. Njena *volja* je nepotpuna i sadržana je u muževljevoj volji.³⁰ Film-

28 Tu prevashodno mislimo na dokumentarne filmove: *Trag, Ždrijelo, Polaznik, Bauk, Marko Perov, Prozor* i dugometražne igrane: *Jovana Lukina, Čudo neviđeno, Lepota poroka, U ime naroda, Iskušavanje đavola*. Kao rječit primjer u tom smislu možemo uzeti starce iz Ždrijela koji, zamišljeni i odsutnih pogleda, vrhovima štapova udaraju u kamen ispred sebe.

29 Ibid., str.188.

30 Zašto sve ovo pominjemo? Iz prostog razloga što izvjestilac Valtazara Bogišića iz sedamdesetih godina XIX vijeka piše da je žena dužna da mužu bude »vjerna i poslušna, da mu počituje oca, mater, djevera, da radi i čuva /.../ da odgaja djecu i sluša naredbu domaćinovu.« (preuzeto iz: *Pravni položaj žene u Crnoj Gori u XIX vijeku* – doktorska disertacija Petra Stojanovića, s.a., str.221.) Sve to imamo u Nikolićevom *Prozoru*, čak i više od toga – eklatantan primjer žene-objekta. Muž je taj koji ima pravo na tijelo i život žene, na njenu bezuslovnu vjernost, i u slučaju da je zatekne na djelu preljube, po članu 72. Danilovog zakonika, ima pravo da je bez bilo kakvih sankcija i pravne odgovornosti »liši života«, i ne samo nju već i preljubnika. U

om *Prozor* Nikolić na najdosljedniji način, umjetnički pošteno i uvjerljivo, predstavlja upravo takav odnos.³¹ A na klasičan primjer preljube nailazimo u njegovom filmu *Lepota poroka*. Poročna Jaglika je svoje *sagriješenje* priznala mužu koji, protivno odredbama člana 72. Danilovog zakonika, toljaganju, zlostavljanju ili progonstvu i običajima šerijatskog prava koji kao sankciju za takav prestup predviđaju takozvanu *osakatu* (kidanje nosa), tu kaznu prenosi na sebe, presuđuje sebi na način koji nije poznat u crnogorskom etnosu, a koji je, eto, moguć na filmu. Ovaj Nikolićev »erzac« je, međutim, od strane pojedinih kritičara bio jednosmjerno tumačen. No, Nikolić se, za razliku od mnogih, najčešće onih od kojih je bio najviše napadan, nikada nije plašio istine, niti je, kao umjetnik koji za svoje ideje nije čekao odobrenje »plemenskog komiteta« – niti se napose bavio plemenskom idiosinkrazijom – smatrao da je istina, pa makar ona bila i sinematička, sramota. Sramota je istinu prećutati, i, zapravo, to je moto svih Nikolićevih filmova, posebno dokumentarnih – i posebno *Biljega*, ali u nešto drugačijem kontekstu od ovog koji u radu pred nama razmatramo. Sve to nas upućuje na misao etnologa Vukašina Pešića, koji kaže: »patrijarhalni moral Crnogoraca predstavlja složenu društvenu (biopsihosocijalnu), posebno etičku pojavu.«³²

LIKOVNI U NIKOLIĆEVOM FILMOVIMA

karakterološko modelovanje i strukturalizacija

Apstrakt: Likovi u Nikolićevim filmovima dramaturški su oblikovani tako da proces njihove individuacije u cjelosti bude usklađen sa idejno-dramaturškom koncepcijom filma i njegovom globalnom dijegetičkom tekstuirom. Njihova transformacija mogućna je jedino u ravni projektovanog dramaturškog koda, bez značajnijih modifikacija njihove karakterne konfiguracije, koja bi, sljedstveno principu uzročno-posljedične uslovljenosti, dovela do dramaturški neopravdane supstitucije njihove apriorno zamišljene koncepcije i, konsekvntno, nefunkcionalnih dramatskih aberacija unutar narativnog toka priče. To su ujedno i osnovne smjernice kojima

uvodnoj sekvenci Nikolićevog filma *Lepota poroka* preljubnik je nekako umakao, ali je po članu 72., na način kako on to predviđa, kažnjena žena preljubnica.

31 Tek će se u *Jovani Lukinoj* ovaj odnos donekle promijeniti, ali u sasvim drugačijem tematskom okviru ponuđene priče.

32 Vukašin Pešić: *Patrijarhalni moral Crnogoraca*. Unireks, Podgorica, 1996, str.259.

se Nikolić u dramaturškom postuliranju svojih likova, s neznatnim odstupanjima, i rukovodio. Nikolić svoje likove, zapravo, dijegetički redefiniše i dramski ih predstavlja ne samo kroz riječ i pokret, što je poznat i uobičajen postupak sa različitim estetskim učincima, već im pridaje mnogo dublji ontološki i filozofsko-etički smisao i značaj.

Ključne riječi: (dramski) lik, aleteja, katalizatori dramskih zbivanja, strukturalno određenje, karakterne osobine, dramaturška koncepcija, dramaturško postuliranje, dijegetička tekstura, narativni tok priče.

Na samom početku ovog rada o jednom od ključnih aspekata rediteljskog prosedeja, *per analogiam* i autora čijom se poetikom bavimo, navešćemo riječi francuskog filmskog teoretičara Žana Mitrija, koji kaže: »Nema, dakle, situacija koje iscrpljuju jedan lik, nego likovi iscrpljuju situaciju.«³³ Skloni smo tvrdnji da se Nikolićeva svekolika poetika bazira upravo na gorenavedenom Mitrijevom *obrascu*. Likovi u filmovima ovog autora su katalizatori dramskih zbivanja, a njihov dijalog *otkrivalački* u priči koja je, onakvom kakvom je vidi Mitri, u cjelosti primjenljiva na njegov dramaturški model, odnosno »skup činjenica i događaja, *oprostovorenih* i *ovremenjenih*, koji na osnovu uzajamnih odnosa obrazuju sopstveni kontinuum.«³⁴ To su ujedno i osnovne smjernice kojima se Nikolić u dramaturškom postuliranju svojih likova, s neznatnim odstupanjima, i rukovodio. U njegovoj dramaturgiji ne može se govoriti ni o podvajanju dramskog lika na njegovo »tipsko određenje« i »psihičku posebnost«, na šta pojedina tumačenja u filmskoj teorijskoj misli ukazuju.³⁵ Dramski lik kod Nikolića nije djeljiv u smislu njegovog specifičnog strukturalnog određenja, što, s druge strane, ne treba dovoditi u neposrednu vezu s njegovim dominantnim karakternim osobinama.³⁶ Dakle, tipsko i psihološko u profilaciji

33 Žan Mitri: *Estetika i psihologija filma IV*. Institut za film, Beograd, 1966, str. 230.

34 Ibid., str.234.

35 Ovdje imamo u vidu tumačenje Josipa Kulundžića, po kome su »tipska postavka lika i njegova složena psihička posebnost dve u potpunosti nejednake pojave.« /Josip Kulundžić, *Dramaturgija i mi / mi i dramaturgija*. Filmske sveske broj 3, jul-septembar 1973, str. 396./ Kulundžić, međutim, iznosi i jedno zapažanje koje je u potpunosti kompatibilno sa Nikolićevoj poimanju značaja dijaloga u dramskom strukturisanju filmske priče. Po njemu, naime, dijalog služi mnogo fundamentalnijoj svrsi nego što je to objašnjavanje likova ili odnosa: »Dijalog služi izgrađivanju likova i odnosa.« /Ibid., str. 393./

36 Takve situacije su, međutim, prava rijetkost. Nikolić gledaoce nikada ne dovodi u zabunu po pitanju suštinskih karakternih osobina svojih likova. Ipak, neznatne transformacije u tom smislu nastajale su kao posljedica usložnjavanja dramskih odnosa i izmjene

Nikolićevih likova uglavnom se podudaraju, iako su modifikacije u postupku njihove strukturalne karakterizacije moguće, ali nikada ne toliko da *ugroze* njihov specifičan – preovlađujući diskurs. Oni su, zapravo, dramaturški oblikovani tako da je proces njihove individuacije u cjelosti usklađen sa idejno-dramaturškom koncepcijom filma i njegovom globalnom dijegetičkom teksturom. Njihova transformacija mogućna je jedino u ravni projektovanog dramaturškog koda, bez značajnijih modifikacija njihove karakterne konfiguracije, koja bi sljedstveno principu uzročno-posljedične uslovljenosti, dovela do dramaturški neopravdane supstitucije njihove apriorno zamišljene koncepcije i, konsekvantno, nefunkcionalnih dramskih aberacija unutar narativnog toka priče. Govorimo o epifenomenima koji katkad zadiru u samo tkivo dramske priče i ometaju njeno konzistentno, nerijetko i kontinualno odvijanje. Putem dijaloga, koji je pored informacija neophodnih za razvoj dramske radnje, pružao i one u ravni interpersonalne komunikacije, kojima se potpunije određuju dramski likovi, Nikolić je uspijevaao da dijegetički predstavi stvarnost onako kako je i 'projektovao'. Odstupanja od unaprijed 'zacrtnane matrice', kod njega su bila rijetkost i, najčešće, posljedica okolnosti na koje on, kao reditelj, nije mogao da utiče.³⁷ Međutim, Nikolić svoje likove ne stvara ni po kakvim *provjerenim* klišeima, niti se, pak, oni odlikuju nekom posebnom, teško čitljivom dimenzijom. To, s druge strane, ne znači, što se i očituje u pojedinim njegovim filmovima, da neki dramski lik u sebi ne krije latentne mogućnosti višeg(!) oblika ispoljavanja, te tako *ugrozi* autorovu apriornu koncepciju. Govorimo, dakako, o onim situacijama u kojima lik može da *iznenadi* i samog svog tvorca, pa čak i onda kada je proizišao iz literarnog predloška, odnosno prototeksta. U procesu dijegetičke identifikacije lika koji je stvorio, reditelj može da se suoči i sa problemom njegove neposlušnosti.³⁸ To toka radnje. Da pojednostavimo: ako je neko podlac, pokvarenjak i manipulant – poput Žorža u *Lepoti poroka* – na početku nekog Nikolićevog filma, on će to ostati do samog njegovog kraja. Nada u to da bi on u međuvremenu mogao da se 'dijegetički' transformiše, iliti *mutira*, i moralno preporodi, malo je vjerovatna.

37 Traženje podudarnosti sa događajima i likovima iz van-filmske stvarnosti, katkad, može da rezultira i nekim 'obavezujućim' i nedvosmislenim natpisom na kraju objavne špice, kojim reditelj 'skida' sa sebe mogućnost eventualnog prepoznavanja. I Nikolić je, vjerovatno pod pritiskom onih koji su se u njemu 'pronašli', morao da istakne jednu takvu 'parolu' u filmu *U ime naroda*.

38 Čini nam se značajnim razmišljanje francuskog teoretičara Albera Lafa u tom pravcu, iako ga ne bismo mogli doslovno prihvatiti. Lafa, naime, kaže: »Nema vrednog dela koje na neki način, i to odmah, ne prevazilazi svesnu nameru svog stvaraoca.« /Alber Lafa:

se, moramo primijetiti, Nikoliću rijetko dešavalo. Njegovo hermeneutičko poniranje nije bilo okrenuto jedino i isključivo ispod, kako se to, ponekad, u ne sasvim prihvatljivom teorijskom određenju, kaže, površinskog sloja *psiho-ljuštore* lika koji stvara, već u dubinu njegovog bića, njegovu ontološku dimenziju iliti tajnu. Upravo taj ključ, onaj kojim je moguće otvoriti – i razotkriti! – skrivene slojeve ljudskog bića i njegovih mogućih transformacija da bi se uhvatio, u krajnjem, i *sinematički* tumačio njihov ontološki smisao, Nikolić tematski *uokviruje* na način razumljiv svima. Nema apstrakcija i mistifikacija, iako ima *začudnosti*, i nema simplifikacije do nivoa karakterne neprepoznatljivosti dramskog lika. Njegovo izdvajanje iz *projektovanog* dramaturškog okvira, najčešće, nije moguće, a ako jeste (primjer Žorža iz »Lepote poroka« i načelnika Maksima iz »U ime naroda«)³⁹ onda se suočavamo, iako to nije eksplicitno naznačeno kod ovih Nikolićevih junaka, sa njihovom apsolutnom dijegetičkom transformacijom. Izmještajući priču iz karakterističnog miljea, Nikolić sa posebnom dramskom preciznošću prati promjene u karakterima svojih junaka. Ta nova situacija u koju su oni *bačeni* ili je otkrivaju, nikada nije proizvoljna i dramski nemotivisana. Mozaičkim, ali dramski funkcionalnim prožimanjima, Nikolić uspijeva da iznenadnim zaokretom i strukturalnom transformacijom tematskog toka postigne punu uvjerljivost svojih likova, iako u izmijenjenim uslovima njihovog predstavljanja (Nepoznata djevojka u »Beštijama«, Goluža, Amerikanka u »Čudu neviđenom«, Jaglika i Luka u »Lepoti poroka«, Majkl u »Iskušavanju đavola«. Nikolić se u postuliranju svojih likova, što smo već na određeni način istakli, nikada ne rukovodi *provjerenim* obrascima, već isključivo uvjerljivošću njihovog habitusa i, sljedstveno tome, autentičnošću njihove dramske pojavnosti. On ih, zapravo, dijegetički redefiniše i dramski ih predstavlja ne samo kroz riječ i pokret, što je poznat i uobičajen postupak sa različitim estetskim učincima, već im pridaje mnogo dublji ontološki i filozofsko-etički smisao i značaj, sa implicitnim metafizičkim *ehom*, što posebno dolazi do izražaja u njegovim dokumentarnim filmovima »Polaznik« i »Marko Perov«, i stalnom upitanošću pred onim sa *Logika filma*. Institut za film, Beograd, 1971, str. 106./

39 Zanimljivo je da naznačene likove tumači isti glumac, Petar Božović, koji je, a tako je i sa njegovom ulogom Zelja u Čudu neviđenom, kod Nikolića, za razliku od ostalih glumaca, imao tu izuzetnu privilegiju, da likove koje tumači, na određeni način, i 'dopunjuje'. To, s druge strane, govori i velikom povjerenju koje je Nikolić imao u njegove glumačke kreacije, da ne kažemo *ekstemporacije*.

čim se suočavaju. I konačno, da li postoji nešto izvan nerijetko okrutnog prostornog i vremenskog okvira, tačnije određenja, što bi bilo vrijedno njihovog neizvjesnog i mukotrpnog čekanja?

Povremena i ne odveć naglašena *redukcija* epskog, tradicionalnog i arhetipskog, kao i suštinski otklon od apriorne koncepcije esencijalnih karakternih osobina njegovih junaka, u funkciji su sagledavanja onih životnih pojedinosti, pa makar one bile ispoljene i u ravni groteske, anegdote i neodmjerene šale, koje bi, u protivnom, ostale skrivene i neprepoznate pod plaštom etičkih skrupula.⁴⁰ Nikolić se nikada ne upušta u sinematički *etablirana* rješenja u modelovanju svojih likova, već, često vođen iznenađujuće funkcionalnim paradoksima unutar prostornog okvira u koji smješta svoje junake, osobenostima verbalnog iskaza, jednostavnim zapletom i jasno naznačenim sižejnom linijom, radije iz njih na vidjelo izvlači i razvija one motive koji će nekima izgledati začuđujuće neprijatni i/ili neprihvatljivi. Ili, ako sve to pokušamo da drugačije postavimo, efekat je gotovo isti – suočićemo se sa bezmalo identičnom situacijom: onamo gdje prestaje značaj izgovorene riječi i gdje je njena upotreba izlišna i *remetilačka*, Nikolić uvodi strasti, ne *citira* ih i ne očekuje od njih da namah izrone i nestanu, već ih pušta da se u svom iskonskom zamahu, svom punoćom, pretvore u nepresušnu oazu paroksizama njegovih junaka. Strasti kod Nikolića same sebe traže. One su te koje podstiču i vode i koje su čest motiv prelaska sa tragičnog, herojski uzvišenog na katarzički komično. Nikolić se, takođe, kako smo na određeni način već istakli, nije rediteljski studiozno bavio psihologijom lika, već ga je radije individualizovao putem njegovog specifičnog diskursa. Svaki njegov lik svoja osobena stilska obilježja izvlači iz samog sebe. Pri tom, bogatstvo i raznovrsnost idolekata uzglobljenih u prepoznatljiv hronotopski okvir, implicira i specifične moduse njihovog ispoljavanja. Nikolić je bio duboko svjestan činjenice, na način kako taj fenomen vidi i Lefe, da jednom na fotografiji, odnosno filmskoj traci stvoreni lik, ostaje

40 Otuda, kod jednog dijela kritike i konzervativno nastrojene publike, moralnih čistunaca i nadobudnih presuditelja, često otvorena (apsurdima nikad kraja!) prijetnja Nikoliću zbog 'nemoralna' i neprimjereno ispoljenih strasti u njegovim filmovima. A zašto je, zapravo, to tako? Prevažno zato što se smatralo da je nespojiv momenat visoke etičnosti i tradicionalnih moralnih normi sa nagim ljudskim tijelom, tom na filmskom platnu, kako primjećuje Lefe u jednom drugačijem kontekstu od ovog, »verbalnom i koreografskom skulpturom čoveka«. /Ibid., str. 108./

za svagda takav i na filmskom platnu⁴¹ Pa ipak, Nikolić samom ambijentu nikada ne pretpostavlja realističnost svojih likova. Ipak, u nastojanju da obogati scenografsku vizuru svojih filmova, njemu često polazi za rukom da poništi odnos apsolutne podvojenosti između samog medija i stvarnosti koju medij predstavlja. U jednom takvom dramskom kontekstu, kada se prepliću stvarno i fantazmagorično, koji, po prirodi stvari, impliciraju punu dijegetičku uvjerljivost likova, uloga dekora u Nikolićevim filmovima se multiplikuje, i u izuzetnim okolnostima, u ravni dinamičke dramske progresije, još više dobija na značaju.

Za Nikolića sa sigurnošću možemo reći da je svoj život umjetnika proživio u aleteji. I ne samo on, nego i likovi koje je stvarao. Svi oni su, svako na svoj način, u filmskim pričama ovog velikog umjetnika žrtve aleteje.

DIJALOG I IDIOLEKT U NIKOLIĆEVIM FILMOVIMA

Apstrakt: Nikolić je, o čemu primjeri koje u ovom radu navodimo, rekli bismo, rječito govore, posebno vodio računa o snazi i vrijednosti izgovorene riječi i na određeni način je pretpostavljao drugim, ne manje bitnim izražajnim sredstvima. Otuda i snaga izgovorene riječi u njegovim filmovima, unutar jednog prividno zatvorenog i na momente nepristupačnog vremenskog i prostornog okvira, sa svim svojim tradicionalnim, prije svih etičkim vrijednostima, ima posebnu težinu i značaj. Povjerenje u govornu riječ i značaj koji joj pridaje kod Nikolića su nerazdvojivi od geo-kulturnih specifičnosti prostora u koji priču smješta, tačnije, u kojem priča nastaje. Naglašenu retoričnost on zamjenjuje običnim, svakodnevnim govorom i prepoznatljivim idiomom, izuzev ako to nije dramski opravdano i usmjereno na stvaranje komičnog efekta. Umjesto stilizovanog i razvučenog, u Nikolićevim filmovima otkrivamo konvencionalan i sažet dijalog, jasno naznačenu liniju toka priče, sukcesivni slijed i preplipatenje događajnih i dijaloških faza. Kod njega, kao i kod drugih reditelja slične orijentacije koji ovom segmentu izražajnosti poklanjaju posebnu pažnju, idiolekt, zapravo, određuje lik.

Ključne riječi: dijalog, riječ, tišina, idiolekt.

Flmski dijalog u filmovima Živka Nikolića

41 »Postoji dvadeset i više načina da se igra Hamlet; Žan Gaben će zauvek ostati ono što je bio u filmu *Dan se rađa*. Da bi se postiglo novo tumačenje uloge trebalo bi da se snimi drugi film«. /Ibid., str.109./

ima poseban značaj, između ostalog i zbog toga što je upravo preko njega mogao da učvrsti svoj, katkad, nedovoljno konzistentan i uvjerljiv dramaturški prosede.⁴² Svaka izgovorena riječ, kao i svaki auditivni znak ponaosob, u Nikolićevim filmovima imaju posebnu težinu i *odgovornost* za stvaranje cjelovitog utiska. Nikolić nikada nije bio sklon, posebno ne kada je u pitanju dijalog, eksperimentisanju i naknadnom propitivanju mogućnosti za njegovu modifikaciju, ma kako to sinematički bilo opravdano. Međutim, ono što je povremeno pobuđivalo pažnju Nikolića-reditelja bila je izgledna mogućnost ostvarivanje potpune sinteze, dijegetički funkcionalne i dramski opravdane, sa verbalnim znakom kao dominantnim elementom filmskog iskaza, čak i nauštrb likovne komponente. Nikolić je tu mogućnost osjećao više intuitivno, snagom umjetnika koji je prepoznavao komplementarne korelate i/ili simbiotičke konstrukcije u odvojenim, ali ne i inkompatibilnim formama filmskog izraza. Ostvarivanje autentične dijegetičke karakterizacije do tog stepena je opsjedalo Nikolića da je od svojih glumaca tražio da se i sami, u pripremljenoj fazi, uključe u sličan ambijentalni okvir, kako bi što potpunije mogli da osjete njegovu atmosferu i, posebno, govor (melodijsku frazu, specifičnu akcentuaciju, eliptične izraze, kolokvijalne *kolorature*), riječju, sve ono što treba vjerodostojno prenijeti na filmsko platno. Budući da je većinu svojih filmova snimao u prostoru u kojem je i sâm ponikao, primjena takvog *obrasca* bila je u cjelosti mogućna. Dakle, pored osobitog značaja koji je pridavao ostalim elementima filmske izražajnosti, Nikolić je, o čemu primjeri koje smo naveli, čini se, rječito govore, jednako vodio računa i o snazi i vrijednosti izgovorene riječi i na određeni način je pretpostavljao drugim, ne manje bitnim izražajnim sredstvima, kao što su, primjera radi, pokret kamere i mizanscen, što, s druge strane, nikako ne znači da su oni u njegovim filmovima bili zanemarivani, naprotiv. Svi zvučni segmenti, uključujući i tišinu kao specifičnu estetsku vrijednost, koju Nikolić često koristi kao uvod u dinamične dijegetičke scene, jednako su bitni u njegovim filmovima, i svaki, na svoj način, doprinosi stvaranju ukupnog audio-vizuelnog utiska. Svi dominantni oblici verbalne komunikacije, kako unutar dinamičkih dijegetičkih scena koje se, zbog svoje ritmičnosti i fizičke pokretljivosti dramskih aktera, kvalitativno (a, nerijetko, i kvantitativno), u mnogim aspektima bitno razlikuju od

statičnih dijegetičkih scena, prevashodno usmjerenih na stvaranje utisaka koje proizvodi izgovorena riječ, uz istovremeno zanemarivanje ostalih izražajnih konstituenti, kod Nikolića su isključivo u funkciji stvaranja cjelovitog dijegetičkog sklada. Otuda i snaga izgovorene riječi u njegovim filmovima, unutar jednog prividno zatvorenog i na momente nepristupačnog vremenskog i prostornog okvira iliti hronotopa, sa svim svojim tradicionalnim, prije svih etičkim vrijednostima, ima posebnu težinu i značaj. Njihov *eho*, katkad, po Nikolićeve junake može imati dramatične i/ili tragične posljedice (prisjetimo se, primjera radi, završne sekvence filma »Lepota poroka«). Nikolić svoje gledaoce nikada ne ostavlja u nedoumici, što će reći da im uvijek, izuzev ako njihovo izostavljanje nije opravdano, što se rijetko dešava, nudi potrebne *informacije* za potpuno i nesmetano praćenje radnje. On gledaočevu pažnju, zapravo, usredotočuje na formalno-sadržajni aspekt dijaloga, dakle, ne samo na to šta neko od aktera u određenom trenutku kaže, već i kako to kaže, ali i kako će se to reflektovati na daljnji tok dramskih zbivanja. Zvuk u Nikolićevim filmovima, sa svom raznolikošću svojih efekata, nikada nije podređen neospornom bogatstvu vizuelnih utisaka. Stoga, on, rekli bismo, više intuitivno nego hotimično, što je, nesumnjivo, još jedan dokaz njegovog osobenog umjetničkog senzibiliteta, u svojim filmovima ostvaruje kontrapunk slike i zvuka, vizuelnih i auditivnih struktura – integracionu tačku u kojoj će svi neophodni elementi filmskog iskaza biti fuzionisani u dramski koherentnu i funkcionalnu cjelinu. U svemu tome, svakako, posebno mjesto ima i akuzmatička zona – izvandijegetički ili *off* prostor – iako njeno prisustvo nije značajno, a još manje presudno u bilo kom segmentu Nikolićevog narativnog diskursa. Faktor anticipacije, odnosno dramskog predočavanja onog što će, ili bi moglo da se desi, svakako da se najbrže, najpotpunije i najizrazitije može predočiti monološkom ili dijegetičkom replikom. No, budući da je izvor zvuka nedostupan, to kod gledaoaca može da stvori različite utiske sa neodređenim simboličkim značenjima, ali i nejasne dijegetičke interferencije, presudne za dalji tok praćenja radnje.⁴³ Mihletić is-

42 O monologu ne govorimo zato što ga u Nikolićevim filmovima, ukoliko isključimo »Ždrijelo«, praktično i nema.

43 Navešćemo u tom pogledu jedno zanimljivo zapažanje izdvojeno iz respektabilnog oglada o filmskom dijalogu Vedrana Mihletića, koji, naime, kaže: »Razgovor koji samo čujemo, a ne vidimo njegov izvor najsugestivniji je način upotrebe dijaloga unutar nekog filmskog djela.« / Vedran Mihletić: *O filmskom dijalogu*. Filmska kultura broj 181/182, 1990, str.23./ O ovom Mihletićevom stavu moglo ni se polemisati nadugo i naširoko, ali to, na određeni način, prevazilazi okvir ovoga rada. Po nama, pak, »najsugestivniji način upotrebe

tiče, a što je, čini se, od značaja za temu kojom se bavimo, ulogu materijalnih svojstava govora umjesto značenja, kao jednu izrazito filmsku metodu prezentacije auditivnoga u kojoj vrijednost značenja poruke ustupa mjesto formi u kojoj je ona prezentovana.⁴⁴ Takvih primjera kod Nikolića nema previše, ali ima ih, čini se, dovoljno da bi bili primijećeni i, u opštim naznakama, uključeni u analitički prosede.⁴⁵ Moramo, takođe, istaći da forma u kojoj se govorna poruka prezentuje kod Nikolića nikada nema prevalenciju nad sadržinom kao njenim suštinskim narativnim svojstvom. Strukturišući priču, Nikolić, pored toga što posebno vodi računa o specifičnostima dijaloga, jednaku pažnju poklanja i pratećim dramskim efektima koji iz njega proističu (ili bi mogli da proisteknu). Od svih pobrojanih elementima auditivnog dijegetičkog iskaza, uloga dijaloga u Nikolićevim filmovima je ključna, što, nesumnjivo, upućuje na zaključak da je u dramskom oblikovanju svojih priča on polazio upravo od takvog njegovog značaja.

Povjerenje u govornu riječ i značaj koji joj pridaje kod Nikolića su nerazdvojivi od geo-kulturnih specifičnosti prostora u koji priču smješta, tačnije, u kojem priča nastaje, o čemu je već bilo riječi. Naglašenu retoričnost Nikolić zamjenjuje običnim, svakodnevnim govorom i prepoznatljivim idiomom, izuzev ako to nije dramski opravdano i usmjereno na stvaranje komičnog efekta, kao što je to slučaj u »Čudu neviđenom«, filmu u kojem se suočavamo sa bujicom »mudrih i dalekovidih« zaključaka i »maštovitih« opservacije jednog suludog gospodina, koji je na čelu jednog isto tako suludog projekta. Umjesto stilizovanog i razvučenog, u Nikolićevim filmovima otkrivamo konvencionalan i

dijaloga unutar nekog filmskog djela' jeste upravo neposredan dijalog aktera. Teško da može bilo šta, pa čak i tako značajni anticipativni i, pogotovu, iterativni verbalni kodovi, da proizvedu utisak i dostignuti intenzitet 'živih' riječi koje razmjenjuju akteri dramskih zbivanja.

44 Da bi bilo jasnije o čemu se tu radi navešćemo Mihlećev primjer filma *Odmor gospodina Iloa*, u kojem Žak Tati sve ono o čemu govori, govori s lulom u ustima. »U navedenom slučaju također se gubi smisao poruke, a ističe način na koji se ona prenosi. Publika svjesna takve "igre" prestaje osjećati potrebu da razumije dijalog koji se na ekranu odvija. Svaki, dakle, način u kojem se govor unutar filmskog djela tretira prvenstveno kao zvučni efekt a ne kao narativno sredstvo izrazito je u duhu medija.« / Mihleć, op.cit., str. 23./

45 Kao primjer takvog 'dijaloškog obraćanja', navedimo onaj vlasnika kafane Sreće u *Beštijama* koji, sve što govori, govori u pospanom, gotovo somnambulnom stanju, tako da je neuporedivo komičniji način na koji on to što želi da saopšti, saopštava, od sadržaja same poruke. Slično je i sa Kuvarom u *Goluži*, koji sve što govori, govori sa ustima punim hrane, stvarajući tako izuzetno snažan komični efekat.

sažet dijalog, jasno naznačenu liniju toka priče, sukcesivni slijed i preplipatenje događajnih i dijaloških faza. Kod njega, kao i kod drugih reditelja slične orijentacije koji ovom segmentu izražajnosti poklanjaju posebnu pažnju, idiolekt određuje lik. Analizujući Lumetov film »Dvanaest gnjevnih ljudi«, Mihleć je došao do zaključka da su riječi njegovih junaka do te mjere prirodne, a glasovi, gestikulacije i opšte ponašanje tako iznijansirani »da se prilikom projekcije pitamo ne radi li se to kojim slučajem o stvarnom dokumentu, o skrivenom zapisu događaja koji se zaista odigrao.«⁴⁶ Nešto slično se dešava i kada su Nikolićevi filmovi i njihovi junaci u pitanju. Iluzija je ponekad tako jaka da se morate zapitate nije li to, zapravo, autentičan dokumentarni zapis. Uvodni kadrovi svakog (ili gotovo svakog Nikolićevog filma), sa laganom i usporenom monološkom frazom i/ili dijaloškom replikom, obično stvaraju atmosferu potištenosti njegovih junaka, pojačavajući, istovremeno, utisak realističnog do nivoa simboličkih i arhetipskih vrijednosti. Riječ je kod Nikolića u neprekidnom kretanju i traženju. Ipak, imajući u vidu njen svekoliki značaj, ona u Nikolićevim filmovima nema apsolutnu predominaciju nad ostalim elementima filmskog izraza, posebno ne nad njegovom vizuelnom komponentom. Stoga, možemo reći, rijetki su kod Nikolića kadrovi, što se posebno odnosi na dokumentarne filmove, u kojima dominira isključivo riječ. Živost dijaloga, iako paradoksalno, u Nikolićevim filmovima pojačavaju i neverbalna sredstva komunikacije, koja su u funkciji pojačavanja snage verbalnog iskaza i vjerodostojnosti dijaloške situacije, dijaloške karakterizacije i, uopšte, dijaloškog prostora kao takvog. Lokalni dijalekti i idiolekti, sa svoje strane, doprinose jasnijoj i bržoj profilaciji i oslikavanju karakternih osobina dramskih likova, pa iako nijesu u ravni standardizovanih kodova verbalne komunikacije, nikada suštinski ne izlaze iz okvira koji su po svojim osnovnim svojstvima bliski filmskom načinu izražavanja. U vezi s tim problemom kao fundamentalnim, Mihleć, naime, tvrdi da dijalekt da bi bio u potpunosti životan i prilagođen filmu treba prevashodno da se ispoljava preko lokalizama i idioma, a manje preko akcenata, artikulacije i sintakse.⁴⁷ Moramo odmah da primijetimo da Nikolić nikada nije pravio podvajanja tog tipa, i u istu izražajnu ravan je stavljao sva gorepomenuta dijalekatska svojstva. Međutim, modelujući, a, katkad,

46 Mihleć, op.cit., str. 25.

47 Mihleć, *O filmskom dijalogu ...*, op. cit., str.25.

i transformišući idiolekte svoje junake, i stavljajući ih u za njih atipične dramske situacije i okolnosti, on je u potpunosti vladao njihovim specifičnim diskursom i brzo uočavao moguće reakcije, posebno u onim situacijama u kojima se mijenja polje njihovog djelovanja, kao što je to slučaj u »Lepoti poroka« – prelaz iz kamenih i besputnih vrleti u nudistički kamp na morskoj obali. Riječju, *transponujući* svoje likove i uvodeći ih u novi prostor dramskog djelovanja, suočavajući ih sa novim okolnostima, Nikolić je vješto prepoznavao i *manjkavosti* njihovog verbalnog iskaza. No, usklađivanje govora njegovih junaka sa zahtjevima koje diktiraju pravila estetike, često je u koliziji sa njegovim viđenjem filma kao umjetnosti. U nastojanju da napravimo paralelu – pa i kada su Nikolićevi filmovi u pitanju – između kolokvijalnog, autentičnog govora (svakodnevne verbalne komunikacije) i *sosticiranog* filmskog dijaloga, i distvingviramo njihova generička svojstva, njihova kontingentna preplitanja i prožimanja, shvatićemo da je nemoguće doći do bilo kakvog egzaktnog i pouzdanog pravila. Stoga se, rekli bismo, treba prevashodno okrenuti dramskoj uvjerljivosti dijaloga. I ma kako on bio sadržajan, i ma kako tema gledaocu bila bliska, i ma koliko ga autentično glumci prenosili na filmsko platno, on će uvijek, na određeni način, ostati nesavršen i nedorečen. Moramo, dakle, poći od premise da samo onaj filmski dijalog kojim se može postići puna uvjerljivost, vjerodostojnost i životnost prikazivanog događaja, a takvi su dijalozi u Nikolićevim filmovima, doprinosi stvaranju cjelovitog utiska, samim tim i kinestetičkog, što je, u krajnjem, i suštinsko obilježje i cilj svakog istinskog umjetničkog, samim tim i filmskog djela.

Poetičko-estetski i etički diskurs u Nikolićevim filmskim pričama

Apstrakt: Nikolićeva poetika je poetika otvorenog diskursa. Stoga je njeno svođenje na ograničenu značenjsku strukturu, inherentnu jedino filmskom narativnom kodu, čini se, krajnje pojednostavljeno. Pri tom, moramo istaći, da je sagledavanje širokog opsega poetičke fakture Nikolićevih filmova, moguće jedino minucioznim hermeneutičkim meandriranjem kroz sve njene konstitutivne slojeve. Nikolićeva estetika okrenuta je istraživanju onih izražajnih i vrijednosnih segmenata i posebnosti koje su bliske perceptivnim, emotivnim i sazajnim moćima gledalaca. Njene osnovne smjernice mogu se kvalitativno-značenjski tumačiti i iz ugla primarnih estetskih doživljaja i raznovrsnih oblika ljepote koji se njima ostvaruju. Proces formiranja i uobličavanja

etičkih normi u Nikolićevoj poetici u cjelosti je povezan kako sa tradicionalnih i arhetipskim vrijednostima tako i sa etičkim pitanjem istine.

Ključne riječi: poetika, estetika, etika, etičke norme, arhetipske vrijednosti, aksiologija, genotip morala, fenotip morala, hermeneutika, dijegeza, umjetnička komunikacija, estetska komunikacija, filmski narativni kod, kulturološki kod, ljepota, ideološka matrica, realistička faktura.

Cvetan Todorov bugarsko-francuski teoretičar, učenik Rolana Barta, podržavajući stanovište da vrijednosni sud o umjetničkom djelu zavisi od strukture samog tog djela, ipak, ističe da struktura nije jedini aksiološki parametar.⁴⁸ Jasno je od kolikog je značaja Todorovljeva teza prenesena u ravan vrednovanja filmskih umjetničkih djela, budući da implicira potrebu njihovog cjelovitog analitičkog sagledavanja, ne samo iz aspekta njihove strukturalne određenosti.⁴⁹ Stoga, rekli bismo, i hermeneutički prosede koji implicira neophodnost prisustva svih konstituenti strukturalno-značenjske cjeline, tačnije svih njenih funkcionalnih konstituenti u procesu njihovog sveobuhvatnog dijegetičkog tumačenja, mora biti u potpunosti okrenut ne samo unutarnjim vrijednostima djela, već i svim estetskim *anastomozama* koje upućuju na komplementarne aspekte umjetničke konceptualizacije.

Samo po sebi je jasno od kolikog je značaja jedan ovakav pristup tumačenju umjetničkog djela primijenjen na naš analitički prosede. Želimo, zapravo, da podvučemo da hermeneutičko sagledavanje Nikolićeve poetike, kao cjelovitog estetsko-strukturalnog entiteta, i pojedinih njegovih, s teorijskog stanovišta, značajnih izražajnih segmenata, nije moguće bez njenog dovođenja u neposrednu vezu sa ostalim diskurzivnim sistemima umjetničke komunikacije. Intertekstualno estetičko prožimanje čini jednu od ključnih komponenti Nikolićeve ukupne poetske fakture i, istovremeno, polaznu premisu, bez koje je nemoguće, u ma kako valjano projektovanom i osmišljenom metodološko-analitičkom prosedeu, sagledati njenu cjelovitost, tačnije, odrediti njena suštinska svojstva. Nikolićeva poetika je poetika otvorenog diskursa, što mi, u ovom radu u cjelosti i želimo da pokažemo. Stoga je njeno svođenje na ograničenu ili disperzivnu značenjsku strukturu, inherentnu jedino filmskom narativnom kodu, čini se, krajnje pojednostavljeno. Pri tom, moramo istaći, da je sagledavanje širokog opsega poetičke fak-

48 Cvetan Todorov: *Poetika*. Filip Višnjić, Beograd, 1986, str.80.

49 Tu se, u prvom redu, misli na stilističke, kompozicione i tehničke aspekte, dakle, one koji presudno utiču na konačno uobličjenje filmskog djela.

ture Nikolićevih filmova, moguće jedino minucioznom hermeneutičkim meandriranjem kroz sve njene konstitutivne slojeve.

Originalna, samosvojna i po svojim suštinskim estetskim svojstvima univerzalna, Nikolićeva poetika je jedinstvena i izvan filmskog prostora u kojem je nastala. Ako bismo pokušali da tragamo za njenim pandanima, mišljenja smo da je po svom idejno-tematskom sklopu i snažnoj likovnoj ekspresiji sa naglašenim elementima mitskog, folklornog i tradicionalnog – ne govorimo, dakle, o uzorima – Nikolićeva poetika veoma bliska poetici jermenskog filmskog reditelja Sergeja Paradžanova, a na određeni način i poetikama Akira Kurosava i Pjera Paola Pazolinija.⁵⁰

Nikolićeva estetika okrenuta je istraživanju onih izražajnih i vrijednosnih segmenata i posebnosti koje su bliske perceptivnim, emotivnim i sazajnim moćima gledalaca, jednako kao i njihovom kulturološkom kodu. Ne govorimo, dakle, o estetici *in abstracto*, već o konkretnim parametrima iskaza kojima se želi predstaviti punoća i cjelovitost estetskog doživljaja u onome što ruski filmski teoretičar i reditelj Vsevolod Pudovkin naziva »umnoženim uvidom u stvarnost«. Takva, uslovno rečeno, primijenjena estetika, od primarne je važnosti kako za sagledavanje inicijalnih parametara Nikolićevog poetičkog diskursa, tako i određenih intertekstualnih i strukturalnih konstituenti, kao i njihovog pojedinačnog generičko-signifikativnog koda. Drugim riječima, pojedini elementi realističke fature Nikolićevih filmova imaju svoje estetske posebnosti koje su istovremeno i korelativne ligature u formiranju globalnog estetskog izraza. U svojim minucioznim i sadržajnim estetskim traganjima Nikolić je težio jedinstvenoj i čistoj, ali i prepoznatljivoj pojavnosti oličenoj u nepatvorenoj, iskonskoj, prirodnoj, sveprožimajućoj ljepoti kao njenom suštinskom i eternalnom svojstvu. Stoga su i svi izražajni oblici koje je primjenjivao bili usmjereni u pravcu ostvarivanja pune estetske komunikacije između prezentovanog djela i publike. Zato sa sigurnošću možemo reći da je Nikolić težio uspostavljanju totalne, objedinjujuće estetike, ali istovremeno i estetike krajnje modernog poimanja konkretizacije objektivne stvarnosti, odnosno njenog adekvatnog dijegetičkog predstavljanja. Njene osnovne smjernice unutar te i takve posebnosti mogu se kvalitativno-značenjski tumačiti i iz ugla primarnih estetskih doživljaja i raznovrsnih oblika ljepote koji se njima ostvaruju. Taj estetski specifikum koji karakteriše Nikolićeva filmove, u svom osnovnom određenju immanentan svim slojevima njihove pojavnosti, ne zahtijeva, dakle, uspostavljanje nekih specifičnih, inovativnih kriterijuma naučno-teorijskog istraživanja i vrednovanja. Tom hermeneutičkom logikom u ovom radu smo se i mi

rukovodili.

Proces formiranja i uobličavanja etičkih normi u Nikolićevoj poetici u cjelosti je povezan kako sa tradicionalnih i arhetipskim vrijednostima tako i sa etičkim pitanjem istine. To se posebno odnosi na one inherentne političkom diskursu u filmovima »Biljeg« i »U ime naroda« – etičkoj paradigmi nadređene moralnosti! – potom, retrogradnom etičkom postuliranjem, stavovima i korelacijama koje impliciraju etični imperativ i *sakrosanktnim* etičkim kanonima kao produktima, odnosno recidivima dominantne – u slučaju gorenavedenih Nikolićevih filmova *soc-realističke* – ideološke matrice. Pa i pored svega ne može se govoriti o dominantno etičkim strukturama u Nikolićevoj poetici, onima koje čine cjelinu *per se* i u potpunosti su odvojene od ostalih. Ali zato možemo o Nikolićevom osobenom etičkom senzibilitetu, o izražajnoj strukturi njegovih filmova u kojima se odnos etičkog i estetičkog nikada ne dovodi u pitanje. U svojim dokumentarnim filmovima, Nikolić se više bavio *genotipom morala* (dakle, onim konstituentama koje u okvir moralnih normi unosi svaki pojedinac), a u dugometražnim igranim *fenotipom* (sadržajima koji nastaju kao posljedica djelovanja socijalnih faktora). On, pri tom, nije donosio nikakve moralne zaključke, niti pouke; to je, kao i mnogi reditelji prije njega, ostavljao gledaocima svojih filmova.

Oblici komičnog ispoljavanja u Nikolićevim dugometražnim igranim filmovima

Apstrakt: U svim oblicima ispoljavanja komičnog, posebno amalgamima groteske i tragične farse, Nikolićeva poetika seže do najviših oblika humora. Nikolić je autentičnu stvarnost na određeni način modifikovao, nudeći osoben oblik estetske prepercepcije zasnovan na apsurdu, tragikomičnoj farsu i faktoru neobičnog. No, iako su elementi komičnog, u formi ironije i groreske zastupljeni u gotovo svim Nikolićevim dokumentarnim filmovima, tek će u dugometražnim igranim snaga njihovog dijegetičkog ispoljavanja doći do punog izražaja.

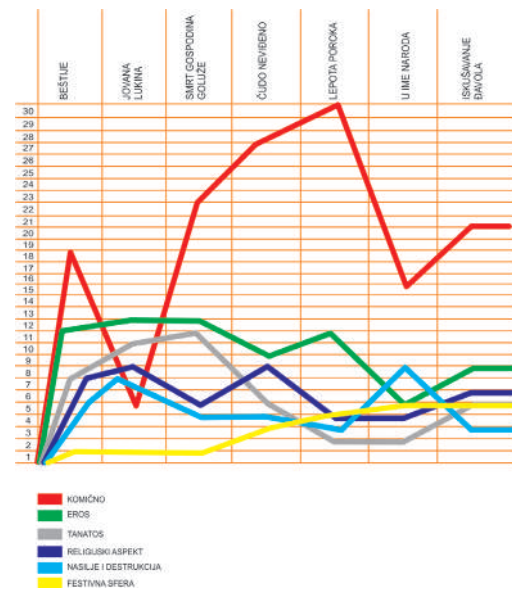
Ključne riječi: komično, humor, ironija, groteska, sarkazam.

Iako su elementi komičnog, uz eros i tanatos, ravnopravno zastupljeni u gotovo svim Nikolićevim dokumentarnim filmovima, tek će u dugometražnim igranim snaga njihovog dijegetičkog ispoljavanja doći do punog izražaja. Jednako kao i ostale izražajne elemente globalne narativne strukture svojih

50 Tražanje dijahronijskih analogona u tom smislu, međutim, odvelo bi nas u još jednu studija po obimu znatno širu i kompleksniju od ove.

filmova, Nikolić je i oblike komičnog ispoljavanja prenosio realistično i autentično, prenashodno vodeći računa o njihovoj međusobnoj usklađenosti i kontekstualnim prožimanjima unutar jedinstvenog i koherentnog tematskog okvira. S druge strane, pak, transformaciju njihovog primarnog dramaturškog koncepta, porad dominantnog prisustva modela komičnog narativnog iskaza, smatrao je dramaturški neopravdanim. Umjesto tog, nastojao je da elemente komičnog, kao specifične konstituente narativnog iskaza, u svim pojavnim oblicima i nijansama, logički konzistentno inkorporira u njihovu izražajnu strukturu i, posredno, njihovom transpozicijom u okvir dijegetičkih koordinata, prodre u dublje slojeve značenja stvarnosti radi potpunijeg osvjetljavanja drame koju u sebi nose ljudi podneblja kojima se u većini svojih filmova bavi. Nikolić je, dakle, pa i kada je ovaj, po mnogo čemu drugačiji aspekt njegove izražajnosti u pitanju, autentičnu stvarnost na određeni način modifikovao, nudeći osoben oblik estetske precepcije zasnovan na apsurdu, tragi-komičnoj farsu i faktoru neobičnog ili, brehtovski rečeno, začudnog. Sučeljavanja sa stvarnošću iz ove, u njegovoj poetici dominantne vizure, Nikolić je prepoznavao ne samo kao mogućnost njenog cjelovitog umjetničkog sagledavanja i, posredno, sublimacije primalne ideje, već je polazio od premise da svaki film nudi svoju »sliku« stvarnosti, kojoj, sljedstveno tome, treba pristupiti iz drugačijeg ugla. Umjetnost po Nikoliću, samim tim i film, ni po čemu nije *mimesis*; štaviše, mimetičkom kodu, ali i selektivnom preslikavanju *objektivne stvarnosti*, on u svojim filmovima pretpostavlja transformaciju njenih opažajnih datâ, što posebno dolazi do izražaja u ovom aspektu njegove izražajnosti. Tome treba dodati i Nikolićev sarkastičan odnos prema svim društvenim anomalijama, ma otkuda i ma od koga dolazile, posebno uperen ka hipokriziji kao *kruni* etičke depravacije, ali i njegovu upornost da ispod površine naizgled običnih stvari otkriva njihova neobična svojstva. Elementi komičnog najmanje su zastupljeni u filmu *Jovana Lukina*, a najviše u *Čudu neviđenom* i *Lepoti poroka*, što je, imajući u vidu tematsko težište ovih filmova, i razumljivo. Zbog značaja koji ovaj aspekt Nikolićeve poetike ima u globalnom strukturisanju njegovih filmova, u jednom od radova, po obimu znatno većem od ovog, elemente komičnog iskaza izdvojamo kao zasebnu analitičku cjelinu. Grafički prikaz koji nudimo, a na kojemu je očigledna predominacija komičnog, nas-

tao je na osnovu detaljnog analitičkog uvida u strukturalni okvir Nikolićevih dugometražnih igranih filmova.



U nastavku nudimo kratak izbor dijaloških replika prožetih humornim i komičnim elementima iz Nikolićevog dugometražnog igranog filma »Lepota poroka«, u kojima su oni najviše zastupljeni.

Manipulator Žorž požuruje one koji nose njegovo auto u djelovima: »Šta će ovome ludaku auto u Međeđe kad gore ni koza ne može proć.« / »Čuti, moli Boga da nam ovo plati.« / »Ajde, ljudi, poitajte, pedeset ljudi me gore čeka.«

Žorž: »Ne bio ja noćas na kumino mjesto, kume.« /

Kum Luka: »A koliko si platio auto?«

Žorž obećava kumu Luki da će biti gospodin, a kumi Jagliki dama: »Trebalo samo malo podmazati, i sve će biti u redu. Taki je običaj ode, šta ćeš?« / Luka: »Ako je taki običaj, mimo njega se ne može.«

Luka pita Žorža kakvi su to gosti koje treba da dočeka. »Goli, kume.« / »Goli?!« / »Takav im običaj.« / »E, čuo sam za svakojaki običaj, ali da ti gosti dođu goli, to vala nijesam.« Žorž mu kaže da će, ako ih kako valja ne dočeka, izgubiti i posao i obraz: »Čuvaj obraz kume, šta ti je čojek bez časti i obraza?«

Jaglika: »Ja to ne razumijem, kakvi su to ljudi što stida nemaju?« / Žorž: »Bolji nego ovi što ga imaju.«

Luka: »Izbačili su me s posla, kume!« / »Je li moguće? Da nijesi govorio protivu samoupravljanja, protivu društva i reforme?« / »Ne razumijem se ja kume [u to]. Znam samo da sam radio za trojicu.«

Žorž: »Ma pušti ženetine, jadan ne bio. Žena je društveno biće, društvo može da uradi s njom što

oće.« / Luka: »Ne kažem da ne može kume, ali kako ću ja s njom kad je ona videla drugog muškarca bez gaća?«

Luki, dok proviruje i propinje se, prilazi stražar. "Stoj, pucaću!"; stražar puca, iz grmlja iskaču i bježe voajeri, što stvara komičan efekat.

Homoseksualac Gonca: »Jao, kakav cug!« Prinosi Luki majmuna: »Poljubi!« Luka bježi, a prisutni u kafani se tome smiju.

Luka dolazi i bez pitanja sjeda za sto jedne dame; puši, po uzoru na kuma Žorža: »Gospođo, imam za tebe poso.« / »Kakav poso, šta pričate?« / »Dobar poso, državni, u naturizmu.« / »Sram te bilo, seljačino jedna, ja jesam udovica, ali nijesam kurva.« / »Dobar poso, moja žena radi tamo.« / »Tvoja žena? E, ako je tvoja žena kalaštura, ja nijesam.« Uudara po njemu torbom, Luka bježi.

Stražar prilazi čamcu iz kojeg viri Luka: »Šta se ti tu kriješ, manijak?« / »Ne, ja sam Luka.«

Žorž traži za kuma *lijeka*, doziva prostitutku Macu. »Ovo je Maca, iscjeliteljka, samo te ona može spasiti.«; ljubomorani pogled homoseksualca Gonca. »A šta ću ja s njom raditi?« / »Ti, ništa! Maca je zvek, jado.«

Luka ispituje Macu odakle je, ima li braće, oca, majku: »A imaš li svog čojeka?« / »Imam, bolan.« / »A što činiš ođe, što ne ideš njemu, kukala mu majka s tobom?«

Luka Žoržu: »Šta učinje od mene, kume?« / »Šta, kume?« / »Kako šta? Zamalo obraz da mi uzme.« / »Ko?« / »Ona tvoje doktorica.«

Luka: »Jesu li oni svi baš bez gaća?« / Jaglika: »Nijesu ovi što rade.« / »A moraju li ovi što rade gledat ove što ne rade?«

Luka ljulja Žoržovu djecu i pjeva im: »Ono bješe Međedović Vuče, bješe junak iz ljute Međeđe.« / Žorž: »Kume, jadan ne bio, ne kvari mi deci sluh.« Kosana, Žoržova ljubavnica, ljutito prolazi sa stvarima pored njih, Žorž je ubjeđuje da ostane: »Slušaj, jadna, nije mi to žena, tetka.« / Žoržova žena: »Komu je ta?« / Luka: »Službeno. Ajmo deci!«

Jaglika se žali Upravnici kampa da joj se čovjek stalno ljuti. »Znam, stoka jedna. Pogledaj onu dvojicu! (...) Svaki dan dolaze da me muče. Sa'ćeš da i' čuješ. Što je vas dvojica?« / Otac (sa ordenjem na bluzi): »Ima li ođe, šćeri, nekoga drugoga, pošteni-jeg mjesta za razgovor?« / »Sva su mjesta ođe poštena, to smo već čuli, aj dalje!« / Muž: »Ženo, ili ovi golaći ili ja! Viđam te jednom mjesečno, ka da sam žena pomorca.« / Otac: »Ti si, moje dijete, poštena,

ali su te zaveli!«

Otac upravnice nudističkog kampa: »Je li ovo ona od juče?« / Muž Upravnice nudističkog kampa: »Ne, tata!« / »E, s kakijem mi međedom život kući prođe, kukala mi majka.« / »Šta ćeš, sudbina, moj tata.«

Suštinske odlike svih oblika komičnog ispoljavanja u Nikolićevim dugometražnim igranim filmovima moguće je sagledavati iz više različitih uglova i/ili aspekata, čak i u jednom tako hermetičnom filmu, refleksiji Nikolićevog tragičnog osjećanja života, kao što je »Jovana Lukina«. U »Čudu neviđenom« i »Lepoti poroka«, za razliku od ostalih filmova, uključujući i »Beštije« i »Smrt gospodina Goluže«, komični dijalog (komični efekti koji se postižu ponavljanjem riječi, krute i ustaljene fraze, stereotipne konstrukcije, verbalni gegovi) čini osnovu njihove dramaturške, odnosno dijegetičke strukturalizacije. U svim filmovima, izuzetak je i u ovom slučaju »Jovana Lukina«, može se govoriti o naglašenoj komici lica (krupnim planovima komičnih fizionomija: komičan izraz Golužinog lica kada ugleda Anku na novogodišnjem balu u »Smrti gospodina Goluže«), komici radnje (Zeljov *sukob* sa braćom Kondić u »Čudu neviđenom«), situacije (Miletisimusovo udaranje glavom u naslagane cigle u »Beštijama«; pijani upravnik Simeon koji se pojavljuje ispred orkestra i počinje da diriguje; komični situacioni efekat: tri muzičara u crnim frakovima koji prate Golužu i trče za njim svirajući rekvijem u »Smrti Gospodina Goluže«; natpis: *S naturizmom u budućnost* u »Lepoti poroka«), karakter (upravnik Simeon u »Goluži«: "Ja sam častan čovek!"; potom, o komičnim grupama u »Beštijama«, »Goluži«, »Čudu neviđenom«, komičnom apsurd (Jakovovoj refleksiji u »Jovani Lukinoj«: »Ako je njima bilo lijepo, i nama je dobro.«), krutosti fiksne ideje (projekat gazde Šćepana u »Čudu neviđenom«), komici transpozicije (Žorž i Upravnik kampa u »Lepoti poroka«), gruboj i opscenoj komici (Čvorak u »Beštijama«, Mačak i Brico u »Goluži«, Zeljo i Đoko u »Čudu neviđenom«, Žorž u »Lepoti poroka«, Načelnik i Predsjednik u »U ime naroda«, poštar Đoka u »Iskušavanju đavola«), komici koja se javlja kao posljedica neprilagodivosti okolnostima (Luka u »Lepoti poroka«), tragi-komičnoj servilnosti i odvojenosti od života (Goluža u uvodnoj sekvenci u »Smrti gospodina Goluže«), komičnom erosu, posredno i tanatosu, starog Kapetana u »Beštijama« i starice u »Jovani Lukinoj«, komičnim erotskim aluzijama (gradonačelnikova

i krojačeva žena u »Goluzi«). Tu su i komični automatizam i krutost u držanju i pokretima (Ćento u »Beštijama«, Šoro u »Čudu neviđenom«, Luka u »Lepoti poroka«), komični obrti (Kapetanove *pripreme za tanatos* u »Beštijama«, Zeljovo izranjanje u »Čudu neviđenom«), komični prizori koji se često ponavljaju (Goluzine uhode u »Smrti gospodina Goluze«), komično hvalisanje, žoržijada, u »Lepoti poroka«. U Nikolićevim filmovima, također se može govoriti i o komičnim porocima (Šorove laži u »Čudu neviđenom«) i grubim komičnim efektima (iživljavanje *oriđinala* nad Ćentom u »Beštijama«, odnos Žorža prema Luki u »Lepoti poroka«), o komičnom koje proističe iz običaja i predrasuda (Jaglika i Luka u »Lepoti poroka«), komičnim događajima između kojih se uspostavlja simetričan odnos (procesije u »Beštijama«, Goluzino *gledanje u dlan*, ispovijedanja u »Čudu neviđenom« i »Iskušavanju đavola«), ironiji (u »Smrti gospodina Goluze«: šefov odnos prema Goluzi, Goluzin prema Popu, građana prema mjestu u kojem je Goluz a odlučio da se ubije), groteski (u »Beštijama« Pop koji plače na pomen Martinog imena, *oriđinali* koje kite magarca i pjevaju u Srećinoj kafani, tuča žena na groblju, u »Jovani Lukinoj« groteskne reminiscencije starice), sarkazmu (Lukin odgovor na Jovanino traženje da ubije ikonopisca Petra: »Daj da ga onda ode [u krečanu] uzidamo«, primjer groteske i usuda: kolona na čijem čelu je gazda Maksim sa zvonom oko vrata u »Jovani Lukinoj«, Goluzino ismijavanje upravnika Simeona u »Smrti gospodina Goluze«). U svim navedenim oblicima ispoljavanja komičnog, posebno amalgamima groteske i tragične farse, Nikolićeva poetika seže do najviših oblika humora.

ODNOS ALETEJE, EROSA, RELIGIJE I MAGIJE U NIKOLIĆEVOM POETIČKOM DISKURSU

Apstrakt: Za Nikolića sa sigurnošću možemo reći da je svoj život umjetnika proživio u aleteji. I ne samo on, nego i likovi koje je stvarao. Iz tog aspekta gledano, njegov odnos prema religiji i osjećanju svetoga, bio je po mnogo čemu specifičan i, zašto ne reći, ambivalentan. A tamo gdje je prisutna aleteja, prisutno je i razmišljanje o erosu kao suštinskoj negaciji tanatosa. Veza erosa i religije, uz povremeno odsustvo etičkih skrupula, simbolički je i asocijativno naznačena u svim Nikolićevim igranim filmovima bez izuzetka, ali nikada ne na način njihovog

predominantnog prisustva ili, pak, svodenja na nivo trivijalnosti, kojima bi se ugrozio estetski dignitet filma. Tako upotrijebljen erotski simbol, također, možemo dovesti u blisku vezu sa arhetipom, odnosno praslalom kao dubljim slojem čovjekove psihe. Magija, izuzev u rijetkim sekvencama kao erotizovana farsa, kod Nikolića ni po čemu nema primat u odnosu na očigledno i, rekli bismo, nezaobilazno prisustvo religijskog diskursa. Kod Nikolićevih junaka, međutim, »osjećanje svetog« nije dominantno. Takođe, ni potreba za mističnim, tajanstvenim, fantastičnim, koja leži u korijenu čovjekovog bića, i ima antropološko opravdanje.

Ključne riječi: aleteja, eros, religija, »religija« socrealizma, »svjetovna religioznost«, magija.

*Za homo religious-a, dakle, vjerujućeg, suština i smisao stvari skriveni su na tajni, natčulan način. Toj slici, koju naziva »simbolikom skrivenosti«,*⁵¹ Bela Hamvaš pretpostavlja aleteju (*ἀλέθεια*), neskrivenost, jer u »neskrivenosti sve je otvoreno.«⁵² Za Nikolića sa sigurnošću možemo reći da je svoj život umjetnika proživio u aleteji. I ne samo on, nego i likovi koje je stvarao. Svi oni su, svako na svoj način, u Nikolićevom univerzumu žrtve aleteje. Iz tog aspekta gledano, njegov odnos prema religiji i osjećanju svetoga, bio je po mnogo čemu specifičan i, zašto ne reći, ambivalentan. S druge strane, pojedini likovi, posebno oni iz njegovog dokumentarnog opusa, više su, čini se, bili, opsjednuti eshatološkim *tajnama* i strahom od nevidljivog, onog s čim će, prije ili kasnije, *morati* da se suoče, nego što su sami otvoreno iskazivali vjerska osjećanja. Toga u njima – govorimo, dakle, o dokumentarnim filmovima – gotova da i nema, izuzimajući posjetu nostalgicne starice polusrušenoj crkvi u »Ždrijelu«. Tako je i sa sveštenicima, ukoliko izuzmemo dvije sekvence iz »Marka Perova« u kojima se pojavljuju monah koji hramlje, okrenut leđima, i monahinje koje ispred ovog Nikolićevog junaka skrušeno prolaze.⁵³

A tamo gdje je prisutna aleteja, prisutno je i razmišljanje o erosu kao suštinskoj negaciji tanatosa, onog koji otvara vrata eshatološke *provjere*. Primjera radi, Boris Višeslavcev ide tako daleko da cjelokupno stvaralaštvo, kulturu i religiju vidi kao sublimaciju usmjerenu ka *otkrovenju* kao najvišoj

51 Bela Hamvaš: *Hiperionski eseji (mitologija, estetika, metafizika)*. Matica Srpska, 1992, str.176.

52 Ibid., str.177.

53 U kadru sekvenci s monahinjama koje poju osjeća se atmosfera Bergmanovog *Sedmog pečata*, posebno ona iz scene 'inicijacije' malog Hrista i djeve Marije, kojoj prisustvuju putujući glumci.

vrijednosti, jer tamo »gde je vaša najviša vrednost, tamo je i vaš Eros«,⁵⁴ što se u Nikolićevim filmovima pokazuje kao jedno od suštinskih opredjeljenja. Veza erosa i religije, uz povremeno odsustvo etičkih skrupula – treba se samo prisjetiti čudesah Oca Makarija iz Čuda neviđenog! – simbolički je i asocijativno naznačena u svim Nikolićevim igranim filmovima bez izuzetka, ali nikada ne na način njihovog predominantnog prisustva ili, pak, svodenja na nivo površnosti ili trivijalnosti, kojima bi se ugrozio estetski dignitet filma. Tako upotrijebljen (erotski) simbol, s druge strane, možemo dovesti u blisku vezu sa arhetipom, odnosno praslikom kao dubljim slojem čovjekove psihe, na način kako ga je definisao Karl Gustav Jung.⁵⁵ Veza sa tradicionalnim iskustvom, jednako kao i *neskriveno* prisustvo atavizama u njihovom rudimentarnom obliku, očituju se i u ovom aspektu Nikolićeve poetike i u cjelosti prožima religijska osjećanja njegovih junaka. Ovdje, dakako, imamo u vidu definiciju osjećanja kao čovjekovog emotivnog odnosa prema određenoj pojavi. U ovom slučaju, međutim, radi se o pojavi koja nije imanentna čulnoj stvarnosti, što, s druge strane, implicira odnos prema transcendentnom, od kojega Nikolić ne uzmiče – naprotiv!⁵⁶ On ne samo da ne ostvaruje kontakt sa arhetipom i praslikom već ih u najdoslednijem *jungovskom* smislu estetski *oživljava* u svojim filmovima i *prevodi* na jezik razumljiv savremenom gledaocu. Možda je jedan od nedostataka Nikolićeve poetike sadržan upravo u činu simplifikacije ovih motiva u cilju postizanje određenog efekta koji će biti prožet ne uvijek estetski opravdanim humorom. Todor Baković iznosi jednu u nizu zanimljivih teorijskih postavki o religioznoj diskriminaciji žene kod koje je eros uvijek mlađi i jači, za razliku od muškarca koji vodi ratove i kojemu je, samim tim, bliži tanatos. »Vječno mladi, poletni, kreativni i produktivni Eros je zaista moćan. Izmiče jednoj tako autoritativnoj moći – Bogu. (...) Religija se sa Tanatosom, ma koliko bio zreo, opak i destruktivan – lakše razračunavala. Ponudila je zagrobni život.«⁵⁷ Gledajući Nikolićeve filmove, i ne

samo njegove, Bakovićeve premisa je snažan utisak koji se snažno nameće. Eros kod Nikolićevih junakinja ne samo što je mlađi i snažniji, nego je po mnogo čemu i zagonetniji od onog njegovih junaka. Treba se samo prisjetiti Jovane Lukine i transformacije njene potisnute čulnosti iz nepatvorene ljubavi u teško pojmljivo i nemotivisano ubistvo muža, počinjeno kao posljedica apsolutnog razobličenja potisnute libidonozne energije, koju niti je mogla da obuzda niti da joj se suprotstavi. Međutim, radnja ovog Nikolićevog filma nema precizne vremenske koordinate, niti ikonografske oznake. No, budući da je sve u filmu *Jovana Lukina* dovedeno do apsurdna, Nikolić iz akuzmatičke zone, kroz preživljavanja junkinje koja se očituju na njenom licu, izvlači topot konjskih kopita, čiji eho postaje sve jači i primičući se, pored neskrivenog – da li i iskonskog? – straha zbog počinjenog grijeha, paradoksalno, rasplamsava snagu erosa.⁵⁸ Otuda kod njega to naglašeno prisustvo teološkog u formi anateme kao reakcija na počinjeni grijeh. U ovom slučaju, dakle, žrtvu je birao eros.

Magija, izuzev u rijetkim sekvenca u »Ždrijelu« i »Bauku« (istjerivanje zlih duhova), u »Smrti gospodina Goluže« kao erotizovana farsa i u »Iskušavanju đavola« kao jedan od dominantnih motiva dijegetičkog iskaza, kod Nikolića ni po čemu nema primat u odnosu na očigledno i, rekli bismo, nezaobilazno prisustvo religijskog diskursa. Na tu *differencia specifica*-u, koja je, dakle, imanentna ne samo Nikolićevom religijskom već i ukupnom poetičkom diskursu, ukazao je još Edvin Džems, po kojemu magija, za razliku od religije, *ne zna* za transcendentno obraćanje nadzemaljskim silama, koje su moćnije od čovjeka. »Ona [magija] je ljudska vještina po tome što, mada uključuje priznanje postojanja izvesnog natprirodnog poretka, uvek dela posredstvom čoveka.«⁵⁹ Tako »dela« i Nikolićev junak Mikan (Majkl) u »Iskušavanju đavola«, štaviše, u sprezi sa onima koji su magiju kao *nedovršenu* transcendenciju apriorno odbacili, jer nema nikakvo uporište u religijskom iskustvu. S druge strane, koliko je to *ljudska vještina* i koliko je, u krajnjem, kao takva isprazna, potvrđuje i motiv kojim se Nikolićev junak rukovodi da bi ostvario svoju ne *teološku*, već *teleološku* projekciju. »Delotvornost

54 Boris Višeslavcev: *Etika preobraženog Erosa*. Beograd, 1996, str.41.

55 Drugim riječima, ne samo simboli, već i mitovi, tradicija, folklor, ali i umjetnost, mogu se preko kolektivno nesvjesnog bolje i potpunije razumjeti.

56 Radi se, zapravo, o jednoj od suštinskih premisa koje u ovom radu želimo da predstavimo.

57 Todor Baković. *Depresivni optimizam Hrišćanstva*. Nikšić, 1991, str.97.

58 Pa iako taj topot ima ominozi predznak i predstavlja prijetnju za njegovu junakinju, Nikolić se u završnoj sekvenci njime odvojeno ne bavi.

59 E.O.[Edvin Oliver] Džems, *Uporedna religija*. Matica Srpska 1978, str.60.

magije otelovljava se u bajanju i u specifičnim ritualima, kao i u mističnim formulama izgovorenim sa namerom da proizvede nekakav praktičan rezultat.⁶⁰ A Mikanov »praktičan rezultat« bio je iskušavanje đavola *skrivnog* u ženi koju su mu njegovi odabrali, s krajnjim ciljem – i tu se svi mi, zajedno s rediteljem ovog filma i Mikanom, njegovim junakom, suočavamo sa apsurdom – da vidimo da li će ga Jelka prevariti s njim samim! Utoliko više na značaju dobijaju Džemsove riječi da među *praktične rezultate* magije treba uvrstiti i one koji se odnose na pridobijanje voljenog bića za onog koji ga voli. Recimo da je i to bio jedan od motiva Nikolićevog junaka, iako ne ključni, koji ne djeluje do kraja uvjerljivo i, na određeni način, baca sjenku na estetsku vrijednost ovog filma. Ideja filma jeste jasna, i magija je jasna, ali je dijegetički problematična i većim dijelom neuvjerljiva. I, konačno, u Nikolićevim filmovima, pored hrišćanske, suočavamo se sa još jednom religijom – »religijom socrealzma«, ili, da budemo precizniji, bivamo svjedoci njihovog sučeljavanja.⁶¹ Na jednoj strani imamo moćnu ideološku matricu sa sofisticiranom *infrastrukturuom* prisile, kojom režimski moćnici nesmetano i neograničeno raspolažu, a na drugoj marginalizovanu, kod Nikolića, nerijetko, i instrumentalizovanu.⁶²

I da zaključimo. Kod Nikolićevih junaka *osjećanje svetog* nije predominantno. Takođe, ni potreba za mističnim, tajanstvenim, fantastičnim, koja leži u korijenu čovjekovog bića, i ima antropološko

opravdanje. *Mysterium tremendum*,⁶³ iliti »osjećanje strašne tajne«, ovaploćeno u transcendentnom, u Nikolićevim filmovima, ipak, nema i ne stiče prevagu nad imanentnim. Ali Bog kao suštinska transcendentcija i određenje *osjećanja svetog* jeste prisutan, i jedino prema njemu je uprt pogled onih koji čekaju na odlazak iz ždrijela.

NIKOLIĆEV ODNOS PREMA ZVUKU I MUZICI NA FILMU

Apstrakt: Zvučni zapis za Nikolića nije puka registracija čulnih utisaka. On, prevashodno, polazi od realizma filmske slike, pa je tako i sa govorom, šumom, muzikom i efektima i njihovim auditivnim poretkom i prožimanjima.

Ključne riječi: zvuk, muzika.

Analizom karakterističnih segmenata *zvučne trake* došli smo do saznanja da u Nikolićevim filmovima govor (dijalog, monolog, pjesme, tužbalice, i u pojedinim dokumentarnim filmovima glas-preko), što je samo po sebi razumljivo, zauzima primarno mjesto, potom dolaze muzika i šumovi, koje Pjer Šefer naziva »govor stvari«⁶⁴, a zvučnih efekata, ukoliko nijesu sastavni dio dijegetičkih zbivanja, ili se ne javljaju u anticipativnoj, *telegrafskoj* ili aposteriornoj formi komičnog odgovora i/ili komentara, gotovo da nema, apstrahujući, pritom, emfatičke tonske efekte kao sastvani dio muzičke fraze. Ipak, nevizuelni elementi u Nikolićevim filmovima nijesu uvijek bili na nivou njihovih pikturalnih vrijednosti.⁶⁵ Međutim, Nikolić je nastojao da oba zapisa, dakle, i zvučni i vizuelni, ako ne proporcionalno – što je, po pravilu, ukoliko izuzmemo eksperimentalne filmove, i nemoguće – budu zastupljeni u onoj mjeri i u onom obimu koliko to određena dramska, to jest dijegetička situacija nalaže. Zvuk kao izražajna komponenta, koja bi bila u funkciji intenzifikacije prikazivanog događaja, nije nešto čemu je Nikolić u svojim filmovima posebno težio. S druge strane, ni apsolutna redukcija auditivnih izražajnih komponenti, s namjerom da se naglasi značaj vizuelne, u njima, takođe, nije bila izražena. Ali ono što jeste, bilo je uspostavljanje estetske ravnoteže koje neće opteretiti funkcionalni odnos zvučnih i vizuelnih

60 Ibid., str.61.

61 Apsolutni kraj, tačnije krah jedne ideologije, u vrijeme kada je sredinom i krajem osamdesetih godina prošlog vijeka Nikolić stvarao svoje filmove, uveliko su naslućivao. Tek je njenim 'urušavanjem' došlo do 'restauracije' religijske svijesti

62 Miloš Bešić i Borislav Đukanović, naučnici koji su istraživali ovaj fenomen na prostoru Crne Gore, došli su do nekoliko dragocjenih rezultata koji su od posebne važnosti za problem kojim se u ovom tadu bavimo, a koji posebno dolaze do izražaja u njegovom filmu *U ime naroda*, 'sinematičkom traktatu' o jednoj netolerantnoj i isključivoj vlasti i njenom represivnom aparatu. Bešić i Đukanović, naime, u real-socijalizmu prepoznaju zatvoren i autarhičan društveni sistem zasnovan na hijerarhiji i autoritetu, i sa odgovarajućim ideološkim obrascem. »Ovaj društveni model je u osnovi predstavljao jednu 'zajednicu' a ne moderno izdiferencirano društvo u pravom smislu. (...) Svaka zajednica podrazumijeva određeni svijet ideja i vrijednosti, koje u suštini imaju religijsku težinu. Upravo je zato socijalističko društvo u suštini predstavljalo jedan krut oblik *svjetovne religioznosti*, [sic! kurziv naš] oličen u ideologiji tog društva. Ideologija je tako predstavljala osnovni mehanizam društvene integracije, dok su svi ostali elementi u strukturi društva bili njoj podređeni i funkcionisali su u pravcu održavanja ideoloških (religijskih) obrazaca.« /Miloš Bešić, Borislav Đukanović: *Bogovi i ljudi (religioznost u Crnoj Gori)*. CID, Podgorica, 2000, str.213./

63 Sintagma koju za određenje ovog osjećanja koristi Rudolf Oto.

64 Pjer Šefer: *Nevizuelni element u filmu*. Filmske sveske broj 1, 1980, str 12.

65 Imajući u vidu Nikolićeva prethodna interesovanja i blisku vezu sa slikarstvom, to je, na određeni način, i razumljivo.

dâta, osjećaj za zvučne *pulsacije* prostora u koji je radnja smještena i, posebno, usklađenost i koherentnost zvučnih konstituenti i njihovu potpunu uzglobljenost u dominantni okvir dijegetičkih zbivanja. Zvučni zapis za Nikolića nije puka registracija čulnih utisaka. On, prevashodno, polazi od realizma filmske slike, pa je tako i sa govorom, šumom, muzikom i efektima i njihovim auditivnim poretkom i prožimanjima. Zvukom se, ma iz kog izvora dolazio, izuzev ukoliko u filmu ne preovlađuju sekvence *vizuelne muzike*, što je kod Nikolića čest slučaj, obično nagovještava – ili naglašava! – početak i kraj radnje, tačnije nekog *izdvojenog* događanja koje je od značaja za dalje praćenje njenog toka. Jednako je važna i rediteljski promišljena modifikacija sirovih zvučnih zapisa i njihovo kontrapunktsko prožimanje sa vizuelnim formama iskaza. Prema tome, reditelj, bilo da se radi o ambijentalnom, odnosno autentičnom zvuku, što on najčešće i jeste (govor, šumovi, spontani efekti), ili njegovoj umjetničkoj transpoziciji i/ili ilustraciji (efekti koji se postižu muzikom) i tehničkoj obradi (vještački šumovi i zvučni efekti), mora posebno da obrati pažnju na njegovo trajanje, intenzitet i ritam. Jer, kako kaže Šefer, »i zvuk (...) kao slika, nosi lično obeležje autora filma«. ⁶⁶ Upravo taj izbalansirani i sveprožimajući spoj auditivnih i vizuelnih konstituenti, ali i raznolikost njihovih iskaznih formi, očituje se, dakako, i u Nikolićevim filmovima. Samim tim i govor, koji nije odraz autentične stvarnosti, i u suprotnosti je sa *slikom*, kod Nikolića je apriorno odbacivan. Dakle, njega je interesovao govor kao nerazlučivi segment stvarnosti, a ne njen eho. Isti je slučaj i sa muzikom. I ona, kod Nikolića, mora da bude stvarnost za sebe, ali jedino u prožimanju sa jednom drugom, dakle, sinematičkom, kao komplementarni dijegetički ingredijent, ima svoje puno estetsko opravdanje. Ovdje, dakako, želimo da naglasimo Nikolićevu privrženost vizuelnom aspektu filma, ali ne manje i njegovo nastojanje da on bude obogaćena adekvatnim zvučnim utiscima. Ali i kod Nikolića su, u tom smislu, moguće neočekivane dijegetičke *aberacije*. Naime, *zvučne slike*, tačnije iteracije, povremeno su znale da se otmu njegovoj kontroli i sasvim prevladaju, potiskujući pritom vizuelne, kao što je to slučaj u filmu »U ime naroda«. ⁶⁷ S druge strane,

ti tihi, često ispunjeni zebnjom i iščekivanjem, neizvjesnošću, strahom, nerijetko prijeteći i sablasni zvuci, koji inkliniraju gotovo nečujnom stapanju s prirodom, kod Nikolića, posebno u njegovim dokumentarnim filmovima, rađaju osjećaj privida, misterije tišine, irealne samoće, tajne kosmosa, riječju, svekolike ontološke tajne bića. Potpuna sinteza slike i zvuka, pokretne vizuelne i pokretne zvučne slike – emocije pokreta! – sa snažnim osjećajem za vrijeme i prostor kojem pripadaju, njihov logični razvojni kontinuitet, čini jednu od krucijalnih niti Nikolićeve poetske fature. Iako po vokaciji likovnjak, Nikolić u cjelosti odbacuje promišljanja po kojima vizuelna komponenta filma mora imati predominaciju nad zvučnom, i.e. zvučnim ingredijentima dijegetičke fature dodjeljuje se uloga razbacanih atoma koji *traju* onoliko koliko i ono kratko vrijeme, *status nascendi*, njihovog potpunog utapanja u vizuelnu gamu odnosa, što, u krajnjem, znači potiranje njihovih fundamentalnih značenjskih svojstava i njihove uloge ravnopravnih konstitutivnih elemenata jedne, po svemu, polifone i otvorene strukture.

Ako pođemo od premise Žaka Buržoa da dramsku muziku, za razliku od čiste, možemo označiti kao muziku »koja sebi ne određuje unapred neki estetski cilj, već želi da izrazi dramsku radnju, da je podrži, da je nametne«, ⁶⁸ shvatamo od kolike je važnosti njena uloga u stvaranju filma. ⁶⁹ Odnos Živka Nikolića preme muzici u tura. Nikakva 'duometrijska' mjerenja kojima bi se u datom kontekstu pokušala dokazati prevalencija jednih /vizuelnih ili zvučnih, svejedno/ elementa u odnosu na druge, po njemu, nijesu mogućna. Sve što treba uraditi jeste prepustiti to mašti i invenciji reditelja, njegovom vlastitom iskustvu i senzibilitetu. Sve izvan toga, po Nikoliću, ravno je spekulaciji i nesuvislostima, u kojima on nije želio da učestvuje.

68 Žak Buržoa: *Dramska muzika i film*. Filmske sveske broj 1, 1980, str.25.

69 Sa iznesenim stavom Buržoa bi se dalo polemisati u tom pravcu što, po nama, isključivi cilj filmske muzike, ili kako je on naziva 'dramske', nije samo da izrazi, podrži ili nametne dramsku radnju, već i da je intenzifikuje i određene njene segmente emfatički izdvoji. Diskutabilna je, takođe, i Buržoaova teza da 'dramska' (filmska) muzika nema 'zadati' estetski cilj. Svjedoci smo, a tako je bez sumnje bilo i te daleke 1948 godine, kada je u *La Revue du cinéma* Buržoa objavio svoj teorijski traktat, da kompozitori za film pišu muziku koja nije lišena osnovnog estetskog cilja, i koja će se rado slušati i izvan bioskopskih dvorana i onda kad film izađe iz distribucije, a uspomene na neke filmove sačuvala su se upravo preko muzike 'namjenski' komponovane za njih. Pri tom, ne smijemo gubiti iz vida ni tu bitnu činjenicu da su mnoga muzička djela koja su svoju estetsku 'inicijaciju' imala na filmu, kasnije zaživjela kao samostalna i uvrštena u repertoar poznatih simfonijskih orkestara, ali i u *oeuvre* njihovih kompozitora. Nalazimo za potrebno da na tu temu iznesemo i promišljanje, takođe francuskog teoretičara Pjera Šefera, koji je iznio jedno krajnje ekstremno, začuđujuće i, rekli bismo, neprihvatljivo gledište, u potpunosti oprečno našem, goreiznesenom stavu, po pitanju uloge muzike u filmu, svodeći je na neku vrstu gledaočevog 'komfora', koja nema veću vrijednost od klima-uređaja ili meke fotelje: »Filmska muzika uglavnom nema nikakav značaj. I, uglavnom, nije ni potrebna«, kaže Šefer,

66 Ibid., str. 13.

67 Nikolić je u tom pogledu decidno odbacivao sva ona konformistička i kvazi-akademska tumačenja, kao i teorijske postavke koja su odnos slike i zvuka na filmu sagledavala kroz prizmu nekakvih egzaktnih činjenica, gotovih rješenja i heuristički provjerenih 'recep-

filmu, kao i prema mnogim drugim aspektima, po mnogo čemu je bio specifičan. On muziku nikada, ni u jednom segmentu svog stvaralaštva, nije pretpostavljao ostalim elementima filmskog izraza. S druge strane, nije je dovođio ni u podređen položaj manje važne dijegetičke konstituente, već je nastojao da je učini nenametljivom, ne ističući obavezno i njena estetska i empatijska svojstva. Pri tom, on se nije oslanjao ni na pojedine *provjerene modele* po kojima muzički pasaži, najčešće su to lajtmotivi, treba da u ključnim momentima *prekriju* verbalni iskaz i tako istaknu snagu emocije koju muzika nudi. I kao što je sve u njegovom djelu, posebno u dokumentarnim filmovima, okrenuto otvorenom metafizičkom tembru, tako je i sa muzikom, s tom razlikom što ona u njemu ima ulogu tihog i nenametljivog katalizatora. Ona, po Nikoliću, nije *ukras* kojim bi trebalo postići određene efekte i pojačati emotivne pulsacije – što bi, možda, bilo dobro za muziku, ali ne i za film. Ovdje uveliko dolazimo do problema strukturalnog određenja muzike unutar filmske generičke strukture. Film jeste sinkretička umjetnost, ili da budemo precizniji, umjetnost koja na sadržajno višem nivou od reproduktivnog, sintetizuje iskustva drugih umjetničkih vrsta. Prema tome, i muzika je jedna od njih, sa etabliranim, i mnogo prije filmskog, estetski zaokruženim kodom. Nikolić je polazio upravo od te premise kao suštinske. On se, uz to, nije previše trudio da definiše muziku, niti da o njoj izriče definitivne estetičke sudove. Njegova rediteljska koncepcija kada govorimo o ‘upotrebi’ muzike na filmu, usko je vezana za prepoznatljive i u njegovoj poetici dominantne tradicionalne motive. Poznato je da muzička tema snagom svoje izražajnosti može estetski kvalitativno da utiče na odnose među akterima dramskih zbivanja i istovremeno modifikuje postojeću gamu emocionalnih odnosa. Nikolić je u tome bio krajnje oprezan i nije dozvoljavao da pored (opravdane) emfatičke, muzika ima i *remetilačku* funkciju, s krajnjim ciljem izmjene uspostavljenog dijegetičkog balansa. U njegovim filmovima muzika se spontano *lijepi* za sliku, tačnije proističe iz nje, pa o ma kakvim dramskih događanjima da je riječ: ljubavi, čežnji, patnji, strasti, očajanju, neizvjesnosti, strahu, žalosti, pohoti, bilo da je u pitanju festiva, ominozna ili infernalna sfera – jer i toga kod Nikolića ima! – kao što je to slučaj u »Jovani Lukinoj«. Muzika u Nikolićevim filmovima kao da i sama biva nadahnuta ambijentom u kojemu nastaje i u kojem, kao takva, biva prepoznata, uvijek diskretno i suptilno okrenuta u pravcu njegovog istinskog poetskog i nastavlja: »Filmsku muziku može da zameni bilo koja muzika. Da je tako dokazuje činjenica da je i mi zaboravljamo; i to ne samo kasnije, u sećanju, nego, spontano, odmah, istog trenutka«. /Pjer Šefer, *Nevizuelni element u filmu*. Filmske sveske broj 1, 1980, str.14./ Šefer, međutim, iznosi i jedan, po mnogo čemu, drugačije intoniran, pomirljiv, na određeni način i afirmativan stav o ulozi muzike u filmu. Međutim, sad se ‘obrušio’ na reditelja: »Ali filmski autor u kome se ne začinje istovremeno slika i zvuk samo je napola autor, jer, u stvari, komponuje jedan govorni film (...) a muzičaru prepušta nezahvalan posao da stvori muziku-zakrpu.« /Ibid., str.18./

bogaćenja. Nadalje, slika i muzika su u odnosu sveprožimajuće konvergencije i međuzavisnosti, ali ne i proizvoljne i nemotivisane povezanosti. Međutim, oba dijegetička *simbionata*, zvučni, odnosno muzički, i vizuelni, u Nikolićevim filmovima stvaraju osjećaj imaginarnih punoće i bogatstva čulnih utisaka, te je stoga izbor muzičke teme i njena svrhovita i funkcionalna uzglobljenost u njihovu teksturu, za njega bila jednako važna koliko i vizuelno strukturiranje i logički razvoj sižea. Nikolić muziku u filmu, ne vidi – ne doživljava! – kao nekakvu sjenu koja će neprekidno da prati, odnosno ilustruje i podvlači dešavanja na filmskom platnu i *nadgornjava se* sa verbalnim iskazima, već, iako dolazi iz akuzmatičke zone, kao kreativnu konstituentu koja neće biti u suprotnosti sa ulogom koja, »ma kako to čudno izgledalo«, da se poslužimo komparacijom Albera Lafea, »odgovara okviru u grafičkoj umetnosti«. ⁷⁰ A ako bismo tu relaciju prenijeli na film, i doveli je u vezu sa ulogom muzike u njemu, po Lafeu bi to bio okvir »u doslovnom smislu reči, zato što bi bez nje [muzike] film bio u opasnosti da postane bleđa projekcija nebitnih senki na komadu čaršava.« ⁷¹ Ono što je, međutim, od značaja i u neposrednoj je vezi sa problemom kojim se bavimo, jeste Lafeovo zapažanje da se jedno platno prilagođava izvjesnim okvirima, a odbija druge. Identična analogija se, čini se, može primijeniti i na filmsku muziku. Muzička tema kompatibilna jednom okviru dramskih zbivanja ne može se ugraditi u drugi, ma kako, i ma koliko, on bio *prijemčiv* za tu vrstu muzike. Kod Nikolića, međutim, nijesu bile prisutne takve estetske dileme. Ambijentalni okvir u koji je smještao radnju svojih filmova, implicitno je nametao i određenu vrstu muzike. Tematska raznorodnost u ovom slučaju, dakle, nije bila smetnja za melodijski komplementarnu tematsku modifikaciju. Otuda u Nikolićevim filmovima sugestivni zvučni pasaži, iako povremeno na granici otvorene i jasne artikulacije, i oni, bliski njima, u sličnom tonalitету i sa muzičkim emfazama kojima se, u istoj progresivnoj kadenci, pojačava mučan utisak (»Smrt gospodina Goluže«, »Čudo nevideno«, »Iskušavanje đavola«). Muzika i zvučni efekti u takvom kontekstu, u eksplicitno naznačenom *lafeoskom* smislu, tu su da bi štitili »imaginarno od napada okolnoga stvarnog«. ⁷² To, međutim, ne znači da je Nikolićeva dijegetička ‘upotreba’ muzike i zvuka bila okrenuta iskl-

70 Alber Lafe: *Logika filma*. Institut za film, Beograd, 1971, str. 25.

Lafe, zapravo, želi da istakne da umjetnička svojstva slike ili bakroreza dolaze do izražaja jedino onda kada se odvoje od ‘štetne dvosmislenosti’, tačnije prostora u kojem postoji stalna opasnost da fakturu hartije doživite kao istovjetnu sa fakturam tapeta na zidu. Tek kada se ‘prikriju’ ili preoblikuju određeni odnosi koji bi mogli da umanje njihovu stvarnu estetsku vrijednost, možemo govoriti o cjelovitom i istinskom estetskom ugođaju. Uostalom, okvir, kako kaže Lafe, ‘ubija višesmislenost’.

71 Ibid., str.26.

72 Ibid., str.26.

jučivo u tom smjeru, niti da je on *podizao* nekakve zvučne kulise. Pored dramske funkcije koja podrazumijeva njenu ulogu posrednika na prelazu iz jedne sekvence u drugu, nenametljivog pratioca monološkog iskaza i/ili dijaloških replika, muzika u Nikolićevim filmovima nikada ne obezvrjeđuje, već u potpunosti podržava ostale izražajne elemente. Njena funkcija u njima nije ni prateća, ni deskriptivna, niti je usmjerena ka nefunkcionalnom, samim tim dijegetički problematičnom naglašavanju, i pored toga što zvuk, odnosno muzika, kako smo već istakli, može implicitno da pojača intenzitet dramskih zbivanja. U vezi s tim navedimo Lafeov *obrazac* koji bi u potpunosti mogao biti primijenjen na Nikolićevo shvatanje uloge muzike u filmu: »Ona, [muzika] bez sumnje, nije u središtu pažnje. To je muzika koju čujemo, ali koju ne slušamo, kao što *ne gledamo* okvir i karton koji optočuju bakrorez.«⁷³ S druge strane, filmskoj muzici, kako smo, na određeni način, već istakli, moramo pristupati samo kao jednoj od integralnih auditivnih komponenti i nikako ne gubiti iz vida značaj ostalih: govora, šuma i efekata.⁷⁴ Međutim, ono što posebno dolazi do izražaja u Nikolićevim filmovima, na šta smo već ukazali, jeste to da je muzika u potpunosti podređena tematskoj liniji i toku filma, i da tek u sadjeystvu sa njima dobija svoj smisao i unutarne značenje. Nijedan od elemenata zvučne strukture filma kod Nikolića nije zapostavljen. To što muzika, kao osoben i *zaokružen* zvučni sadržaj iliti zapis, ima prevagu nad ostalim komponentama, prirodna je posljedica činjenica da film, kao prevashodno vizuelni izražajni medij, takvu njenu ulogu implicitno podržava. Ona u Nikolićevim filmovima, u bilo kom izražajnom segmentu, nema naglašeno *samosvojnu* ulogu, već je u cjelosti usklađena sa ostalim izražajnim elementima njihove zvučne fakture, ali, što je od posebnog značaja, i sa opštom vizuelnom dinamikom filma. Riječju, muzika u Nikolićevim filmovima – kao, uostalom, i u filmovima drugih značajnih reditelja – učestvuje, prevashodno, u stvaranju opšteg audio-vizuelnog utiska.⁷⁵ Pomenimo u ovom kontekstu i zapažanje Romana Ingardena, koje je i te kako od značaja za tematiku kojom se bavimo, a po kojemu muzika *sadjeystvuje* u razotkrivanju onih psihičkih stanja, »koja se u vizuelnim aspektima ne mogu izraziti ili gde govor sa licima koja sudeluju ne bi bio umestan.«⁷⁶ Ako ovaj Ingardеноv stav dovedemo u vezu sa teorijskim problemom kojim se bavimo, shvatićemo koliko je ono i tačno i savremeno,

73 Ibid., str.27.

74 Pomenimo i to da muzika nikada ne može imati istovjetnu estetsku vrijednost na filmu kao što to može slika, iako ne postoje pouzdani aksiološki parametri kojima bi se to izmjerilo, a što bi išlo u prilog suprotnoj tezi.

75 Ovdje imamo u vidu promišljanje Đanfranka Betetinja, objavljeno u njegovoj studiji *Film: jezik i pismo* /Institut za film, Beograd, 1976, str.101/

76 Roman Ingarden: *Istraživanje iz ontologije umetnosti: film*. Filmske sveske broj 1, januar-mart, 1973, str.19.

ali, istovremeno, teško primjenljivo na Nikolićev *obrazac*, iz prostog razloga što kod njega nema te vrste *odlaganja*, kada su govor ili riječ nemoćni da se njima izrazi bitan sadržaj, te im je, iz tog razloga, potrebna *podrška* muzike. U Nikolićevim filmovima dominira verbalni iskaz, riječ je tu da je muzika podrži, a ne obrnuto. Ona *sensu stricto* ne stvara ambijentalni okvir, iako utiče na uspostavljanje i *modelovanje* »zvučne partiture«, niti harmonizuje odnose u polju dijegetičke stvarnosti. Sve to je u njemu stvoreno i dramski pokrenuto prije nje, i na nju se čeka jedino da svojom specifičnom izražajnošću upotpuni već uspostavljeni interakcijski model. Muzika je tu da bi gradila a ne razgrađivala, i svoj estetski značaj pretpostavljala vizuelno-simboličkom kodu. Muzički i vizuelni utisci u Nikolićevim filmovima čine skladnu organsku cjelinu, estetski uobličenu i u saglasju sa osnovnim idejno-tematskim tokom. On je, takođe, rado primjenjivao dramsku *recepturu* po kojoj povremeno izostavljanje zvuka, samim tim i muzike, može estetski djelotvorno da utiče i doprinosi stvaranju dramske tenzije ili, kako kaže Radoslav Lazić, »stvari uslove za jednu estetiku dramske tišine.«⁷⁷ Sa sigurnošću možemo reći da je jedno ovako tumačenje, u kojoj se muzike ne svodi na njen osnovni, što će reći konvencionalni znak, i primarnu estetsku funkciju, veoma blisko Nikolićevom poimanju uloge muzike u filmu »koja izvire iz rediteljskog osećanja filmske celine.«⁷⁸ Po Mitriju, što je na fonu prethodnih promišljanja, muzika ne prati film, »ona se stapa s njime.«⁷⁹ Filmska muzika nije ni objašnjenje ni pratnja, već element značenja, i upravo odatle ona »izvlači svu svoju snagu kada se dovede u vezu sa drugim elementima: slikom, šumovima, rečima.«⁸⁰ Nikolić se rukovodio prostom logikom koja implicira precizno određenje značenja muzike u kompozitnoj strukturi filma, dakle, estetski je, *sub specie* dramske uvjerljivosti i autentičnosti, u cjelosti artikulirati, polazeći od premise da je ona jedan od dominantnih vidova estetske komunikacije. Sve izvan toga, po njemu se najčešće svodi na puku spekulaciju i kao takvo ne doprinosi rješavanju ovog problema.⁸¹ Ako je muzika, kako je definiše Derik Kuk, »sasvim lični izraz univerzalnih osećanja«,⁸² jasno je zbog čega joj Nikolić pridaje toliki značaj i prema njoj ima poseban

77 Radoslav Lazić: *Umetnost rediteljstva (uvod u teoriju režije)*. Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2003, str.160.

78 Ibid., str.159.

79 Žan Mitri: *Estetika i psihologija filma III*. Institut za film, Beograd, 1971, str. 117.

80 Ibid., str.114.

Mitri na istom mjestu navodi i zanimljivo zapažanje Romana Manijela, koji kaže: »Muzika mora da se odrekne toga da ima sopstveni oblik ako je saveznik slici.«

81 Takođe je nesporna činjenica – kojom se Nikolić kao reditelj rukovodio – da svako istinsko umjetničko djelo, samim tim i filmsko, mora da bude estetski konzistentno i uvjerljivo. Uz to, ono mora da se odbrani i od zastrašujućeg paradoksa samodopadljivosti.

82 Derik Kuk: *Jezik muzike*. Nolit, Beograd, 1982, str.52.

odnos. Međutim, njena univerzalna svojstva u njegovim filmovima, uvijek u nenametljivom kontrapunktu sa prepoznatljivim folklornim temama, kadencama i melodijama, neposredno su vezana za njihovu tematsku strukturu. Muzika i pjesma unutar dijegetičkog okvira Nikolićevih filmova javljaju se tek u »Ine« (orkestar koji svira u jednom od noćnih lokala kroz koje prolazi večernji šetač), i jedino je još, od dokumentarnih filmova, prisutna u »Graditelju« (djevojčica svira violu u jednoj od neuglednih drvenih kućica). Međutim, već od »Beštija«, Nikolićevog prvog dugometražnog igranog filma, o muzici i pjesmi možemo govoriti kao o nezaobilaznim dijegetičkim konstituentama. Kao egzemplarne, one koje se odlikuju snažnim dramskim djejtvom, pored ostalih, izdvajamo sljedeće sekvence: obračun beštija u Srećinoj kafani koju Sreća prati na klaviru u »Beštijama«; violinistu na čelu kolone koja odvodi gazdu Maksima sa zvonom oko vrata i Cigane koji sviraju dok obnažena Jovana igra u »Jovani Lukinoj«; tri uniformisana muzičara koji prate Goluzu i sviraju rekvijem, potom i pjesmu na mostu koju započinje Fotograf, u »Smrti gospodina Goluze«; pjesmu svatova u čamcima i hor personala u nudističkom kampu kojim diriguje upravnica u »Čudu neviđenom«; »Drugarska se pjesma ori« hora radnika u »U ime naroda« i nemušto kolo Krstovića u »Iskušavanju đavola«.⁸³

I da zaključimo! Muzika u poetskoj fakturi Nikolićevih filmova, ima, dakle, s jedne strane, ulogu nenametljivog katalizatora u procesu njihovog *emocionalnog bogaćenja*, a s druge, svojim emfatičkim djejtvom, tačnije umjerenim naglašavanjima koja nikada nemaju ilustrativnu ili anticipativnu funkciju, već prevashodno slijede emociju na globalnom planu njenog dijegetičkog ispoljavanja, *uzglobljena* je u vizuelno tkivo filma samo kao jedna u nizu auditivnih komponenti. Riječju, muzika, po Nikoliću, mora da bude komplementarna izražajna konstituenta filma. Sve izvan toga predstavljalo bi estetski problematično tumačenje njene dijegetičke funkcije.

Odnosi i funkcija dekora i kostima u filmovima Živka Nikolića

Apstrakt: Nikolić je prevashodno vodio računa o dekoru kao cjelini. Međutim, on dramskim zbivanjima unutar kadra nije pretpostavljao njegove likovne i funkcionalne vrijednosti. U dijegetičkoj strukturi Nikolićevih filmova, dekor ni u jednom svom segmentu nije dodatak nečemu što bi, po svojim osnovnim svojstvima, trebalo da naglasi unutrašnja psihička stanja njegovih junaka. Riječju, dekor kod Nikolića ne zahtijeva nikakvu »kreativnu nadgradnju«. Za kostime Nikolićevih junaka, generalno, možemo reći da su prije prepoznatljiviji nego neo-

bični, prevashodno prilagođeni zahtjevima ambijentalne logike i ispunjeni ne *određenim*, već *potrebnim* značenjem. On je izbjegavao svaku pomisao na moguću stilizaciju kostima kojom bi se značajno izmijenila autentična vizura i dovela u sumnju njihova prevlađujuća pertinentna svojstva, posebno u dokumentarnom filmu. Stoga su kostimi u Nikolićevim filmovima, ako ne jednobojni, a ono redukovani na onaj koloritni spektar koji će moći najpotpunije da približi karakterne osobine njegovih junaka.

Ključne riječi: dekor, kostim, autentičnost, stilizacija.

U Nikolićevim filmovima, kako dokumentarnim tako i igranim, u prvom planu su funkcionalne vrijednosti dekora, tačnije, njihova apsolutna kompoziciona uzglobljenost u dijegetički prostorni okvir. Svako mizanscenski neuvjerljivo *podešavanje*, ili sasvim nefunkcionalno isticanje likovnih komponenti koje bi vodilo njihovoj apsolutnoj predominaciji, kod Nikolića nije bilo prisutno. Sve probleme sa kojima se u tom pogledu suočavao i, konsekventno, sva rješenja do kojih je dolazio, možemo sagledavati upravo iz aspekta njihove uzglobljenosti u dijegetički prostorni okvir njegovih filmova. To, drugim riječima, znači da je Nikolić dekor podešavao prema samoj priči i iz nje crpio ideje za njeno cjelovito uobličavanje. U dijegetičkoj strukturi njegovih filmova, dekor ni u jednom svom segmentu nije dodatak nečemu što bi, po svojim osnovnim svojstvima, trebalo da *akcentuje* unutrašnja psihička stanja njegovih junaka. Riječju, dekor kod Nikolića ne zahtijeva nikakvu *kreativnu nadgradnju* – krš ostaje krš a patnja onih koji su se na njemu *odnjivili* patnja, i tu nema ništa novo da se doda; jasni su i mjesto radnje, i *kostimi*, i okolnosti, i način života; jasno je, što je za reditelja od ne manjeg značaja, i to kako u takvom prostornom okviru definisati lik.⁸⁴ Međutim, Nikolić se u dramskom predstavljanju svojih junaka nikada ne ograničava na prepoznatljive društvene i istorijske okvire. Njemu nijesu presudno važne same životne okolnosti, koliko likovi koje one generišu. U nastojanju da obogati vizuru svojih filmova, Nikoliću često polazi za rukom da poništi odnos apsolutne podvojenosti između samog medija i stvarnosti koju medij predstavlja. U jednom takvom kontekstu, unutar »sinematičkog simulakruma« koji, po prirodi stvari, implicira punu di-

83 Muziku za Nikolićeve filmove, između ostalih, komponovali su i Boro Tamindžić, Vojislav Borisavljević, Zoran Simjanović, Vuk Kulenović.

84 Ipak, ne bismo smjeli da budemo do kraja isključivi i ne primijetimo kako čak i kod Nikolića sam prostorni okvir, tačnije atmosfera, kao jedan od ključnih katalizatora, ponekad dominantno utiče na profilisanje dramskih likova.

jegetičku uvjerljivost, uloga dekora se multiplikuje, i u izuzetnim okolnostima još više dobija na značaju («Bauk», «Ane», «Jovana Lukina». Dakako, to je jedan od načina da i simboličke, odnosno slikovne i vizuelne vrijednosti dekora dobiju na snazi. Pravilno osmišljen i funkcionalan dekor je tu ne da bi stvorio nekakvu »nevidljivu patinu«, već da bi je uklonio, a prostorni okvir, mjesto dešavanja radnje i samu atmosferu, gledaocu potpunije predstavio – samim tim i približio! Govoreći o dekoru mi, zapravo, ističemo likovne vrijednosti jednog filma, ali i njegove stilske karakteristike. Stoga je prisustvo i uloga detalja u njemu, koji Nikolić rediteljski vješto i inventivno ugrađuje u dijegetičko tkivo svojih filmova, od velikog značaja za stvaranje cjelovitog vizuelnog utiska, simboličkih i asocijativnih refleksija. Svakako da u procesu *oživljavanja* ambijentalnog okvira, pored detalja, posebnu ulogu imaju i rekviziti. Nikolić je i te kako vodio računa o tome da oni svojim rasporedom i odnosom prema ključnim elementima filmskog dekora ne budu u *ulozi* supsidijarnih konstituenti: štap u »Ždrijelu«, zašiljeno drvo u »Bauku«, brojanice u »Marku Perovom«, ogledalo u »Prozoru«, dolap u »Oglavu«, bicikl i violina u »Graditelju«, puška u »Biljegu« i »Čudu neviđenom«, uramljena slika u »Ane« i »Beštijama«, kolijevka u »Graditelju« i »Jovani Lukinoj«, šešir i kišobran u »Goluži«, buket cvijeća u »Lepoti poroka« i »U ime naroda«, čarobna kugla u »Iskušavanju đavola«. Nikolić je apriorno odbacivao sva ona tumačenja koja su dekor svodila na *manipulativni* manirizam i *nedosljedna* uopštavanja. Sužavanje, ili, bolje reći, uproščavanje, scenografskog okvira uvijek se izlaže opasnosti da se identifikuje sa kičom koji, po prirodi stvari, najčešće inklinira ispraznoj monumentalnosti, baroknoj kitnjavosti i izvještačenosti. Da bi to izbjegao, Nikolić se radije priklanjao *provjerenim* rješenjima sa uporištem u autentičnom i tradicionalnom. Stoga su njegove intervencije u eksterijeru, odnosno pleneru, bile rijetkost, jednako kao i u enterijeru, izuzev ako to same dramske okolnosti nijesu zahtijevale. Nikolić je, zapravo, i u dekoru tražio i, čini se, pronalazio poeziju, tačnije, držao se proste silogističke formule: ako u slikarstvu postoji poezija, a likovni elementi su sastavni dio dekora, onda je logično da i u dekoru mora postojati poezija. Nikolić se odlučno protivio svakom pokušaju stilizacije, samim tim i kada je dekor u pitanju. Pa ipak, u pojedinim njegovim filmovima mogu se prepoznati i

takvi elementi («Ane», «Beštije», «Smrt gospodina Goluže»). Nikolić je prevashodno vodio računa, bez obzira na izbor plana i ugao snimanja, o dekoru kao cjelini. Međutim, on dramskim zbivanjima unutar kadra – iako su postojala i takva tumačenja kada je ovaj aspekt njegove izražajnosti u pitanju – nije pretpostavljao njegove likovne vrijednosti. Stav Pamele Hauard, kada su glumci u pitanju, preuzet iz jednog posve drugačijeg, pozorišnog konteksta, rekli bismo u cjelosti koincidira sa Nikolićevim shvatanjem uloge scenografije i uloge glumca u njoj. »Glumci su scenografija, i stoga je izdvajanje 'dekora' od 'kostima' u scenografskim terminima, kontradikcija.«⁸⁵ To *stapanje* glumca sa kostimom, odnosno kostima sa dekorom, osnovna je premisa od koje polazi i Nikolić u njihovom svekolikom mizanscenskom *usklađivanju*. Dekor, dakle, u okviru širokog spektra svojih izražajnih mogućnosti, mora biti upravljen na ostvarivanje kontinuiteta dramske radnje i stvaranja atmosfere. Oni dekorativni efekti koji se svojom originalnošću, nerijetko i vizuelnom atraktivnošću, sami od sebe nameću – a mogli bi da naruše autentičnost – moraju biti prepoznati i odbačeni kao suvišna i, zašto ne reći, kitnjasta ornamentika. Nikolić je znao za to fundamentalno scenografsko pravilo i konzistentno ga primjenjivao, što se očituje u gotovo svakom kadru svakog njegovog filma.

Kostimografiji, kao jednom od ključnih segmenata u ostvarivanju vizuelne izražajnosti, Nikolić je, takođe, pridavao posebno pažnju, blisko je dovodeći u vezu sa kompatibilnim scenografskim rješenjima, što je, u krajnjem, od suštinske važnosti za postizanje nepatvorene autentičnosti, cilj kojem je neizostavno težio. Drugim riječima, on se rukovodio načelom njihove apsolutne uzglobljenosti u ambijentalni okvir u koji je smještao radnju i funkcionalno neraskidivoj vezi sa dekorom u bilo kom vidu njihovog mizanscenskog postuliranja. Stoga, nijedan detalj (nijedna arabeska ili ukras) na kostimima njegovih junaka nije bio slučajan. A kakvi su, zapravo, bili kostimi u njegovim filmovima? Jednostavni, prepoznatljivi, likovno usklađeni, vizuelno bogati, funkcionalni i bez ikakve kitnjavosti. Iz tog razloga možemo, čini se, s pravom govoriti o Nikolićevim specifičnim kostimografskim rješenjima kao osobenom stilu.⁸⁶ No, za razliku od njegovih dokumentarnih filmova, dugometražni igrani filmovi

85 Pamela Hauard: Šta je scenografija? Clio, 2002, str.148.

86 Poznato je da izbor kostima često ne samo upućuje nego i stvara psihološku sliku junaka, pa je njihova uvjerljivost jedan od osnovnih kriterijuma ukupne uvjerljivosti koja dolazi sa filmskog platna.

ostavljaju neuporedivo više prostora za sveobuhvatna poniranja u njihovu vizuelnu, odnosno simboličku vrijednost. Ne *ugroziti* gledaočevu iluziju neuvjerljivim, atipičnim kostimografskim rješenjima, ne dovesti ga u sumnju o njihovoj autentičnosti, bile su ključne premise kojima se Nikolić rukovodio. Doba u kojem je stvarao imalo je *svoju* sliku minulog vremena, anamnestički model čiji su recidivi bili snažno prisutni. Upravo ti (reminiscentni) slojevi, posebno su pobuđivali njegovu pažnju i presudno uticali na oblikovanje slike o vremenu u koje je smještao radnju svojih priča. A jedna od kopči u tom procesu dovođenja u vezu onoga što je arhetipsko, sačuvanog u narodnom pamćenju u formi usmenih predanja i legendi, a od značaja je za cjelovito oblikovanje priče koju je stvarao, bili su upravo kostimi. Njihova naglašena stilizacija, jednako kao i u slučaju dekora, koja bi bila u duhu vremena koje prenosi na filmsko platno, Nikolića nije odveć zanimala, niti se on posebno upuštao u taj segment sinematičkog istraživanja. Štaviše, izbjegavao je svaku pomisao na moguću stilizaciju kostima kojom bi se značajno izmijenila autentična vizura i dovela u sumnju njihova prevlađujuća pertinentna svojstva, posebno u dokumentarnom filmu.⁸⁷ Stoga su kostimi u Nikolićevim filmovima, ako ne jednobojni (žene u crnom, primjera radi), a ono redukovani na onaj koloritni spektar koji će moći najpotpunije da približi karakterne osobine njegovih junaka.⁸⁸ Ipak, Nikolić se nije previše opterećivao onim što bismo uslovno mogli da nazovemo asocijativno-simboličkom gamom odnosa, a što bi iz njegovih filmova moglo da se izvuče kao značajano svjedočenje o prošlosti, *vjerna* slika jednog vremena.⁸⁹ Praveći analogiju između profilmске činjenice koja »sadrži stvarna tela u stvarnim odelima« i filmofanske, ekranske ili činjenice filmske trake (tzv. pelikularne činjenice) »koja sadrži samo stvarna odela koja treba da pokri-

vaju čisto virtuelna tela, tela [koja] su lišena sopstvene egzistencije zbog ove filtracije, odnosno snimanja«, An Surio iznosi svoje karakteristično viđenje ovog odnosa, koje je od posebnog značaja za problem kojim se u ovom radu bavimo.⁹⁰ Ta tijela obučena u *pelikularne* kostime ovaploćuju se »u svetu u kome se radnja pretpostavlja kao istina, u dijegezi. Odelo je jedina veza između profilmskog i dijegetičkog tela«.⁹¹ Navedeni citat An Surio nedvosmisleno nas navodi na pomisao o značaju kostima u dijegetičkoj prezentaciji činjenica profilmске stvarnosti, ne samo u procesu identifikacije kostimiranih glumaca kao aktera dramskih zbivanja – izuzev ako nije u pitanju eksperiment, u kom slučaju bi se i ovaj odnos drugačije tumačio – već i o njihovom vjerodostojnom uklapanju u ambijentalni okvir u cilju otklanjanja mogućih ambigviteta. I, konačno, ono na šta se mora posebno obratiti pažnja jeste brižljiv odnos prema boji, jer boja kostima i dekora je ta koja, u krajnjem, odlučuje o likovnim vrijednostima, odnosno pitoresknosti jednog filma, ali, što je od ne manje važnosti, i o utisku koji će ostaviti na gledaoca. Nikolić je u sinematičkim istraživanjima ovog segmenta modifikacije, odnosno transpozicije profilmskog u dijegetičko, pored prepoznavanja uloge i značaja boje, posebno vodio računa o kompozicionoj i harmoničnoj usklađenosti dekora i kostima. Ipak, glumac je kod njega uvijek u prvom planu i njemu sve mora biti podređeno, samim tim i dekor i kostimi, ma kako se to, posredno, reflektovala na opšti vizuelni utisak. Uostalom, filmski reditelj je, po riječima An Surio, u obavezi da o svim tim činjenicama, uključujući i upotrebu boje, vodi računa, »i da, kao slikar pokreta postane pomalo i pravi slikar«, što je, to moramo posebno naglasiti, bilo apsolutno na fonu Nikolićevog promišljanja ovog aspekta filmske izražajnosti.⁹² Nikolić je, takođe, uviđao značaj osvjetljenja za isticanje izražajnih vrijednosti kostima, ali i njihovu unutarnju vezu koja iz tog odnosa proističe, ali i izbjegavao isticanje onih detalja koji bi mogli da naruše uspostavljeni balans kolorističkih valera, linija i volumena. Svojom nenametljivošću i gotovo dokumentarnom autentičnošću – tu, dakako, imamo u vidu njegove dugometražne igrane filmove – dekor i kostimi i kod Nikolića povremeno anticipiraju određena događanja, ali istovremeno i pomažu da se, kako kaže An

87 Nikolić je, pritom, stalno imao u vidu 'logaritamске tablice' široke paleta filmskih izražajnih sredstava, u prvom redu upotrebe krupnog plana.

88 Bez namjere da detaljno zalazimo u oblast psihološkog tumačenja boja i njihovih karakteroloških refleksija, recimo da su one kod Nikolića uvijek u funkciji isticanja određenog karakternog tipa. Stoga je prilikom izbora boja za materijale od kojih će se kostimi modelovati, Nikolić prethodno obilazio i ispitivao lokacije i objekte na kojima će se snimati, a sve to u cilju postizanja pune dijegetičke, odnosno mizanscenske uvjerljivosti.

89 No, ono što je Nikolić pretpostavljao svemu iznesenom, prevashodno je jako izražena želja da sve što je uključeno u vizuelno-auditivni okvir filma koji je stvarao bude blisko oku savremenog gledaoca. Bez toga, uostalom, sve to, po njemu, ne bi imalo nikakvog smisla, pa čak ni najobičniju faktografsku vrijednost.

90 An Surio: *Filmske funkcije kostima i dekora*. Filmske sveske broj 4, 1971, str.397.

91 Ibid., str. 397.

92 Ibid., str.398.

Surio »konkretizuju dinamizmi ličnosti«. ⁹³ No, za razliku od filmova pojedinih reditelja u kojima je jedan od elemenata dekora ili kostima suštinski bitan (nerijetko i presudan!) za praćenje dramske radnje, bilo zbog njegovih asocijativno-simboličkih svojstava, bilo zbog dinamičke skale, ⁹⁴ kod Nikolića to nije slučaj, pa čak i onda kada se neizostavno nameće. Nikolić ne samo što je nastojao da dekor u enterijeru bude što manje stilizovan i odgovara svojoj osnovnoj dijegetičkoj *namjeni*, već je izbjegavao i svaku rekonstrukciju (eksterijera) u prostoru ateljea, kojim bi se narušila autentičnost. On se ne bavi psihologijom, još manje mistifikacijom dekora i kostima, već cjelovitošću utiska. U njegovim filmovima ne postoji tzv. polu-stvarni, ⁹⁵ već isključivo autentični dekor, samim tim i autentični kostimi, kao ni protivsvjetla kojim bi se prikrila kaširana površina dekora ili istakli pojedini njegovi dijelovi, a ostali, *kamufilirani*, ostali u polumraku te tako u potpunosti izgubili na značaju i uvjerljivosti. Nikolića, prevashodno, interesuju onaj dekor i oni kostimi koji neće upijati svjetlost, već će svjetlost, sa svom svojom hromatskom razuđenošću, zašto ne reći i razigranošću, biti ta koja će isticati njihova pertinentna profilmiska svojstva. U tom smislu, kao dragocjeno, izdvojićemo promišljanje Mari-Terez Ponse, koja kaže: »Postoji stvarno unutrašnja veza između kostima i igre svjetlosti kojom se još više ističe važnost izražajnosti kostima kod glumca. Iz ove veze može da nastane čitava jedna *plastična i duhovna simbolika*.» ⁹⁶ [kurziv naš] Nikolić je još u svojim ranim dokumentarnim filmovima, rađenim crno-bijelom tehnikom, u cjelosti postigao upravo to što Ponse naziva »plastičnom i duhovnom simbolikom«, prepoznajući u kostimima značaj svjetlosnih kontrasta, tačnije, efekte koji proističu iz prožimanja svjetlosti i sjene, pomoću kojih je, ukoliko je to dijegetički opravdano, moguće istaći – što se posredno reflektuje na čitavu skalu latentnih, ali organski čvrsto vezanih metaforičko-simboličkih ligatura – pojedine njihove detalje. Za kostime Nikolićevih junaka, generalno, možemo reći da su prije prepoznatljiviji nego neobični, prevashodno prilagođeni zahtjevima ambijentalne logike i ispunjeni ne *određenim*, već

potrebnim značenjem. Žan Manijel kostim određuje kao 'čovječiji dekor'. Takvim ga vidi i Nikolić. U kontekstu razmatranja naznačenog problema mogli bismo, svakako, da dodamo da kostim, u *sadejstvu* sa dekorom, pa i onaj u Nikolićevim filmovima, katkad, može da ima i dokumentarnu vrijednost, da doprinese cjelovitom stvaranju slike o jednom vremenu kao istorijskoj ili stvarnosnoj činjenici, o jednoj epohi iz koje proističe i koju bliže određuje, iako to, ponovimo, nije bio primarni cilj ovog umjetnika.

DRAMATURGIJA NIKOLIĆEVIH FILMOVA

Apstrakt: Nikolić je filmsku dramaturgiju prevashodno sagledavao kao »dramaturgiju blizine«. Otuda toliki značaj koji pridaje krupnim i polu-krupnim planovima i dramaturgiji tako osmišljenog kadra, kao svojevrsnoj mikročeliji kroz koju će se na najbolji i najpotpuniji način izraziti kompleksna gama dramaturških odnosa. Nikoliću je u prvom redu bila važna priča; njen tematski okvir uvijek će pružiti dovoljno širok spektar formalnih aspekata. Ono o čemu je u okviru dramaturške strukture svojih filmskih priča posebno vodio računa bila je kontingentna mogućnost istraživanja istine zasnovane na realističkom prikazu stvarnosti. U Nikolićevoj dramaturgiji ne može se govoriti ni o podvajanju dramskog lika na njegovo tipsko određenje i psihičku posebnost, riječju, dramski lik nije djeljiv u smislu njegovog specifičnog strukturalnog određenja, što, s druge strane, ne treba dovoditi u vezu s njegovim karakternim osobinama. Likovi u Nikolićevim filmovima, zapravo, dramaturški su oblikovani tako da je proces njihove individuacije u cjelosti usklađen sa idejno-dramaturškim planom filma i njegovom globalnom dijegetičkom strukturom. Nikolić, uporište za svoj dramaturški pristup nije tražio u etabliranim dramatuškim modelima, već je radije posezao za originalnim rješenjima, neizostavno imajući u vidu principe i mehanizme funkcionisanja moderne filmske dramaturgije. O Nikolićevoj dramaturgiji takođe se ne može se govoriti kao o specifično glumačkoj, niti, pak, dramaturgija fragmentarne forme i, konačno, i ne manje važno, dramaturgija bez uočljivih manjkavosti.

Ključne riječi: filmska dramaturgija, dramaturgija »blizine«, dramaturški (principi, odnosi, prosede, aspekt, pristup, modeli, propusti), dramaturška struktura, siže (fikcije, nefikcije), sižejne linije, dramska (priča, radnja), dramski (lik, intenzitet, radnja),

93 Ibid., str. 399.

94 Tu prevashodno imamo u vidu 'dinamične' žanrove: trilere, horore i akcione filmove.

95 Sintagma preuzeta iz studije Mari-Terez Ponse: *Kosmička imaginacija u odnosima između dekora i kostima* /Filmske sveske broj 4, 1971, str. 410./

96 Ibid.,str.418.

dramske cjeline, mizanscenska rješenja, dijaloške replike, zaplet, tematska struktura filma, tematski okvir, formalni aspekti, strukturalna karakterizacija, individuacija, idejno-dramaturški plan filma, globalna dijegetička struktura, melodramatski elementi, narativ, narativni iskaz, narativne strukture, značenski segment, prostorno-vremenski okvir

O dramaturškim principima kojih se Nikolićevih pridržavao u svojim filmova ne možemo govoriti kao o nekim ustaljenim i opšteprihvaćenim pravilima, zakonitostima, unaprijed pripremljenim formulama koje treba samo vješto transponovati i ugraditi u narativno tkivo dramske priče.⁹⁷ Taj otklon od stereotipa, prisutan i u drugim aspektima Nikolićevog stvaralaštva, očitovao se u njegovom decidentnom stavu neprihvatanja gotovih *rješenja*, odnosno u neposrednom suočavanju sa nastalim problemom, njegovom sagledavanju iz svih fundamentalnih aspekata i što je, rekli bismo, posebno važno, iz vizure samog reditelja. Nikolić je filmsku dramaturgiju, u tipično epstenovskom smislu, prevashodno sagledavao kao »dramaturgiju blizine« koja, pored prostorne određenosti, mora imati i potreban vremenski kvalitet koji uključuje obaveznu upotrebu elipsi. Otuda toliki značaj koji Nikolić pridaje krupnim i polu-krupnim planovima i dramaturgiji tako osmišljenog kadra, kao svojevrstoj mikročeliji kroz koju će se na najbolji i najpotpuniji način izraziti kompleksna gama dramaturških odnosa. Polazeći od te premise kao osnovne, Nikolić je *projektovao* dramatušku strukturu svojih filmova, vodeći pri tom računa da u njoj budu ravnomjerno zastupljene sve njene, kako funkcionalne tako i supsidijarne konstituente, počev od koncepcije, odnosno postuliranja dramskih likova i njihovih dijaloških replika, preko prostora i vremena, sve do agogičkih promjena, odnosno same dinamike odvijanja dramske radnje i njene ritmičnosti. Ono o čemu je Nikolić u okviru dramaturške strukture svojih filmskih priča posebno vodio računa bila je kontingentna mogućnost istraživanja istine zasnovane na realističkom prikazu stvarnosti, sa prisutnim, iako ne uvijek i naglašenim, elementima autentičnosti. Međutim, o tipično dokumentarnoj autentičnosti u njegovim filmovima možemo govoriti jedino u ravni dramaturgije kratke forme koja, iako prožeta elementima dramske pokretljivosti igranih struktura, tačnije njihovim formalnim aspektima, ima svoju naglašenu pre-

97 Pri tom ne mislimo ni na iščitavanje dubinskih psihoanalitičkih kodova, čime se Nikolić nikada nije posebno bavio, a što je bila uobičajena rediteljska praksa tog vremena.

poznatljivost, počev od samog prostornog ambijenta u kojem se radnja odvija, preko dekora i *kostima* aktera, pa sve do njihovog, po mnogo čemu, specifičnog idiolekta. Dakle, ni u jednom segmentu ovog vida dramaturškog *usklađivanja*, ne može se govoriti o nekakvoj artifizijalnosti koja bi mogla da *ugrozi* njihovu dokumentarističku fakturu, samim tim i njihovu autentičnost.⁹⁸ Kod Nikolića ne postoji antitetičan odnos između dramske priče i zbivanja unutar nje, intenziteta i dinamičnosti njenog toka. Da budemo precizniji, projektovani okvir dramske priče nikada ne usporava i ne ograničava njenu progresiju i usmjerenje, niti, pak, njen poetski i dramski intenzitet.

U Nikolićevoj dramaturgiji ne može se govoriti ni o podvajanju dramskog lika na njegovo tipsko određenje i psihičku posebnost. Dramski lik kod Nikolića nije djeljiv u smislu njegovog specifičnog strukturalnog određenja, što, s druge strane, ne treba dovoditi u vezu s njegovim karakternim osobinama koje se tokom odvijanja radnje mogu pokazati drugačijim od onih na njenom početku.⁹⁹ Dakle, tipsko i psihološko u profilaciji Nikolićevih likova uglavnom se podudaraju, iako su modifikacije u postupku njihove strukturalne karakterizacije moguće, ali nikada ne toliko da *ugroze* njihov specifičan diskurs. Likovi u Nikolićevim filmovima, zapravo, dramaturški su oblikovani tako da je proces njihove individuacije u cjelosti usklađen sa idejno-dramaturškim planom filma i njegovom globalnom dijegetičkom strukturom. Njihova transformacija u ravni projektovanog dramaturškog okvira – što smo, takođe, podvukli i u radu posvećenom ovom problemu – mogućna je jedino bez značajnijih pomjeranja njihove karakterne konfiguracije, koja bi, sljedstveno principu uzročno-posljedične uslovljenosti, dovela do dramaturški neopravdane supstitucije njihove apriori zamišljene i uspostavljene koncepcije i, konsekventno, nefunkcionalnih dramskih aberacija. O

98 Navešćemo u vezi s tim, kao zanimljivo, promišljanje francuskog teoretičara Žana Mitrija: »Izveštačenost uspeva da razori osećanje autentičnosti koje se film pre svega zalaže da očuva, ma koliko u suštini bio posredan«. /Žan Mitri: *Estetika i psihologija filma IV*. Institut za film, Beograd, 1966, str.225./

99 Takve situacije su, međutim, prava rijetkost. Nikolić, zapravo, svoje gledaoce nikada ne dovodi u zabunu po pitanju suštinskih karakternih osobina svojih likova. Ipak, neznatne transformacije njihovih karaktera nastaju kao posljedica usložnjavanja dramskih odnosa i izmjene toka zbivanja. Da pojednostavimo – ako je neko plemenit ili je podlac na početku bilo kog Nikolićevog filma, bilo kog žanrovskog određenja, on će to ostati do samog njegovog kraja. Nada u to da bi on u međuvremenu mogao da se 'dijegetički transformiše' i moralno preporodi, malo je vjerovatna.

tim epifenomenima, koji katkad zadiru u samo tkivo dramske priče i ometaju njeno konzistentno, nerijetko i kontinualno dijegetičko odvijanje, Nikolić je posebno vodio računa, jednako kao i o opasnosti da njegovu dramaturgiju ne ugroze melodramatski elementi, posebno ne oni na globalnom nivou priče, ako, pri tom, apstrahujemo pojedine erzace, koji se javljaju unutar izolovanih dramskih cjelina, a koji, sa svoje strane, ni po čemu ne mogu da naruše njihove specifičnosti ili, pak, modifikuju aktivne konstituente narativnog iskaza. Drugim riječima, o takvim i sličnim svojstvima Nikolićevog dramaturškog prosedeća može se govoriti jedino u okviru njihove neposredne vezanosti za izolovane narativne strukture čiji su oni sastavi dio, ali na nivou ukupne priče, efemerni i sa dramaturškog aspekta manje značajan izražajni, i još manje značenjski segment. Kod Nikolića nema ahronoloških vremenskih pomjeranja. Sve se dešava u naznačenoj – i, najčešće, jednoznačnoj! – vremenskoj ravni, tako da u tom smislu možemo govoriti o izvjesnoj linearnosti Nikolićevog narativa, definisanog prepoznatljivim temporalnim okvirom. Mi ovdje, dakako, imamo u vidu hronološki tok odvijanja radnja i njenu dramsku progresiju, ne ulazeći u asocijativno-metaforičke i reminiscentne tokove koji radnju uvijek mogu da vrata u sasvim drugačiji prostorno-vremenski okvir. Nikolićev filmska priča nikada ne ide izvan konkretnog vremena i prostora, u nekakav fantazmagorični i irealni univerzum – pod uslovom da implicitno prisustvo mitskog izuzmemo iz tog konteksta – riječju, izvan okvira predstavljene stvarnosti.¹⁰⁰

Nikolić, uporište za svoj dramaturški pristup *ipso facto* nije tražio u etabliranim dramatuškim modelima, već je radije posezao za originalnim rješenjima, neizostavno imajući u vidu principe i mehanizme funkcionisanja moderne filmske dramaturgije, ali i njene zakonomjernosti, specifičnosti, zahtjeve, riječju sve ono što ju je činilo osobenim poljem hermeneutičkog traganja. O Nikolićevoj dramaturgiji takođe se ne može se govoriti kao o specifično glumačkoj, niti, pak, dramaturgija frag-

mentarne forme i, konačno, i ne manje važno, dramaturgija bez uočljivih manjkavosti. Scenaristički, odnosno dramaturški propusti u Nikolićevim filmovima, katkad su toliko očigledni da direktno utiču na formiranje konačnog estetskog suda o njima.¹⁰¹ Problem se javlja u dramaturškoj konstrukciji samog scenarija, tačnije aktivnim elementima pripovjednog diskursa koji ponekad nemaju naglašenu liniju toka priče, potrebnu dinamiku i kontinuitet, pod uslovom da ove konstante prihvatimo kao nezaobilazne. To, s druge strane, posredno – ili neposredno – utiče na globalnu kompozicionu strukturu, stvaranje ritmičke usklađenosti, kao i njenu funkcionalnu uzglobljenost u dramsko tkivo priče. Pripovjedni diskurs povremeno se, takođe, gubi u epizodnim i/ili eliptičnim narativnim tokovima koji nemaju potreban dramski intenzitet kojim bi održali kontinuitet odvijanja radnje. Dakle, u ravni progresije, tačnije vezi između različitih dijelova priče, kida se dominantna narativna nit, što dovodi do stvaranja dramskih erzaca koji se pretvaraju ne samo u epizodne nego i često zaokružene priče, iliti priče za sebe, kao što je to slučaj, primjera radi, u filmu »Jovana Lukina«.¹⁰² Upravo u tim segmentima dramskog razvoja prisutne su naznake dedramatizacije i nastojanja da se fiktivno i dokumentarno svedu na isti nivo izražajnosti. Međutim, izdvojene dramske situacije Nikolić ne koristi da bi iz nekog razloga, ma kako on bio opravdan, izolovao svoje junake, jer bi to, u krajnjem, bilo besmisleno, već da bi podvukao značaj određenih zbivanja u koja su oni uključeni i koja se neposredno reflektuju na njihovo dalje *učešće* u njima. Ili, da se i u ovom slučaju poslužimo riječima Žana Mitrija, »nema, dakle, situacija koje iscrpljuju jedan lik, nego likovi iscrpljuju situaciju.«¹⁰³ Skloni smo tvrdnji da se svekolika Nikolićeva poetika bazira upravo na ovom *obrascu*. Likovi su u njegovim filmovima katalizatori dramskih zbivanja, a njihov dijalog *otkrivalački* u priči koja je, onakvom kakvom je vidi Mitri, »skup činjenica i događaja, *oprostorenih* i *ovremenjenih*, koji na osnovu uzajamnih odnosa i implikacija

100 Promišljanje Žana Mitrija o tom problemu kao jednom od najznačajnijih u svekolikoj filmskoj dramaturgiji, može se u cjelosti, čini se, priminjati na Nikolićev, i ne samo njegov, dramaturški prosedeć, kao jedan od ključnih postulata kompoziciono-dramaturškog strukturisanja. Mitri, naime, kaže: »Svaka sadržina je valjana ako je opravdana autentičnošću i istinitošću karaktera i situacija i *smislom*, pod uslovom da taj smisao ne samo iscrpljuje sve mogućnosti forme i prevazilazi prolazni interes priče, nego da pomoću nje i preko nje otvara duboko ljudske, moralne, društvene, psihološke i, po potrebi, metafizičke perspektive.« /Mitri, op.cit., str. 241./

101 Nikolić je ili sam pisao scenarije za svoje filmove; ko-scenariste i scenariste angažovao je jedino u slučajevima adaptacija književnih djela, obrade narativnog predloška ili originalne ideje drugog autora.

102 *Jovanu Lukinu* ne izdvajamo slučajno. Iako je ovo, uz *Marika Perova*, Nikoliću najdraži film, pa iako je na scenariju saradivao sa piscem Žarkom Komaninom, on je, ujedno, i dramatuški najnekonzistentniji iz gore navedenih razloga.

103 Ibid., str. 230.

obrazuju sopstveni kontinuum.«¹⁰⁴ Jasno je da su i u ovom Mitrijevom navodu sadržane osnovne smjernice kojima se Nikolić rukovodio u dramaturškom postuliranju svojih likova i projektovanju dramskih situacija u koje će oni biti *postavljeni*. Nikolić se, pri tom, nikada nije bavio pukom faktografijom, već je nastojao da prođe u samu srž problema, ma kako se on zvao (moralni, društveni, politički), izdigne ga na nivo estetske činjenice i ukaže na njegova suštinske odlike, uvijek težeći univerzalnom preko pojavnog, onog koje se često neopravdano preskače i ostaje nedostupno i nespoznato.¹⁰⁵ Upravo u tim parametrima treba tražiti i sagledavati Nikolićevo poimanje suštine i značaja filmske dramaturgije, ali, istovremeno, i značaja koji, osmišljen i po osnovnim dramaturškim principima – ukoliko oni uopšte postoje! – urađen scenario, može da ima za estetsku fakturu jednog filma.

Dubina problema koje Nikolić u svojim filmovima zahvata, kao i njihov konceptualni okvir, proističu iz tematskih sadržaja prostora na kome je ponikao, koji su, ukoliko izuzemno književnost i likovne umjetnosti, na filmu do tada bili manje zastupljeni. Samo je naizgled tematska struktura Nikolićevih filmova pravolinijska. Teško je, daka-ko, govoriti o njenim polifonim svojstvima, budući da ona u tom vidu ne postoje, ali jeste o jasnim i dramski funkcionalnim sižejnim linijama. Tim prije što se Nikolić u svojim filmskim pričama nikada nije bavio ezoteričnom tematikom, niti je tome pridavao poseban značaj, već je nastojao da narativni iskaz dovede do nivoa apsolutne prepoznatljivosti, uključujući i estetsko-fenomenološki aspekt oličen u tradicionalnim vrijednostima. Nikolić se, takođe, u svojim idejno-tematskim poniranjima u suštinu problema koji je valjalo dijegetički osmisliti, nikada nije pridržavao dominantnih estetskih kodova. Prednost je davao konvencionalnim mizanscenskim rješenjima (preciznoj i rafiniranoj vizualizaciji, rasporedu glumaca, dramski funkcionalnoj i simbolički opravdanoj primjeni kjaroskura), pa je u skladu s tim i birao teme.¹⁰⁶ Snažno izražena demistifikacija ultra-tradicionalnog tumačenja erosa i, nerijet-

104 Ibid., str.234.

105 Ili kako kaže Mitri: »Iz 'bivanja-tu' stvari, iz njihove istodobnosti ili, još pre, iz načina na koji su prikazane, treba da izbije njihova univerzalnost.« /Ibid., str.236./

106 Poznato je, takođe, da je Nikolić, u namjeri da postigne apsolutnu autentičnost, od glumaca katkad tražio *nemoguće*. Primjer iz 'Beštija', čini se, to najbolje ilustruje, kada su se u sceni obračuna na groblju glumice Mirjana Kodžić i Milena Lukić udarale pravim, a ne kaširanim krstacama..

ko, drastično suočavanje sa jednim u nizu njegovih *iskrivljenih* i *nedostatnih* viđenja, kao i uporno istraživanje u razbijanju predrasuda i proskribovanih tema, u Nikolićevim filmovima posebno dobijaju na značaju. Upravo »zabranjene teme«, sa svim svojim skrivenim i/ili ambivalentnim značenjima, u njegovom dramaturškom prosedeu često imaju prednost nad ostalim izražajno-tematskim komponentama. I to je samo jedan u nizu razloga zašto unutar ovog istraživačkog segmenta poetike Živka Nikolića pridajemo toliki značaj ovom aspektu, uz tanatos i strukturalne elemente komičnog jednog od ključnih idejno-tematskih konstituenti njegovog svekolikog opusa.

Iako nikada nije prenebregavao značaj forme, Nikolić je na najbolji, mitrijevski način, shvatao važnost sadržajno-tematskog strukturiranja. »Nikakvo formalno savršenstvo nikada neće omogućiti delu da bude potpuno i dostatno ako ta forma ne ističe izvesnu sadržinu koja je opravdava i zbog koje je, da bi ga izrazila, načinjena.«¹⁰⁷ Vođeni Mitrijevim riječima, recimo da je kod Nikolića forma uvijek u službi ideje, a ideja polazno motivaciono jezgro, odnosno agens, za sveobuhvatnu razradu tematskog toka. Dakle, Nikoliću je prevashodno bila važna priča; njen tematski okvir uvijek će pružiti dovoljno širok spektar formalnih aspekata. On nije pravio filmove u kojima će zaplet apriorno biti podređen tematskoj strukturi filma. Umjesto očekivanih poruka, Nikolić *nudi* snažne utiske i navodi na razmišljanja. Ono na čemu je dosledno istrajavao jeste stalno prisustvo dominantnih sižejnih linija. Bez toga, smatrao je on, postojala bi opasnost rasplinjanja priče i efemerne i nefunkcionalne eksternalizacije njenih polaznih motiva. U nastojanju da preduprijedi potencijalnu disperzivnost i očuva autentičnost priče, Nikolić u prvi plan stavlja one tematske segmente koji svojom sadržinom, ma koliko se ona svodila na jednu u nizu *informacija*, bila anegdotskog karaktera ili prožeta humorom, čuvaju njen kontinuitet. Siže u njegovim filmovima jeste važan segment fikcionog pripovijedanja, ali ne toliko da mu se u cjelosti moraju podrediti svi ostali elementi narativnog iskaza. Ono čemu se, po njemu, treba posebno okrenuti jesu modaliteti obrade sižea, koji uključuju široku paletu tehničko-izražajnih sredstava. To, s druge strane, ne znači da inventivnost reditelja i mogućnosti – ponekad su to i zahtjevi – koje se otvaraju u procesu realizacije filma ne mogu bitnije uticati na njegovu restrukturaciju, pa i kada je siže u pitanju.

Sloboda umjetničkog stvaralaštva uvijek će morati da se suoči sa odnosom forme i sadržine, što, po nekim, rezultira onim što se često određuje kao stil jednog autora ili stil jedne epohe koji je, najčešće, uniforman, što će reći – lako prepoznatljiv. Bojazan da bi sižejni obrasci svojom klišetiziranom jednoznačnošću mogli da se pretvore u vlastiti surogat i tako, na određeni način, derogiraju smisao, kod Nikolića je bila konstantno pri-

107 Mitri, op.cit., str. 203.

sutna. U problemski okvir kojim se u ovom radu bavimo, moramo neizostavno uključiti i siže nefikcije. Nikolić, naime, posebno kada su dokumentarni filmovi u pitanju, polazi od jasno naznačene ideje, ali bez njene studiozne elaboracije, i sa uvjerenjem da će tek suočen sa izazovom koji nudi *otvorena* priča moći u cjelosti da artikulira njen smisao. Njegov siže nefikcije, svojim osnovnim estetskim svojstvima, na način kako ga tumači, primjera radi, škotski dokumentarista Džon Grirson, odlikuje se izvanrednim darom zapažanja, maštovitosti i lucidnošću izlaganja koje je daleko od reportažne faktografije i izuzetno blisko poeziji.¹⁰⁸ Istražujući teme koje su ga kao stvaraoča zaokupljale, Nikolić je bio duboko svjestan svoje misije umjetnika, kome je suđeno da ih pretoči u »slike«.

108 Takav Nikolićev odnos prema estetici 'nefikcionog' filma, čini se da se, u potpunosti, uklapa u čuveno Grirsonovo zapažanje da reditelj, kada umre, postaje fotograf.

KORIŠĆENA LITERATURA

- Ajanović, Midhat, Zoran Maslić: Živjeti, znači buniti se. *Sineast* 57, 1982/83.
- Baković, Todor: Depresivni optimizam Crnogoraca. Jugoart, Zagreb, 1985.
- Bašlar, Gaston: Poetika prostora. Kultura, Beograd, 1969.
- Belan, Branko: Prekvalifikacija dramaturških pravila. *Filmska kultura* 38, 1964.
- Bergson, Henri: Smijeh (esej o značenju komičnog). Znanje, Zagreb, 1987.
- Bešić, Miloš, Borislav Đukanović: Bogovi i ljudi (Religioznost u Crnoj Gori). CID, Podgorica, 2000.
- Beti, Emilio: Hermeneutika kao opšta metoda duhovnih nauka. Književna zajednica Novog Sada, 1988.
- Birš, Noel: Razmišljanja o siže. *Filmske sveske* broj 5, maj 1969.
- Boglič, Mira: Odras ili izraz stvarnosti? *Filmska kultura* 121, 1979.
- Boglič, Mira: Groteska oštra mirisa. *Vjesnik*, 11.12.1987.
- Bordvel, Dejvid: Razumevanje narativa. *Filmske sveske* broj 1, 1999.
- Bošnjaković, Mata: Dramaturgija i psihoanaliza. *Filmska kultura* broj 120, 1979.
- Buržo, Žak: Dramska muzika i film. *Filmske sveske* broj 1, 1980.
- Chapman, Colins: *Shadows of the Supernatural*. A Lion Book, Oxford, 1990.
- Denić, Miomir: Vidljivi i nevidljivi dekor. *Filmske sveske* broj 4, 1974.
- Franić, Severin: Podneblje kao alibi. *Sineast*, 71-72, 1986/1987.
- Frojd, Sigmund: Uvod u psihoanalizu. Matica srpska, Novi Sad, 1979.
- Gluščević, Zoran: *Filmska scenografija u jednom širem okviru*. *Filmske sveske* broj 4, 1973.
- Goldman, Ani: Film i genetički strukturalizam. *Sineast*, 35/36, 1977.
- Hamburger, Kerte: Istina i estetska istina. Sarajevo, Svjetlost, 1982.
- Hamvaš, Bela: Hiperionski eseji (mitologija – estetika – metafizika). Matica srpska, Novi Sad, 1992.
- Helman, Alicija: Problemi metode u analizi filmskog dela. *Filmske sveske* broj 3, leto 1982.
- Huserl, Edmund: Ideja fenomenologije. BIGZ, Beograd, 1975.
- Iros, Ernst: Biće i dramaturgija filma. *Filmska kultura* 161, 1986.
- Jankelevič, Vladimir: Ironija. Izdavačka knjižarnica, Sremski Karlovci, 1989.
- Jones, Elizabeth: Pronalaženje mesta istine u filmu 1940-1980. *Filmska kultura* 181/182, 1990.
- Jung, Karl G.: Čovek i njegovi simboli. Mladost, Zagreb, 1973.
- Kalfatović, Bogdan: Od tabua do kulta. *Filmska kultura* 119, 1979.
- Kalezić, Vasilije: Svijest o satanizmu u čovjeku, u *Džon Milton: Izgubljeni raj*. Altera, Beograd, 1989, str. 443-457.
- Kolakovski, Lešek: Prisutnost mita. Rad, Beograd 1989.
- Konstantinović, Radomir: Filozofija palanke. Nolit, Beograd, 1991.
- Kuk, Derik: Jezik muzike. Nolit, Beograd, 1982.
- Lafe, Alber: Logika filma. Institut za film, Beograd, 1971.
- Lemetr, Anri: Fantastično i čudno. *Filmske sveske* broj 4, 1971.
- Lenar, Rože: Višesmislenost filma. *Filmske sveske* broj 4, 1972.
- Mac Dougall, David: Prospects of the Ethnographic Film, in: *Movies and Methods*, Bill Nichols, ed. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1976.
- Magarašević, Mirko: Znaci duha podneblja. Rad, Beograd, 1979.
- Marinović, Milomir: Tihi pobunjenik (katalog povodom retrospektive filmova Živka Nikolića u Prijepolju, 13- 20.12.1989).
- Monaco, James: How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media. Oxford University Press, New York, 1979.
- Mukaržovski, Jan: Vreme u filmu. *Filmske sveske* broj 4, 1983.
- Munitić, Ranko: Kratko pamćenje jugoslovenskog filma. *Filmska kultura* 179/180, 1989.
- Peršeron, Danijel: Dijegeza. *Filmska kultura* 154 – 156, 1985.
- Pešić, Vukašin: Patrijarhalni moral Crnogoraca. Unireks, Podgorica, 1996.
- Peters, M. Jan: Slikovni znaci i jezik filma. Institut za film, Beograd, 1987.
- Petrić, Vladimir: Vizuelna poezija. *Filmske sveske* broj 4, oktobar-december 1973.
- Pogačić, Vladimir: Scenografija i poezija. *Filmske sveske* broj 3, jul-septembar 1973.
- Rinjieri, Žan-Žak: Utisak stvarnosti u filmu: fenomeni verovanja. *Filmske sveske* broj 1, jesen, 1970.
- Samardžić, Novica: Antejski vezan za Crnu Goru, Pobjeda, Podgorica, 20.08.2001.
- Surio, An: *Filmske funkcije kostima i dekora*. *Filmske sveske* broj 4, leto, 1971.
- Šaleva, Elizabeta: Između anamneze i amnezije – dijalektika pamćenja i zaborava u postmodernoj kulturi. *Književnost* 11-12, 1999.
- Šefer, Pjer: Nevizuelni element u filmu. *Filmske sveske* broj 1, 1980.
- Šlegel, Fridrih: Ironija ljubavi. Beograd, 1999.
- Tennant, Neil: *Anti-realism and Logic*. Clarendon Press, Oxford, 1987.
- Turković, Hrvoje: Razumijevanje filma. GZH, Zagreb, 1988.
- Vanoa, Fransis: Pisana priča-filmska priča. *Reč* 35/36, Beograd, 1997.
- Verne, Mark: Nespecifični kodovi. *Filmska kultura* 154 – 156, 1985.
- Vilemen, Pol: O problemu žanra. *Filmske sveske* broj 2, proleće, 1986.
- Višeslavcev, Boris: Etika preobraženog Erosa. Beograd, 1996.
- Volen, Piter: Znaci i značenje u filmu. Institut za film, Beograd, 1972.
- Vučinić, Srđan: Rukopisi koji ne gore. *Reporter*, 29.08.2001.
- Vučinić, Zdravko: Fenomen likovnosti u djelu Živka Nikolića. *Ovdje*, 409 – 411, 2003.
- Vud, Robin: Ideologija, žanr, autor. *Sineast* 58/59, 1983.

Nove drame

Jelena Milošević

SAVRŠENO LOŠ DAN

LICA:

JELENA - Sandra u drugom činu; 25- 26 godina; Nikšićanka studira u Beogradu, u govoru miješa ekavski i ijekavski dijalekat;

DARKO - njen mlađi brat, 17 godina, mali intelektualac, stalno nešto pametuje;

MIŠKO - 28-29 godina, inspektor, Nikšićanin, sa držanjem nadmenog supovca;

BANE – Miškov vršnjak, mafijaš;

I ČIN

Kuća. Skromno opremljena, bez previše detalja sa najpotrebnijim stvarima. Sve je na svom mjestu, uredno i čisto. Trosjed odvaja trpezariju od dnevnog boravka. Kuhinja je odvojena šankom od trpezarije. Na trosjedu sjedi Darko sa slušalicama mp3 plejera u ušima. Sluša muziku i čita knjigu. Ulazi Jelena, njegova sestra. Lijepa djevojka, pristojno obučena. U rukama nosi moderan kofer i nekoliko kesa. Razgleda kuću kao da dugo nije bila tu. Ostavlja stvari na trpezarijski sto i skida jaknu. Darko joj je okrenut leđima, ne čuje je od muzike. Prikrada se Darku, naginje se preko trosjeda, golica ga. Darko se prepadne.

DARKO:

Idiote... (*skida slušalice sa ušiju, preskače preko naslonjača od trosjeda, skače u zagrljaj sestri*) Voliš da iznenadiš, je li? Baš si neka, znaš, da bi te čekao u Podgorici.

JELENA:

Zato ti nisam ni javila. Dođi da vidiš šta sam ti kupila. (*odlaze do stola, ona vadi stvari jednu po jednu, pokazuje mu*) Ovo ti je zadnji model Nike patika. (*Darko se oduševljava*) Pazi kakve su farmerke, Armani, i košulja...

DARKO:

Fenomenalne su. Odakle ti pare za sve ovo? Tata ti ne šalje ni eura, ni jedan student ovo sebi ne može da priušti?

JELENA:

Snalazim se. Da sam čekala da mi on šalje, odavno bih umrla od gladi. Nego to sad nije bitno, probaj ovo... Imam i jedan džemper samo ne znam je li ti mali. (*Otvara svoj kofer i sa vrha vadi džemper. Darko obuva patike*)

Evo probaj.

DARKO:

Kako su dobre patike! (*oblači džemper*)

JELENA:

Taman ti je. Mogao je biti malo veći, ali jebi ga.

DARKO:

Opet psuješ?

JELENA:

Nisam ni prestajala. (*smiju se*) idem da odnesem ove stvari u sobu da ne stoje ovdje, pa da nam spremim nešto za jelo. (*uzima kofer i prazne kese, ali jednu punu ostavlja na sto*).

DARKO:

Šta je u ovoj kesi?

JELENA:

(*u hodu*) Ma... donijela sam nešto i tati. Nisam ja kao on. (*ode*) Darko se prebaci preko trosjeda uzme knjigu i nastavi da čita.

JELENA:

(iz pozadine) Kad nam „Velika glava“ dolazi kući, je li kao obično?

DARKO:

(odsutno) Aha...

JELENA:

Što radiš ti?

DARKO:

Čitam!

Jelena se vraća, dolazi do stola sklanja kesu, unosi je u kuhinju. Otvara frižider.

JELENA:

Što vi jedete, Bože sačuvaj, sve neke gluposti. Definitivno, moram češće dolaziti, zbog tebe makar. *(uzima nešto iz frižidera, zatvara ga nogom. Prilazi radnom stolu u kuhinji i kreće da sprema nešto za jelo)* Idemo poslije u kupovinu. Čuješ li ti mene uopšte?

DARKO:

(odsutno) Važi. *(okreće se prema njoj)* Jelena, zar ne misliš da Raskoljnikov baš i nije imao dovoljno motiva da ubije babu?

JELENA:

Pametni moj pišče. Da to nije malo preteško štivo za tebe?

DARKO:

Što bi ovo bilo teže od svega onoga što sam pročitao? Kaži mi molim te, baš me zanima što misliš?

JELENA:

Pročitaj cijelu knjigu, pa ćemo onda komentarisati.

DARKO:

Jelena... Ovo mi je drugo čitanje.

JELENA:

(dolazi iza njega, sa nožem i glavicom luka u ruci, grli ga preko naslonjača od trosjeda) Dokle si sad stigao?

DARKO:

Skloni mi taj luk od nosa. Do momenta, kad prvi put sreće Sonju.

JELENA:

(sjeda pored njega, prinosi mu luk pri nosu, zeza ga)

Mislim da to upravo i jeste kompletna dilema romana. Da li bilo ko ima dovoljno motiva da ubije nekoga? Ali ljudi ipak ubijaju iz ovog ili onog razloga, i još nalaze opravdanje za sebe. Raskoljnikov je specifičan. On ubija jer smatra da su neki ljudi, kao i on sam, vredniji od drugih i da oni imaju moralno pravo da počine zločin ako taj zločin ima opravdan cilj. Ustvari zastupa tezu: Cilj opravdava sredstvo.

DARKO:

Uozbilji se. Ti se ne slažeš sa njim?

JELENA:

Slažem se donekle. On je čist pred sobom. Ali ne pred zakonom i ljudima, da ne pominjem Boga. *(ustaje i odlazi u kuhinju)*

DARKO:

Kako možeš da misliš loše o njemu? On je neshvaćen, nesrećan. Ne razočaravaj me. Nisi i ti, valjda, ista kao i oni koji strašno vole da sude o drugima i da zabadaju nos gdje im nije mjesto? Pri tome ne vide sebe. Žive po glupim nametnutim pravilima u koje ni oni sami ne vjeruju. Nemaju snage da im se odupru. A kad neko pokuša nešto da promijeni, da uradi za sebe, da učini svoj život ljepšim i boljim - oni ga osuđuju.

JELENA:

(simpatično joj je kako se on nervira, pa ga i dalje provocira) Sve je u redu dok ti mijenjaš život na bolje, a ne ugrožavaš nikoga, ali ako to radiš na štetu drugih... Što te je obuzeo taj Raskolnjikov?

DARKO:

Ne govorim sad o Raskolnjikovu. Pogledaj mene. Živim u jebenom Nikšiću. Nisam tražio ovdje da se rodim, ali eto sudbina. Niko me ne podnosi zato što nijesam tipični crnogorski sin. Volim da čitam, želim da budem pisac, ne interesuje me oružje, ne želim da se bijem, ne maltretiram cure. I ja sam mlakonja, a oni su svi junačine. Po čemu? Rođeni otac me mrzi zbog toga.

JELENA:

Otac te ne mrzi. To je sve zbog majke. Znaš i sam koliko je volio. Čudno za njega, znam i meni izgleda kao da nikad nikog nije volio, ali istina je. Podsjećaš ga na nju.

DARKO:

Nisam ja kriv što je umrla. Nisam tražio da me rađa.

JELENA:

Niko nije kriv. To je sudbina.

Voli on tebe, nego je budala, ne umije to da pokaže na pravi način. A što se tiče ljudi, oni su surovi, uglavnom. Moraš naučiti da živiš sa njima, a da te ne dodiruju. Mene ne interesuje što cijeli grad priča da sam kurva.

DARKO:

Kako to pričaš?

JELENA:

Živim svoj život, završavam fakultet, imam tebe... Ti si mi najbitniji u životu! *(golica ga i smije se)* A to što oni smatraju da je loše nešto što ja radim ili kako živim, pri tom to njima nikakvo zlo ne nanosi, za to me, moj voljeni brate, savršeno boli kurac.

DARKO:

Ao, Jelena!

JELENA:

Pazi, ako želiš da budeš pisac, onda moraš da koristiš riječi kao što su: kurac, pička, kurva, jebem ti mater i slično. Shvataš? Tako se govori, ne pričaju svi kao da su tri fakulteta završili. I ti bi mogao malo da se opustiš i da počneš da psuješ. Prija, probaj.

DARKO:

Ne mogu ja to Jelena. Zastidim se.

JELENA:

Probaj. Je...be...m...ti...

DARKO:

Ne zezaj me. Lakše će mi biti da napišem nego da izgovaram. Volio bih da studiram kod tebe u Beogradu.

JELENA:

Ne brini. Ja imam još par ispita i diplomski. Ti ćeš do tada doći do fakulteta. Sestra će tebi sve obezbijediti, izdržavaću te.

DARKO:

Od čega?

JELENA:

Ne brini se ništa, od čega i sebe izdržavam.

DARKO:

Sumnjiva si ti meni. Čime se to baviš? Je li nešto opasno?

JELENA:

Duga je to priča. Ispričaću ti jednom, sad je bitno da ti završiš srednju školu i da dođeš kod mene.

DARKO:

Samo se zanosimo i ti i ja. Znaš i sama da mi Glavonja nikad neće dozvoliti da studiram dramaturgiju. To su za njega gluposti. On bi volio da budem inženjer ili doktor. Ne smatra to vrijednom profesijom, kao i mnogi u ovom gradu.

JELENA:

Ne brini, ja ću „Veliku glavu“ obraditi, shvatiće on da je to dobro za tebe. A to što mnogi pričaju... Već sam ti rekla, za to ne treba da te bude briga.

DARKO:

Meni ne smeta, to što oni žive, onako kako ja ne bih nikad.

JELENA:

Nego šta ti to smeta, Darko?

DARKO:

Ne smeta mi ni to što su im životi prazni i dosadni. Nikad im ne bih držao pridike zbog toga što mislim da mogu bolje i više ili mnogo manje nego što hoće, a kamo li ih ogovarao.

JELENA:

Pa, šta onda? Poštuješ ih?

DARKO:

Čak ih i poštujem, jer smatram da svaki zreo čovjek može sam da procijeni što je za njega najbolje. Pošto su oni odabrali takav život, ja ne dajem sebi to pravo da ih kritikujem i ako se ne slažem sa njihovim izborom.

JELENA:

Oni to ne cijene.

DARKO:

Znam. Mrze me jer nisam kao oni, a ništa im loše ne radim. Samo sam takav, drugačiji od njih. Ne mogu protiv sebe. Neću da budem ono što očekuju od mene, da me ne bi dirali. Ne tražim im ništa, ne moraju da se druže sa mnom, ne moraju ni da me vole, samo neka me puste da živim.

...Nove drame...**JELENA:**

Ti budi Ti. Ne smiješ se toliko nervirati. Život je jednostavno takav. Bitno je da ti prihvatiš sebe onakvim kakav jesi, da voliš i cijeniš sebe, baš zbog toga što si drugačiji od većine. Raskoljnjikova je baš to uništilo. Nije na pravi način prihvatio sebe kao drugačijeg pa je zato i počinio zločin, što nikako nije smio. Ali da nije, ne bi bilo ovako dobrog romana i ti ne bi bio tako motivisan za svu ovu priču.

DARKO:

Uvijek za sve imaš rješenje.

JELENA:

Idem da nam spremim ručak dok ne dođe šef pogona za čepove ili ti „Velika Glava“, da ne bi bilo vike bez potrebe.

DARKO:

Da, gospodin uvijek kasni, (imitira oca, kao pije pivo), zadrže ga za neku glupost i onda mu je nepravda.

JELENA:

(dolazi do stola i imitira Harija iz serije „Treći kamen od sunca“, trenutak kad dobija vijesti od „Velike glave“)

Stiže poruka od „Velike glave“, čepovi su opet nakrivo nasadeni, zadržaću se da popravim mašinu u protivnom će pivara propasti. Kraj transmisije, počinje odbrojavanje, tri, dva, jedan... *(glumi vraćanje u normalno stanje)* Šta sam propustila?

DARKO:

Luda si skroz. Svemu nađeš smiješnu stranu.

JELENA:

(odnosi sa stola stvari koje je tu ostavila kad je ušla) Da nije tako bili bi ljudi i ti i ja.

DARKO:

Zašto Bog uvijek uzme bolje za sebe?

JELENA:

Aaaaooo... Nemoguće te je oraspoložiti, patetičan si.

DARKO:

Ne razumiješ me.

JELENA:

Uzeo nam je majku, a ostavio oca. Na to si mislio? *(Darko klima potvrdno glavom)*. Vidiš da te razumijem, ali ne želim da misliš o tome. Život je jednostavniji od onog kakvim ga ti vidiš!

DARKO:

Jelena, uozbilji se, stvarno. Počeo sam da vjerujem da je „Božanstvena komedija“ istinita. Život na zemlji je definitivno čistilište.

JELENA:

Šta je onda pakao, da mi je znati?

DARKO:

Stvarno si luda.

JELENA:

(skače od sreće, ide do njega uzima ga za ruke, podiže ga sa trosjeda, vrte se po kući)
Jeeeeeee... Ponovo sam te nasmijala.

Igru prekida zvono mobilnog telefona. Melodija: misirlou „Pulp Fiction“... Dick Dale & His Del-Tones. Jelena trči traži telefon, koji uporno zvoni. Odlazi do sobe, nalazi ga i javlja se. Vraća se, razgovara na telefon.

JELENA:

Ne zanima me. Rekla sam ti, kad sam kući ne postojim. Je li ti jasno? Nema toga, iskrslo je nešto... Neću da znam. Javi Banetu da ne smije da zabrlja. *(više)* Edine jesi li ti gluv? Za desetak dana... Čoveče sve znaš milion puta smo radili istu stvar ne plaši se nećeš zabrljati. *(prekida vezu, odlazi u kuhinju)*

DARKO:

Ko je to bio?

JELENA:

Mnogo si ti mali radoznao.

DARKO:

Jesam li ti rekao da te je tražio onaj, komšija. Miško.

JELENA:

(okreće se bijesno prema njemu) Mizerija?

DARKO:

Da. Što ga tako zovete?

JELENA:

Zato što je takav čovjek.

DARKO:

On je zaljubljen u tebe, još od osnovne škole...

JELENA:

Znam, zato mi je i gadan. Što me je tražio?

DARKO:

Onako... Pitao je samo javljaš li se i kad stižeš. Rekao mi je da je završio fakultet, radi kao pripravnik u SUP-u u Beogradu.

JELENA:

Visoko će taj dogurati.

DARKO:

Meni djeluje fino, a niko ga ne podnosi?

JELENA:

S razlogom ga ne podnose.

DARKO:

Šta je on to toliko loše uradio?

...Nove drame...**JELENA:**

(izlazi iz kuhinje sa tanjirima, zaustavlja se kod stola, gleda u Darka, ozbiljna je) Ne saosjećaj sa svima o kojima se loše priča. Svako ima pravo na svoj život i svoj izbor, ukoliko to ne radi na štetu drugih, je li tako? Pričali smo o tome.

DARKO:

Jeste, ali ne razumijem što hoćeš da kažeš time?

JELENA:

Mi ljudi se rađamo i umiremo sa jednim ciljem, da postanemo što bolji ljudi. Kad čuješ da za nekoga kažu, on je dobar čovjek ili veliki čovjek, to je uspjeh u životu, a ne on je direktor ili ima para. To je sranje!

DARKO:

Kakve to veze ima sa Miškom?

JELENA:

Najgora stvar je, kad za nekoga kažu, on je ništa čovjek. To je Miško! Mizerija, ništa čovjek.

DARKO:

Što?

JELENA:

(oštro ga prekida) Zato sam ti rekla da se ne nerviraš dok god o tebi pričaju neke stvari koje su samo tvoje i u koje niko nema prava da ti se miješa. To je li neko pička ili mudonja ili jebe li se neka cura sa njih petnaest ili sa jednim, to je lična stvar. Ali ako ti kažu da si loš čovjek, onda se dobro zamisli nad sobom.

DARKO:

Šta ti je uradio?

JELENA:

U stanju je da gazi preko mrtvih da bi postigao svoj cilj.

DARKO:

Šta ti je uradio?

Jelena je na ivici da zaplače.

DARKO:

Nije valjda on onaj tip koji je vozio Mirkov auto?

JELENA:

Jeste gnjida ga je ubila.

DARKO:

Vjerovatno nije namjerno. Pa i on bi poginuo. Pili su momci i eto desilo se... Sudbina.

JELENA:

Nije samo to. Zbog njegovih laži se i opio, nije mogao da vozi. *(baca tanjir sa stola)* Pa je gnjidi dao... Taj nije znao ni karivolicu da vozi, a ne auto.

DARKO:

Kakve laži pominješ? Šta mu je to napričao?

JELENA:

Nije priča za tebe.

DARKO:

Jeste priča za mene. Ja sam ti brat moram da znam šta te muči. Znaš šta bi Dik sad rekao?

JELENA:

Koji Dik?

DARKO:

Dik, naš omiljeni lik iz „Trećeg kamena od sunca“...

DARKO I JELENA:

(u isti glas) Mrzim kad curiš...

JELENA:

Budalice. Sve je u redu, samo ne volim da pričam o Mirku.

Jelena se saginje na pod, kupi krupnije ostatke od tanjira, Darko donosi metlu, mete pod. Ona odlazi u kuhinju u ruci nosi komadiće tanjira. Na vratima se pojavljuje Miško.

DARKO:

(zbunjeno se okreće, gleda gdje je ona i vidi li Miška) Otkud ti?

MIŠKO:

Rekao si mi da svratim, nekad. Eto ja svratih sad.

DARKO:

(ne želi da Jelena čuje da ga je pozvao, ide prema njemu) Možemo u verandu da sjednemo. *(izgurava ga iz prostorije)*

MIŠKO:

Možemo i tu.

Pojavljuje se Jelena, sa ovalom u ruci, na kojem je salata, ugleda Miška i izobličiti se.

JELENA:

(Darku)

Šta radi ova gnjida u mojoj kući?

MIŠKO:

Nije ovo tvoja kuća. Valjda ovđe ima muških glava? Će to ima da je tvoja kuća, a imaš brata i oca?!

JELENA:

Ne obraćaj mi se. *(Darku)* Skloni mi ga s očiju u roku... Odmah!

DARKO:

Smiri se Jelena. *(Mišku)* Bolje da odeš, vidjećemo se nekom drugom prilikom.

MIŠKO:

Ovo mi se još nije desilo. *(Izlazi)*

Darko ga prati. Jelena sjeda za sto stavlja glavu u šake, plače.

...Nove drame...**DARKO:**

(ulazi) Nisam htio da do ovoga dođe. Da sam ranije znao da ga baš toliko ne podnosiš... Vidiš da je bolje da ne kriješ stvari od mene.

JELENA:

Ne opterećuj se. Sve je u redu, nisam ni ja znala da ću ovako reagovati. Prvi put ga vidim od tada. Tri godine nije dolazio u Nikšić, bojao se da će ga Mirkova braća ubiti.

DARKO:

Uplašila si me. Nikad te nisam vidio ovako bijesnu.

JELENA:

Bolje što nisi, nadam se da nikad više i nećeš. Što nema tate više na ručak, sad već brinem, ovoliko se nikad nije zadržao? (uzima mobilni, bira broj) Nije dostupan.

DARKO:

Ma pije taj neđe, ne brini doći će.

JELENA:

(iznosi supu na sto) Nećemo ga više čekati. Sjedi da ručamo. Darko sjeda za sto, Jelena mu sipa u tanjir, sjeda i ona.

II ČIN

Stan u potkrovlju, moderno opremljen. Na luksuznom kauču sjedi zgodna djevojka (Jelena iz prvog čina), izgleda vrlo izazovno, mada je jednostavno obučena, ušmrkava kokain sa stola. Na stolu se još nalazi i flaša Coca Cole i mobilni telefon. Odjednom zvoni mobilni telefon (melodija: misirlou „Pulp Fiction“ Dick Dale & His Del-Tones).

SANDRA:

Kaži... Evo...

Sandra prekida vezu, ostavlja telefon na sto, ustaje, odlazi do ulaznih vrata, pritiska dugme interfona na zidu pored vrata, otključava vrata stana. Odlazi do fioke uzima pištolj i prigušivač, sklapa ih jedan sa drugim i vraća u fioku. U tom trenutku u stan ulazi Miško (Miško iz prvog čina), visoki, tamnopusi momak od nekih 35 godina u odijelu sa stavom nadmenog SUP - ovca, zaključava vrata za sobom, uznemiran je.

MIŠKO:

Pobjegao je. Najvjerovatnije će doći kod tebe. Kući neće poći sigurno.

SANDRA:

Znači zajebao si stvar? Što sad misliš, da budeš kod mene dok se Bane ne javi, je li umni moj policajčiću?

MIŠKO:

Ne drami mala, još malo i gotov je. Dobro izgledaš. Vidim uzela si mozak. (pokazuje na kokain). Dobro ti je!

SANDRA:

Pričaj što je bilo.

MIŠKO:

Pratili smo ga. Sreo se kod „konja“ sa Mađarom. Otišli su zajedno do Milovanovog stana. U stanu su bili Milovan i Zoko. Oni su ubijeni. Još dvojica Mađara su ih pratili kolima. Kad su ušli u stan moji ljudi su na prepad upali. Ovi su otvorili vatru. Bane je iskočio kroz prozor i pobjegao. Svi ostali su mrtvi. Ja se nisam pojavljivao, pratio sam sve iz kola. Tragamo svuda za njim. Nadam se da će doći kod tebe, jedino tebi vjeruje.

SANDRA:

Budalčine. Prizemlje, a vi niste postavili ljude oko zgrade.

MIŠKO:

Nismo imali vremena, znaš i sama da nismo znali gdje će biti primopredaja. Znali smo samo vrijeme i ko će je voditi. Nije bilo vremena. (*Zvoni mu mobilni telefon. Melodija: mission impossible Lalo Schifrin. Javlja se*)

Ima li novosti? Jeste li zatvorili sve izlaze iz grada? Dobro. Pojačane su patrole svuda. Završite uviđaj. Dobićete dalje instrukcije. (*prekida vezu*)

SANDRA:

(*šmrka kokain i sipa sebi Coca Colu, pije*). Slušaj pederu...

MIŠKO:

Sandra, upristoji se. Prekini već jednom da uzimaš to sranje.

SANDRA:

Jebi se budalo. Smeta ti što se radim? Jesi li ti svestan da mi je i ovo malo kad sa tobom trebam da se karam?

MIŠKO:

Uozbilji se! Moramo da se dogovorimo. Daj da napravimo precizan plan. Sad ga imamo. Treba nam još samo malo strpljenja.

SANDRA:

Nemaš ti pojma, budalo. Jeste li ga uhvatili? Ne! Dala sam vam sve potrebne detalje i niste uspeli. Ne može nam ni biti bolja policija kad si ti inspektor. Bane je sad moj. Ja ću mu suditi!

MIŠKO:

Ne smijemo napraviti pogrešan korak. Ne izlaži se bespotrebnom riziku. Dovoljno si se osvetila. Što bi još, da robijaš zbog njega?

SANDRA:

Neću robijati! Ne misliš valjda da se karam sa tobom zato što si dobar jebač. Ne dušo! Dogovor je jasan. Ti dobijaš unapređenje i ponekad kresanje, a ja Banetovu glavu. S obzirom da ste vi zasrali, bez glave ću ga ostaviti ja, sama. Pošten odnos, zar ne?

MIŠKO:

Ubila si se kao stoka. Pričaš gluposti, još nije gotovo. Sad mi je potrebna puna tvoja koncentracija. Pazi...

Sandra ustaje od stola prilazi Mišku, unosi mu se u lice, desnom rukom ga hvata za međunožje.

SANDRA:

Kako si strog. Pališ me. Hoćeš crtu?

...Nove drame...**MIŠKO:***(napaljen je)* Ne radi mi to.**SANDRA:**

Unapređenje ti je na dohvata ruke. Samo Sandri da zazvoni telefon i eto ga.

Miško pruža ruku prema njenom licu, privlači je usnama, ljubi je. Sandra mu uzvraća poljubac.

SANDRA:*(gura ga od sebe)* Dobro sad je dosta.

Miško ne odustaje. Dovodi je do kauča, ne skidajući se, otkopčava sebi šlic, njoj skida nogavicu. Navaljuje na nju. Sve traje jako kratko, tek nekoliko prodiranja. Miško pada preko nje. Iscrpljen je.

MIŠKO:

Volim te, Jelena.

SANDRA:*(odgurne ga, bijesno, sa sebe)* Ne zovi me tako, kretenu. Jelena više ne postoji. Tu Jelenu ti nikada ne bi dobio, a dobro znaš i zašto.

Miško ustaje sa poda, zakopčava šlic, Sandra navlači nogavicu od pantalona, gadeći se njega i sebe same.

SANDRA:

Ovo ti zoveš sexom, je li? Bolje da si uzeo crtu možda bi izdržao dva'es sekundi duže.

MIŠKO:

Nikad mi nećeš oprostiti? Sve sam uradio. Pomažem ti da se osvetiš, uz tebe sam uvijek kad ti je teško... Mirko je i dalje između nas.

SANDRA:

Ne pominji mu ime. Ne zaslužuješ to. Nosi svoj krst, kao što ga ja nosim. Da nije tebe bilo, danas bih bila normalna žena. Možda majka, a ne kriminalac, probisvijet. Ništa čovjek!

MIŠKO:

Nije baš sve tako kao što ti misliš. On je...

SANDRA:

On je bio idiot, kao i ti, čim ti je povjerovao. Kako je samo mogao da povjeruje u te tvoje budalaštine.

Prekida ih zvuk interfona. Miško, stoji pognute glave.

MIŠKO:

On je!

SANDRA:*(ustaje i prilazi interfonu)* Skloni se, molim te. Treba mi malo vremena sa njim. *(interfon i dalje zvoni)* Uradila sam sve što sam mogla da ne dođe do ovoga. Izazvao si me, nisi smio da pominješ Mirka, on nema ništa sa ovim. Ostavi ga da počiva u miru. Sad mi daj šansu. Ti svoju do kraja nisi iskoristio. Sad je na mene red!

Interfon se više ne čuje, ali se istovremeno, sa prestankom tog zvuka, prostorom rasprši zvuk Sandrinog mobilnog telefona. Sandra gleda ka stolu, na kojem je mobilni, ali mu ne prilazi. Miško kreće ka mobilnom.

SANDRA:

Ne, ne, pusti da zvoni.

Ubrzo, ponovo zvoni interfon. Sad se zvuci prepliću. Sandra i Miško se gledaju. Sandra pritiska dugme interfona, javlja se, veselijim tonom.

SANDRA:

Ko je?

Sa druge strane se čuje, izmoreni, nestrpljivi muški glas.

BANE:

Gde si dosad ženo? Otvori.

SANDRA:

Bila sam u kupatilu.

Pritiska sledeće dugme, kako bi otvorila ulazna vrata istovremeno daje glavom znak Mišku da ode u sobu. Otključava vrata stana.

MIŠKO:

Budi pametna. Nemoj ga ubiti. Da se sakrijem u plakar?

SANDRA:

Gdje hoćeš, samo požuri, dolazi.

Miško ode. Sandra se vraća na kauč, na stolu i dalje stoje ostaci od kokaina i mobilni telefon. Isključuje telefon, uzima daljinski upravljač, opušteno okreće kanale na TV-u, pije Coca Colu. U toliko u stan ulazi Bane, jedva hoda, vuče desnu nogu za sobom, poderana mu je jakna, a ruke blago krvave.

SANDRA:

(uznemireno ide do njega i pomaže mu da dođe do najbliže stolice) Šta se desilo?

BANE:

Uništen sam. Pali smo. Neko nas je ocinkario. Pomozi mi. Daj mi neki zavoj ili krpu, nešto da stegnem nogu, polomljena je.

Sandra iz fioke vadi zavoj i makaze, ostavlja ih na sto, užurbano ide u kuhinju. Bane vadi pištolj iz džepa stavlja ga na sto, uzima zavoj, odmotava ga. Ona se vraća iz kuhinje sa dvije kuhinjske daske, jednom plastičnom, jednom drvenom.

SANDRA:

Može li ovo?

BANE:

(uzima joj daske iz ruku i njima stiska cjevanicu)

Daj. Može sve.

SANDRA:

(namotava mu zavoj oko noge, višak zavoja prerezuje makazama) Da ti zamotam ruku?

BANE:

(malaksao je, jedva sjedi) Ne treba.

SANDRA:

Moraš preći na kauč, nije ti dobro.

Podiže ga, dvodi ga do kauča. On je izmoren i bijesan.

...Nove drame...**BANE:**

Nemam puno vremena, moram brzo da krenem. Tražiće me ovde. *(pokušava da izvadi mobilni iz džepa)*

SANDRA:

Stani... Odmori se.

BANE:

Ne mogu. *(telefonira)* Sranje. *(prekida vezu, očigledno se niko nije javio)* Dođe mi da uzmem malo tog tvog sranja samo da se smirim.

SANDRA:

Hoćeš tabletu? Umiriće ti bolove.

BANE:

One tvoje trodončice? Daj jednu. Teško će me nešto umiriti posle ovoga što mi se desilo, ali daj. Sandra iz fioke, pored one gdje je pištolj, vadi tablu trozona uzima jednu i odlazi po vodu. On se previja od bolova, uporno pokušava nekoga da dobije telefonom. Sandra donosi vodu i daje mu da popije tabletu.

BANE:

(guta tabletu) Jebem ti život. Što se ne javlja koji kurac?

SANDRA:

Koga zoveš?

BANE:

„Glavu“! Javio sam da smo pali. Nije mi jasno što mi se već ne javlja. Treba da me pokupi. Moraju me prebaciti na sigurno dok se sve malo ne stiša.

SANDRA:

(uzima svoj mobilni sa stola, stavlja ga u džep) Ko je mogao da vas ocinkari?

BANE:

Od nas niko. Mora da su nam Mađari smestili. Mamicu im jebem. Poručio sam „Glavi“ da su mi sumnjivi, da ne treba da radimo sa njima posao...

SANDRA:

Prvi put ste sa njima u poslu?

BANE:

Ne. Prvi put tu količinu. Dve kile, čoveče.

SANDRA:

Belo?

BANE:

Žuto. 60 soma evra! *(hvata se za nogu, previja se od bola)*

SANDRA:

(pravi se da je zabrinuta) Šta da radimo sa tom nogom?

BANE:

Ne znam. Baciću je. *(zvoni mu telefon, melodija: little green bag „Reservoir dogs“ Georgew Baker Selec-*

tion, gleda u ekran, Sandri) Edin. (javlja se) Kaži družice... U pičku materinu, otkrio si mi toplu vodu. Znam da sam u govnama, jebo te! Kakav je plan? (šokirano) Šta? Nemoguće. Zna „Glava“ ko sam ja. (ustaje, ne obazire se na bol, van sebe je) Kakav inspektor? Smestili mi... Edine, pa ti znaš da je to nemoguće. (uzima pištolj sa stola) Slušaj, bre, porokaću vas sve... Nećete se vi zajebavati sa mnom. Znaš ti ko sam ja, some jedan? (Sandra se dodaje po nosu, potpuno je mirna) Šta nemoj? Više se veruje Mađarima nego meni. Ma boli me karac i za „Glavu“... Koliko sam mu samo para napravio? (imitira „Glavu“) Branko Matijević je dobar momak, pouzdan... A sad Bane cinkaroš. Neće moći brate, Edine. Hoću da se vidim s „Glavom“. Kako neizvodljivo? Smisli nešto. Sad već sumnjam da si mi ti ovo smestio. Kurac, nemaš ništa s tim. Baš me interesuje ko će da me zameni? Ti družice. Tako to ide. Trampiš mene za sebe, naravno. Šta da donesem? Kakve pareeee...? Odakle mi toliki keš. Pozajmi mi, dokaži da si mi odan. (veza se prekida, Bane ostaje bez odgovora) Prekidaš mi vezu, pičko, je li? (bjesni i mlati pištoljem u prazno, Sandri) Šta se ti pucaš? Boli tebe kurac. (ponavlja poziv)

Ni tebi Bane više neće trebati kad ne bude mogao da ti puni nos. Koliko ti toga trpaš dnevno u nos, dva, tri mića sigurno? Preplatnik nije dostupan. Nabijem vas sve na kurac. (uporno bira isti broj)

SANDRA:

Sedi. Smiri se.

BANE:

Jesi čula ti ovo? Znao sam! Kaže sreo sam se s inspektorom...

SANDRA:

Sa kim?

BANE:

Znaš kad sam se slučajno sreo sa onim mojim ortakom sa faksa?

Sandra odmahuje glavom.

BANE:

Onaj bre, iz tvog kraja. Nikšićanin.

SANDRA:

(kao sjetila se) Da?

BANE:

U stvari, mislio sam da smo se sreli slučajno, dok mi nije rekao da je sad glavni inspektor za narkotike opštine „Stari grad“. Dojavio sam to „Glavi“, ali jebi ga, posao je već bio dogovoren.

SANDRA:

Šta s tim?

BANE:

Sad je ispalo kako sam s njim u dosluhu. Smestili mi Mađari, mamicu im jebem. Ja cinkaroš. Još će oni čuti ko je Bane.

SANDRA:

Smiri se. Smislićemo nešto.

BANE:

Nema tu puno šta da se smišlja. „Glava“ hoće keš ili... (pravi pokret rukom, preko vrata) Nemam toliko keša. Imam kući nekoliko hiljada... Auto možda vredi deset... Ali kome da ga prodam za sat vremena?

...Nove drame...**SANDRA:**

Uzeće ga oni.

BANE:

A ne draga, oni hoće keš. To je princip. Neće ni stan, ni auto, ni sat, ni slike... Keš! To oni hoće. On računa da je večeras nakon odrađenog posla za svoju robu trebao da dobije 60.000 u kešu. Ne zanima njega je li roba pala ili ne. On hoće svoje pare u određeno vreme. Ako ih nema... *(pravi pokret pištoljem kao da puca iz njega)* Onda radi puca. Vrlo jednostavno.

SANDRA:

Mora da postoji neko rešenje.

BANE:

Ima rešenja. Da sam cinkaroš, ovaj me mamlaz ne bi ni dobio na telefon, jer bih već bio preko, a pošto nisam, ja sam tu i sad mogu da me drkaju kako hoće.

SANDRA:

Idi onda preko...

BANE:

Nisam pička. Ako ja treba da odem, prvo će svi oni. Kune ti se Bane u ovaj pištolj koji me nikad nije izneverio, a mnogo je krvi prolio. (opet bira neki broj) „Glavi“ je isključen telefon. Ni ovaj som mi se sad ne javlja, niko se ne javlja odjednom. Neće da se sretnu sa mnom, jer se boje da me prati murija.

SANDRA:

Idi preko, pa ćeš kad se stvari malo stišaju dokazati da nisi kriv.

BANE:

Bože šta da radim? Ko mi je ovo smestio? Ubiću ih sve redom. Zapamtiće Beograd, Branka Matijevića ... Da mi je znati ko mi je ovo namestio prvo bi mu pružio ruku, pa ga ubio. Svaka mu čast na hrabrosti. (gubi snagu, ispušta pištolj na sto) Spava mi se. Jebe me ova tableta.

SANDRA:

(pomaže mu da dođe do kauča) Jaka je...

BANE:

Svi su me izdali. Vidiš kako Edin pere ruke od svega?

(pokušava da ustane) Ne smem da ležim, moram da idem. Otići ću pravo kod „Glave,“ pa neka me ubiju. Poginuću bar kao junak, ali ću i povući još troje za sobom.

SANDRA:

Ni do sad nikad nisi vidio „Glavu“... Kako misliš da će sad da te puste kod njega?

BANE:

Ti si mi mnogo pametna, „Glava“ me uvek hvali. To svi kažu. Kad prima novajlije uvek im govori da se ugledaju na mene. Moraš da zaslužiš da bi vidio „Glavu“ lično. To je posebna čast. Sa svima je u kontaktu preko telefona ali... Usrao mi se neko u život. Posle ovog posla trebao sam da idem kod njega lično, sve sam odradio što su tražili od mene. Sad mi se ne veruje.

SANDRA:

To se oni samo šale sa tobom. Ti si njihov idol.

BANE:

Rugaš mi se je li? Tako mi i treba. Loš sam i za tebe. Ovaj stan, auto, to sranje što trpaš u nos, sve je to Bane stvorio.

SANDRA:

Sad govori, veliki Bane, dobročinitelj.

BANE:

Nego šta sam? Mojima sam podigao spomenik. Najveći na Batajničkom groblju. Babi i dedi sagradio kuću. Obezbedio im lagodan život. Nije im bilo lako sa mnom ovakvim, sa ono malo zemlje što su imali. No oni su mi jedini i zahvalni za sve što sam im stvorio. Takvi kao ti i Edin i mnogi drugi paraziti, takvi su me i sjebali. „Glava“ isključio telefon. To mi je hvala. Očistiću ja ovu mrlju sa sebe, a onda okrećem ploču. Znaćete vi svi što vam je Bane značio.

SANDRA:

Ne stavljaj mene u isti koš sa njima. Što si došao onda kod mene ako sam ista kao svi?

BANE:

Nisam imao kud. Ko me je prodao, mamu mu...? Ne predajem se ja još. Stani da vidim... Zokiju sam javio da bude sa robom kod Milovana i da čeka. Milovan nije znao ništa.

SANDRA:

Je li Milovan vidio robu?

BANE:

Ne. Roba je bila oblepljena Zokiju oko struka.

SANDRA:

Što je bilo s njima?

BANE:

Roknuli ih pajkani. Svi su mrtvi.

SANDRA:

I Mađari?

BANE:

Ne znam je li se vozač izvukao? Dosadna si, vidiš da mislim.

SANDRA:

Samo me zanima šta se desilo, nikad nećeš sa mnom normalno da razgovaraš. Samo se dereš. Dokle tako?

BANE:

Jao Sandra uvek ti je do zezanja. Šta hoćeš, bre? Ja sam iskočio kroz prozor... Srećom da sam u trenutku kad su ovi upali bio u drugoj sobi sa Mađarem, brojio pare. Počelo je rokanje. Pucao sam u prozor i...

SANDRA:

Kako si došao do mene?

BANE:

U Cvijićevoj sam zaustavio taksi, doveo me je do Dubrovačke...

...Nove drame...**SANDRA:**

Pa si pešice, takav, došao do mene?

BANE:

Jedva. Nisam smeo rizikovati da me ostavi u tvojoj ulici.

SANDRA:

(sipa Coca Colu) Hoćeš ti?

BANE:

Ne. Sa moje strane nije niko znao. Mađari ne bi žrtvovali život, da su ocinkarili... Vozač sigurno nije znao gde ih vozi, to se njima ne govori. Ko je znao?

SANDRA:

Da ti donesem nešto da pojedeš?

BANE:

(zagleda se u nju) Ti si znala!

SANDRA:

Ne pričaj gluposti, Bane.

BANE:

Edin je znao.

SANDRA:

To već ne znam.

BANE:

Ti si sa Edinom, kao slučajno, došla na kafu onoga dana kad sam se sreo sa inspektorom. Sjećaš li se?

SANDRA:

Da! Šta hoćeš da kažeš s tim? (ustaje sa poda i ide prema stolu na kojem je pištolj)

BANE:

Da. To je jedino logično. Ti i Edin. Uvek ste mi bili sumnjivi. (ima vrtoglavicu)

SANDRA:

Daj Bane ne lupaj gluposti. Kao da si bez mozga. To je od trodona. Kako te dobro radi, aaa? Bataliću koku i preći potpuno na trodone.

BANE:

Sve je moguće, i veće od mene je sjebala neka žena, što ne bi i mene?

SANDRA:

Zato što ja nisam neka žena. Ja sam posebna. Naravno. Sve sam ti smestila. Sa tobom sam iz interesa. Približila sam ti se da bi došla do Edina. Do njega mi je bilo teže doći nego do tebe. Ti si nam ipak dobar paravan, s obzirom da je njegova žena stalno prisutna, među vama.

BANE:

Vrlo moguće. (telefonira)

Čuje se zvono mobilnog telefona iz susjedne sobe (zvoni Miškov telefon). Na vratima od sobe, iz mraka, pojavljuje se inspektor, Miško. Bane ga još uvijek ne primjećuje. Sandra mu daje znak da se povuče. On se povlači, tek toliko da ga Bane ne vidi.

BANE:

(zbunjeno se okreće, prekida vezu, stavlja telefon u džep i naglo ustaje) Pretplatnik je van dometa ili mu je... (ide prema pištolju, Sandra uzima pištolj). Daj mi pištolj. (dere se) Ko je tu? Izdala si me. Kurvo. Znao sam. U tom trenutku ulazi inspektor, sa pištoljem u ruci, uperenim u Baneta.

MIŠKO:

Nije fino tako se obraćati jednoj dami. Sjećaš se kad si me tome učio?

BANE:

Ti...

SANDRA:

Moronu! Što nisi isključio mobilni?

MIŠKO:

Jebi ga sad.

Ponovo zvoni mobilni, Miško se javlja.

MIŠKO:

Slušam. Uхватili ste ga. Što bulazni ovaj? A, vozača... Da, da. Dobro ste postupili. Budite pripravnici.

Za vrijeme razgovora, Bane kreće da udari Sandru, da bi joj oteo pištolj. Ona se vješto izmiče i lou - kick udarcem ga pokosi po povrijeđenoj nozi. Bane je na podu, urla od bola.

SANDRA:

Upozorila sam te. Znaš da ne volim kad mi se neko zalijeće. Ne podnosim da me neko udara.

BANE:

(jedva govori od bola) Ipak si ti. Kurvo.

MIŠKO:

(prekida vezu) Šta je ovo? Sandra...

SANDRA:

Htio je da me udari. (mlatara pištoljem) Neće mene niko više tući. Dosta sam ja batina pretrpjela. Samo je jedan čovjek mogao da me bije, a da ne bude kažnjen za to. Njemu je oprošteno jer je pod zemljom.

BANE:

Ona pijandura od tvog oca, je li?

Ponovo udara Baneta, ovoga puta, mavaši udarcem u glavu, vješto izvedenim. Vidi se da dobro vlada kick boksom. Bane padne na pod svom dužinom. U nesvijesti je. Miško hvata Sandru za ruku u kojoj joj je pištolj. Policijskim, uvježbanim, zahvatom otima pištolj iz njene ruke i stavlja ga u džep.

MIŠKO:

Dobro, dobro, smiri se, uzmi malo dopa, biće ti bolje. Nisi odavno. Vidim dobro si savladala kick - boks. Da su ovi moji policajci tako vješti. Ovaj se onesvijesti. Donesi malo vode da ga povratimo.

...Nove drame...

Sandra mu dodaje vodu sa stola. Miško pljusne Baneta po licu, ovaj je i dalje ostaje nepomičan.

MIŠKO:

Donesi još vode.

SANDRA:

(pravi crtu) Znaš gdje je kuhinja pa donesi.

MIŠKO:

Gledaj ga. (izlazi)

Sandra brzo ustaje, iz fioke uzima pištolj sa prigušivačem, stavlja ga u pantalone i prekriva košuljom.

SANDRA:

Neće taj nigde.

MIŠKO:

(ulazi) Što si rekla?

SANDRA:

Neće taj nigdje. Jedva je živ.

Miško ga ponovo pljusne vodom u lice, Bane se osvještčuje. Sandra kreće prema sobi.

MIŠKO:

Gdje ćeš?

SANDRA:

U wc.

BANE:

Pičko. Uvek si bio gnjida.

MIŠKO:

Da, da. Gnjida! Ti mi kažeš? Ti koji truješ ljude ovim smećem. Samo mi ti nemoj moralisati, časti ti. Što ti zamišljaš da si neka faca? Uvijek si bio nikakav. I na faksu. Došlo vrijeme da se plate stari dugovi. Ovo ti je za sva ona ponižavanja i ismijavanja.

BANE:

Ti i nisi bio ni za šta drugo nego za ismijavanje. Seljačino.

Miško ga ošamari.

BANE:

Šta je pederčino. Znaš ti koga udaraš? Koga sam ja vodio, svuda. Naučio da se ponaša. da muva ribe. Tebe govнару. Bili smo ortaci. Dobro, život nas je odneo na različite strane ali...

MIŠKO:

Ćuti pizdo. Nisi ti meni nikad bio prijatelj! Družio si se sa mnom da bi imao sa kim da se sprdaš. Tako si ispadao mangup pred ženama.

BANE:

Ne vređaj me. Sve mi možeš reći, ali da sam pizda ne. Ni većim mudonjama od tebe to nisam dozvolio.

MIŠKO:

Što mi možeš? Gotov si. Kraj, nema više. Finito. Ti si svoje mafijanje završio i zaboravićeš se, kao što se svi brzo zaborave.

BANE:

Šta hoćeš ti u stvari? Hoćeš pare? Kaži koliko tražiš?

MIŠKO:

A ne mali moj. To što hoću, je sam dobio. Nisi valjda mislio da te jurim da bih uzeo te tvoje prljave pare?

BANE:

Ne budi lud Miško. Nema prljavih para.

MIŠKO:

Ne, upravu si. Ima samo prljavih ljudi, kao što si ti. Ti stvarno misliš da bi mene mogao da kupiš, je li? Nismo mi Crnogorci baš toliko glupi koliko nas vi smatrate. Nema tih para, jadan ne bio, za koje bih te dao. Ti si mi sve. Trofej! Jednim udarcem ubio sam dvije muve, unapređenje i Jelenu.

BANE:

Kakva, Jelena? To je ona tvoja velika ljubav iz Nikšića? Cura tvog najboljeg druga? Zbog koje za malo nisi glavu izgubio?

MIŠKO:

E ta. Djevojka mog pokojnog druga. Zbog tebe je pokojni, pičko jedna. Glavu nisam zbog nje mogao da izgubim, nego zbog tvog pokvarenog plana. Ti si me nagovorio da njenom momku kažem kako sam je kresao.

BANE:

(smije se podrugljivo) Plan je bio odličan. Vidiš da si je dobio.

MIŠKO:

(hvata ga za lice, ovaj se i dalje smije) Došao sam ti glave. Ali još nije kraj. Hoću da te vidim kako moliš.

BANE:

Što si me poslušao? Ko ti je kriv? Ja sam se zajebavao. A ti stvarno ode i u sred Nikšića reče svom najboljem drugu da si mu kresao ribu. Koja budala? Znao si da to ne smiješ da uradiš. To je Nikšić, jadan! Valjda si ti to bolje od mene znao? Ti si tamo rastao, a ne ja.

MIŠKO:

Mislio sam da si mi drug?

BANE:

Dobro si ti živu glavu izvukao. Bio si, onako, dobro prebijen ali opet živ. Kad se samo setim. Ta, Jelena je sad sa tobom? Ona je veća budala od tebe. Zna li ona uopšte da si joj momka u smrt oterao?

MIŠKO:

Zna. Nikad sebi neću oprostiti što sam te poslušao. Onakav momak da nastrada. Onakva ljubav...

BANE:

Nisi smeo tri godine da se vratiš kući, da te njegova braća ne ubiju. A i on je budala. Prvo što ti je poveroval, a drugo... Koji mu je... bio da ti da da voziš, a znao je da ne znaš?

...Nove drame...**MIŠKO:**

Nisam ja vozio. On je. Kad smo sletjeli sa puta još je bio živ. Zamolio me je da kažem da sam ja vozio, jer bi ga otac ubio da zna da je tako pijan sjeo za volan. Utoliko je došla policija, njega su prebacili u bolnicu, a mene u SUP da dam izjavu. Rekao sam da sam vozio. Kasnije su javili da je umro na putu do bolnice, ali je bilo kasno da mijenjam izjavu. A i htio sam da održim obećanje koje sam mu dao. Nisam ga mogao mrtvoga iznevjeriti.

BANE:

Jebo te, što se vi tako bojite starca. Već je karao, a bojao se starog? U kom ste vi fazonu?

MIŠKO:

Bili smo mladi, skoro deca.

BANE:

Koja deca? Imali ste po dvadeset i nešto godina?

MIŠKO:

Ne razumiješ ti to!

BANE:

A, jeste vi crnogorci ljudi...

MIŠKO:

Ludi, ludi, ali mudri. Slušaj ti, Bane. Ta, Jelena, je u stvari Sandra.

BANE:

Da, da... A ti si Deda Mraz.

MIŠKO:

Sandra je i „Glava“. A ti si glup. Mi smo se malo poigrali s tobom. Sve ovo što ti se desilo, mi smo ti smjestili . Ne samo to...

SANDRA:

(pojavljuje se iza njih, pratila je skoro sav razgovor, ali je oni nisu primijetili, ponavlja) I ne samo to, nego smo ti još puno toga pripremili, ovo je tek početak.

MIŠKO:

Sandra, ti si tu?

SANDRA:

Zašto mi nikad nisi rekao da nisi ti vozio?

MIŠKO:

Ne bi mi povjerovala.

SANDRA:

Znam! *(Banetu)* Sad dragi moj, da završimo sa tobom. Mili, sjebali smo te do bola. „Glava“! To sam ja! A ti nisi, ni prvi, ni drugi. Ti si glup.

BANE:

Ti si „Glava“ ? Nemoguće.

SANDRA:

Moguće je moguće. Jesi li se nekad sreo s „Glavom“ tj. sa mnom? Nisi! Je li se bilo ko od tih tvojih debila sreo sa mnom? Nije! Sve razgovore obavljam preko telefona sa izmijenjenim glasom. Evo, pozovi „Glavu“ pa ćeš čuti.

Bane uzima mobilni. Sandra mu ga otima. Vadi iz džepa svoj telefon, uključuje ga.

SANDRA:

Mislio si da ćeš me preći, pa pozvati nekoga da ti pomogne. Uostalom, ti i onako nemaš nikoga. Traži po imeniku od njegovog telefona, pokazuje mu da bi utvrdio da je to taj broj. Miško ga drži na nišanu.

SANDRA:

Evo je li ovo „Glavin“ broj? Duo kartica, odlična stvar.

Poziva se. Zvoni joj telefon, javlja se. Drži Banetu telefon na uvo, izobličava glas, ton i način govora. Glas joj zvuči nestvarno, kao da govori stariji muškarac.

SANDRA:

Da. Ne. Ti si dobar momak, pouzdan biće posla za tebe, uvek. Budalčino. Prekida vezu. Stavlja Banetov telefon na sto. Svoj telefon stavlja u džep.

SANDRA:

Eto, to je taj tvoj „Glava“.

BANE:

Nemoguće. *(zvoni mu telefon. Miško mu stavlja pištolj na čelo).*

MIŠKO:

(Sandri) Vidi ko je.

SANDRA:

Edin.

MIŠKO:

Neka zvoni.

Svi gledaju u telefon dok zvoni. Poslije nekoliko trenutaka zvuk prestaje.

BANE:

Ovoga nema ni u krimi filmovima „šnj“ kategorije.

SANDRA:

Ti si se baš nagledao filmova, pa znaš. Nisi dva cijela u životu pogledao.

Priču prekida ponovna zvonjava telefona. Ovog puta Sandrinog. Sandra vadi telefon iz džepa, gleda u ekran, javlja se. Daje im znak rukom da učute. Miško snažno steže Baneta rukom preko usta.

SANDRA:

(mazno) Edine. Gledam neko sranje na TV-u, i tako... Ne, nije dolazio. Zakačili smo se danas. Opet nije ispoštovao dogovor. Obećao mi je da ćemo ići u kupovinu i nije se pojavio. Važi reći ću mu, ali neće se on meni javiti. Znaš i sam kakav je. Čeka da ja popustim. Ovaj put će se načekati. Čao, čao.

Spušta telefon na sto, uzima čašu sa Coca Colom, pije. Miško sklanja ruku sa Banetovih usta.

...Nove drame...**BANE:**

Kučko lukava.

MIŠKO:

(udara mu šamar) Ne govori tako s damom.

BANE:

Daleko je ona od dame. Ona je... Uh. Šta hoćete vi od mene? Bože, oslobodi me ovih ludaka. Vi ste bolesni oboje. Ovo se ne dešava, sigurno sanjam. Hoću da se probudim, aaaaaaa...

SANDRA:

I ja sam se nadala da sanjam kad su mi javili da mi je brat poginuo. Zaslužio si sve ovo. Ko zna koliko još njih ima koji bi ti rado ovo priredili, koje si u crno zavio?

BANE:

Nisam ja kriv što ti je momak poginuo. Sveti se njemu, a ne meni.

SANDRA:

Ne svetim se ja zbog momka, stoko. Zbog njega ti se Miško sveti.

BANE:

Šta je onda? Šta sam tebi uradio?

SANDRA:

Ubio si mi brata.

BANE:

Kakvog sad brata? O čemu ti pričaš, ženo? Ko si ti uopšte?

SANDRA:

Sjećaš li se, možda, prošle godine kad si pucao u neke dužnike ispred Grineta? Kad si slučajno pogodio momka koji je tuda prolazio? To je bio moj brat.

MIŠKO:

Nemoj, Sandra.

BANE:

Nikad nikoga nisam ubio. Ti si luda. Šta je ovo? Navlačite me da priznam, mora da snimate ovaj razgovor? Nemate dovoljno dokaza za hapšenje, pa me ovako navlačite?

MIŠKO:

Isto je on gledao neke filmove, vidiš.

SANDRA:

Ubiću te, smradu lažljivi. On je tu studirao, miran momak, mrava nije zgazio.

MIŠKO:

Nije sad momenat...

SANDRA:

Ti ćuti! Kad je, ako nije sad? Što sereš. Reci mu. Ti si radio na tom slučaju.

BANE:

Tu smo znači, i tebe je nasadio. Sve je ovo smislio da bi mi se osvetio. Kompleksaš!

SANDRA:

Je li to istina, Miško?

MIŠKO:

Pokušava da nas posvađa, tako jedino može da se izvuče. Školski primjer.

SANDRA:

Ne seri. Dosta mi vas je obojice. Sad ja preuzimam stvar u svoje ruke.

BANE:

Policajčić nas je prevario oboje. Vidiš, pametni pajkan.

SANDRA:

(Mišku) Je li ovo istina? Zbog ovakvih stvari su te u kraju zvali, Mizerija?

BANE:

Mizerija. Odlično. Inspektor, Miško Đurović - Mizerija.

SANDRA:

Reci mi da ovo nije istina. Reci mi da nisam živjela za neosnovanu osvetu. Otac mi je umro od sekiracije. Svi u Nikšiću pljuju po meni. Nikad se tamo više ne mogu vratiti. Živim s krvnikom, bratoubicom. Kokain mi je jedini prijatelj. Reci mi da nije sve uzalud?

MIŠKO:

Nije uzalud, kunem ti se, nisam te slagao. On ti je ubio brata. Ne bih te ponovo povrijedio dosta je bila Mirkova smrt.

SANDRA:

(Vadi pištolj iz pantalona) Ne pominji mu ime.

Puca mu u ruku. Miško urla. Ispada mu pištolj iz ranjene ruke, na koljenima je, previja se od bola, ostaje bez glasa sa grimasom na licu. Bane koristi priliku da se domogne pištolja. Ali Sandra opali u pod metak upozorenja.

SANDRA:

Miran. Mislio si da me možeš nasamariti? Ako želiš život, reci mi ko mi je ubio brata?

MIŠKO:

Bane. Kunem se u sve što imam. Znaš da ne lažem. Znaš da sam bio protiv ove tvoje ideje da mu se približiš, nisam htio da te izlažem riziku.

Sandra mu puca u drugu ruku. Jako vješto koristi pištolj. Miško stenje od bola.

SANDRA:

Dao si mi lažni identitet. Upisao me na fakultet. Sve potrebne podatke, da bih mu se približila. Pola godine obuke, streljana, kick - boks... Sad kažeš bio si protiv. Jesi rekao si jednom da to nije baš pametno. Ali kad si shvatio da ti to donosi unapređenje na poslu, odmah si pristao.

...Nove drame...**MIŠKO:**

Bane ti je ubio brata.

BANE:

Lažeš pičko. Nikad nikog nisam ubio. Sve je to njegovo maslo.

SANDRA:

Presra ga sad, brate! Kako nikog nisi ubio kad ja znam bar za trojicu?

MIŠKO:

Okreće te protiv mene.

SANDRA:

Dosta! Sve znam, sve mi je jasno. (gleda u Miška i puca mu u genitalije) Ovo ti je unapređenje. (puca u nje-ga još jednom, pravo u srce) A ovo ti je za Mirka! Da, bio si u pravu ne vjerujem ti da ti nisi vozio. (okreće se prema Banetu. Miško je mrtav).

BANE:

Kako ti se zvao brat?

Sandra uzima Miškov pištolj sa poda, ide do stola, drži Baneta na nišanu, vuče crtu.

SANDRA:

Darko Glendža.

BANE:

Žao mi je zbog tvog brata.

SANDRA:

Hvala. (zvoni joj mobilni telefon, javlja se) Samo još da spakujem neke stvari i dolazim. Skoro. (drži Ba-neta na nišanu) Znam. Važi. Čao. Edine, čekaj me ispred zgrade.

Prekida vezu. Stavlja mobilni u džep od pantalona, uzima gutljaj Coca Cole, ustaje i staje iznad Baneta. On je gleda molećivo.

SANDRA:

Pička si Bane.

Puca u njega. Mrtav je. Uzima Miškov pištolj, čisti ga sa košuljom. Stavlja ga pored Miškove ranjene ruke. Iz Miškovog džepa vadi Banetov pištolj. Stavlja ga Banetu u ruku. Odlazi u sobu. Poslije određenog vremena izlazi sa koferom i manjom torbom, dotjerana. Pri izlasku baca pogled na prizor koji ostavlja za sobom. Provjerava da li joj je pištolj sa prigušivačem u manjoj torbi. Konstatuje da je tu. Izlazi. Miškov telefon počinje da zvoni.

(melodija iz filma „Nemoguća misija“).

III ČIN

Nikšić. Stan, isti onaj sa početka. Za trpezarijskim stolom sjedi Jelena, čita nešto sa nekih papira. U crnini je. Na trosjedu, leđima okrenut od nje, sjedi Darko pokušava da gleda TV, ali se stalno nestrpljivo okreće prema Jeleni, kao da čeka da ona završi čitanje pa da je nešto pita.

JELENA:

Ovako ti sestru vidiš, je li? Mnogo si maštovit, mali!

DARKO:

(skače sa trosjeda, smije se i dolazi do nje) Pa, dobro. Nije baš da te tako vidim, ali si me inspirisala.

JELENA:

Vidiš kako ti psovke idu od ruke?

DARKO:

Mogu da pišem psovke, ali ne mogu da ih izgovaram.

JELENA:

Dobro, da pređem na stvar. Ovo je dobro! Za prijemni i više nego dovoljno.

DARKO:

Ali...

JELENA:

Mislim da nije baš jasan odnos Baneta i Miška ili nisam baš dobro shvatila? Bane i Miško su se družili na fakultetu? I ovaj mu se žalio da Jelena, u stvari Sandra neće s njim da se zabavlja, a on ga je nagovorio šta tačno?

DARKO:

Da ode i da kaže njenom momku da je spavao s njom. Da bi ovaj raskinuo sa njom i Miško onda uleti u kombinaciju.

JELENA:

To baš nije jasno, ali nije bitno. Nego, da ja tebe nešto pitam. Zašto si ti uopšte stavio moju ličnu priču u svoju dramu? Čak ni imena nisi mijenjao?

DARKO:

Ne znam baš da ti odgovorim. To sam smislio i napisao. Pošto nemam neku svoju ličnu priču, stavio sam tvoju. Izvini ako ti to smeta. Znaš i sama koliko mi znači da upišem dramaturgiju, nisam znao što da pišem to mi je tako samo došlo.

JELENA:

Dobro nema veze. Samo još nešto da te pitam? Ti pomalo navijaš da ovaj Miško bude sa mnom, on se tebi stvarno sviđa, je li?

DARKO:

Eto, malo.

JELENA:

Darko, upamti! U dramu si to dobro uradio. Uradi i u životu. Nema šanse da mu oprostim. Mnogo sam voljela Mirka! Nisam ga izdala živog, pa neću ni mrtvog. Mada je on umro u uvjerenju da jesam, što me najviše boli. Ali mu nikad neću oprostiti što je povjerovao skotu da sam ga prevarila. Miška izbriši.

DARKO:

Dobro neću ga više pominjati.

...Nove drame...**JELENA:**

Imaš li naslov za dramu?

DARKO:

Mislio sam da je nazovem „Loš dan“.

JELENA:

Nije savršeno, ali nije ni loše. Ako ne smišliš bolji ostavi taj.

DARKO:

„Savršeno loš dan“! Eto mi naslov. Super!

JELENA:

Može. Idem da nam spremim ručak.

DARKO:

Samo toliko? Pa, čekaj. Kaži mi još nešto?

JELENA:

Nemam šta više da ti kažem. Dobra ti je drama, rekla sam ti, bićeš primljen sigurno, ne plaši se. Jedva čekam da se završi ovaj parastos, pa da idem za Beograd. Dosta mi je više ovog grada. Sad ćeš mi i ti biti gore i sve sam riješila.

DARKO:

Neraspoložena si? Nisam te smio podsjećeti na Mirka?

JELENA:

Nisi ti ništa kriv. To je tako. I uvijek će i biti.

DARKO:

Znaš... Zamolio sam Miška da dođe da bih mu dao dramu i dokumenta da mi preda na akademiju. Ide sutra za Beograd, da ne idem samo zbog toga, jer mi je prijemni tek za deset dana. A ti nećeš ići još. Nisam imao po kome.

JELENA:

Rekla sam ti da neću tog malera da vidim više u kući. Svaki put donese neku nesreću. Prije četiri godine kad je dolazio Mirko je poginuo. Prošle godine samo što je izašao iz kuće javili su nam da je otac umro. Šta sad treba da se desi, da se obistini ova tvoja drama? Ne daj Bože! Idi ti mu odnesi to, neću, skota, da vidim u kući.

Darko kupi papire sa stola, slaže brižno svoju dramu. Jelena je u kuhinji. A na vratima se, iza Darkovih leđa, pojavljuje Miško. Jelena ga ne vidi.

KRAJ!

BIOGRAFIJA:

Jelena Lela Milošević, dipl.dramaturškinja dramska spisateljica i scenaristkinja. Rođena je 19.08.1974. godine na Cetinju gdje je završila osnovnu i srednju školu. Akademiju umetnosti, Odsjek dramaturgija završila je 2006.godine u Beogradu, u klasi profesora Siniše Kovačevića. Magistrant je na Odsjeku za produkciju na FDU-u na Cetinju. Osam godina je radila kao saradnik u nastavi na predmetu filmski i TV sceario na Odsjeku za dramaturgiju na FDU-u na Cetinju. Njen dramski tekst „Kuvada” imao je svoju praizvedbu 2007. godine u Kraljevskom pozoristu „Zetski dom” na Cetinju. U periodu od 2007-2015. godine radila je na dvadesetak projekata kao dramaturg, asistent režije i lektor u svim pozorišnim kućama u Crnoj Gori. Dramatizivala je 2012.godine dječiju priču „Dobro drvo”, za istoimenu predstavu Gradskog pozorišta u Podgorici. Na konkursu Ministarstva kulture Crne Gore, 2013.godine dobila je podršku i snima kratki igrani film „Jagode”, za koji potpisuje režiju, scenario i produkciju, a koji je do sada uspješno prikazan na četiri kontinenta učestvujući na preko 16 svjetskih filmskih festivala. Vodila je radionicu kreativnog pisanja na pozorišnom festivalu „Korifej” u Kolašinu 2014. i 2015.godine. Potpisuje i scenario (2016.) za dokumentarno igrani film „Na putu do kuće”, koji je snimljen povodom jubileja „65 godina Gradskog pozorišta” u Podgorici. Iste godine je bila i član komisije za pozorišnu djelatnost na konkursu Ministrastva kulture za sufinansiranje projekata kulturno umjetničkog stvaralaštva. Njena diplomatska drama „Ristana IV” objavljena je u književnom časopisu „Script” Fakulteta za crnogorski jezik, br.4, novembar 2016. Dobitnica je 2017.godine nagradu za najbolji dramski tekst za djecu i mlade pod nazivom „Ivova odiseja”, na bienalnom konkursu Assitej-a Crna Gora, Kotorskog festivala za djecu i Gradskog pozorišta iz Podrgorice. Bila je član žirija pozorišnog dijela Barskog ljetpisa. Krajem 2018. izvedena je predstava po njenom nagradjenom tekstu pod nazivom „Ivo Vizin – kapetan od snova” u koprodukciji KC „Nikola Durkovic” Kotor, Graqskog pozorišta Podgorica i Kotorskog festivala za djecu.



JU Nikšićko pozorište

Pozorišni savjet: prof. dr Bojka Đukanović, predsjednica
članovi: Boris Božović, Ana Patrić i Radmila Mijušković

Direktor:
Zoran Bulajić

Urednica:
Slavojka Marojević

Dizajn naslovne stranice:
Milinko Žižić

Lektorica:
Bojana Perišić

Saradnice u tehničkoj pripremi:
Vesna Vukićević i Anka Tomić

Tehnički prelom i dizajn časopisa:
Milinko Žižić



Trg Save Kovačevića 5, Nikšić, Crna Gora
Telefon: 040/213-566
Fax: 040/214-353

E-mail redakcije: slavam@t-com.me
Internet: www.niksickopozoriste.com

NIKŠIĆKA KULTURNA SCENA 2018



Vlada Crne Gore



Crna Gora
Ministarstvo kulture



Opština Nikšić