

Раде Г. Симовић¹
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за театрологију

УДК 821.163.41-2(497.6РС)
DOI: 10.7251/FNR1920007S
Оригинални научни рад

НОВА ДРАМА РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ – ПРАИЗВЕДБЕ И ПРВЕНЦИ

Антологијски избор савремене драме у Републици Српској објавили смо у издању Арт принта 2011. године, насловили га двосмисленим називом „Драма Републике Српске“ и поднасловили као један могући поглед на њен драмски хронотоп препознатљив и видљив у драмама Јована Спрема, Ранка Рисојевића, Бранка Брђанина Бајовића, Ненада Тадића, Рада Симовића и Радмиле Смиљанић. Ради се о репрезентативном узорку драмског стваралаштва Републике Српске насталог у периоду 1992–2009. године. Посљедњих десет година њеног драмског стваралаштва није обрађивано и сагледано у једној цјелини, иако се ради о специфичној доминацији нове драме младих аутора (Радмила Смиљанић, као спона савремене и нове драме, Тања Шљивар, Марио Ђулум, Јелена Којовић Тепић и Жељко Стјепановић) настале у контексту нашег драмског хронотопа и конструкту модерне европске драматургије. Намјера је нашег рада да укаже на њене специфичности и препоручи нови могући избор савремене и нове драме у Републици Српској.

Кључне ријечи: савремена драма, нова драма, хронотоп, драматуршка композиција, синхронијска раван, дијахронијски пресјек.

¹ radesimovic@yahoo.com

Српску драму у Босни и Херцеговини конституисали су Алекса Шантић, Светозар Ђоровић и Петар Кочић. Најдубљи траг оставио је Петар Кочић и његова драмска актовка *Јазавац пред судом* (позоришна праизведба у Београду, 1905). На тој стајној тачки, у години настанка (1900) она умрежава и помирује европску актуелност народне драме и традицију *српскої народної ілумовања*. Шантићевско/кочићевску драмску парадигму, на идејном и конструкционом плану, слиједиће цијела једна генерација српских међуратних драматичара, а њен европски ниво до краја је изведен у драмама Боривоја Јевтића. (Симовић, 2011, стр. 8–9)

Драме српских аутора, мотивски усмјерене на борбу против завојевача, чине усамљеничку грану босанскохерцеговачке драматургије која се, у другој половини двадесетог вијека, тематски суши и драматуршки сужава на немогућност комуникације и одсуство егзистенције (Жалица, Кољевић, Стојановић). Означена *грамска парадигма* сачувана је и продужена једино у драмском хронотопу Републике Српске, који смо, у антологијском избору савремене драме, именовали двозначним насловом – *Драма Републике Српске* (Симовић, 2011).

Афирмација домаћих драмских писаца и позоришни повратак Петру Кочићу могао би да се издвоји као програмски приоритет Народног позоришта Републике Српске на крају двадесетог и почетком двадесет и првог вијека. Доласком Жељка Стјепановића на мјесто директора Народног позоришта (1998–2004) адаптирана је и отворена Мала сцена, која је понијела име Петра Кочића. Свечано отварање уприличено је 5. априла 2004. године и то премијером представе *Петар Кочић* аутора Гојка Бановића, у драматизацији Жељка Стјепановића и режији Јовице Павића. Отварањем нове сцене, Позориште је *отворило* врата младим драмским писцима, гдје се у новом драмском изразу издвојила Радмила Смиљанић са првом драмом, дипломским радом, одбрањеним на одсјеку драматургије бањолучке Академије умјетности. (Симовић, 2011, стр. 40)

Праизведба представе Радмиле Смиљанић *Балон од камена* уприличена је у Народног позоришту, 3. маја 2009. године. (Програмска књижица, 2009, стр. 8) Она је уједно означила појаву нове драме у којој се преко театрализације егзистенцијалне збиље и поетске имагинације утемељују шири и сложенији оквири драмског стваралаштва у Републици Српској. (Симовић, 2011, стр. 41–42)

На први поглед ради се о једноставној исповједној причи о одрастању жене – од периода дјетињства до година зрелости, али већ при првом сусрету са текстом читалац уочава да су амбиције аутора да обухвати шири спектар значења од оног који нуди основна радња. Најприје,

јасан је извјестан иронијски одмак, дистанцирање од сентименталног исповједног тона, који Радмила Смиљанић постиже увођењем другог протагонисте. Наиме, поред Мале Слободанке, која је главни лик, постоји и Велика, одрасла Слободанка, која је и приповједач и коментатор догађаја, иако је, у исто вријеме, и сама субјекат радње. Исход догађаја је, сугерише нам списатељица – трагичан. Трагичан у оном чеховљевском смислу: није се личностима драме десила нека огромна несрећа, догађаји су само по некој нужности тежили према једном трајном осјећању губитка. Осјећању које остаје за цио будући живот, и које за ликове значи не крај живота, него крај једном заувјек изгубљених нада. Иако су Слободанкина сјећања пуна топлине за слике дјетињства – срећног и несрећног, али пунином живљења натопљеног – околности патријархалног окружења спутавају сваку могућност егзистенцијалне слободе. Да се послужимо егзистенцијалистичком терминологијом, сваки човјек, не само жена – бачен је у свијет, а његово напредовање према годинама зрелости у ствари је стално удаљавање среће која још само у дјетињству може да се искуси у свој својој пуноћи.

Радмила Смиљанић структурише ову драму као низ реалистичких призора из Слободанкиног дјетињства. Али ове призоре, у занимљивом драматуршком поступку који осмишљава Радмила Смиљанић, прате коментари исписани у дидаскалијама текста. Коментари, исписани у форми малих прозних цјелина, имају квалитет монолошких елемената кроз које се одвија једна паралелна радња драме. Осим што је драгоцен са становишта усложњавања значења текста, ова оригинална драмска техника омогућава и да се успостави једна комплексна временска перспектива: хронолошки приказ приче о Малој Слободанки, релативизиран је погледом „из будуће“, већ испуњене, завршне радње. У овом сасвим оригиналном драмском поступку читује се и познавање савремених драматуршких техника, наслеђа модерне драме деведесетих година прошлог вијека, од Мартина Кримпа и Саре Кејн, до Марка Рајвенхила, Фон Мајенбурга и водећих писаца сада актуелне драматургије. Међутим, Радмила Смиљанић своје познавање савремених драмских пракси не примјењује директно. Код ње нема обавезних постдрамских „изума“ – она искуство познавања постдрамског театра користи прије свега да на многим мјестима драму растерети сувишног вербалног материјала и да створи услове да се призори одвијају кроз компоненте сценског језика. Зато неке од слика из њене драме дјелују толико пластично већ на нивоу текста, да је лако замислити њихов будући изглед. Тај изглед уприличила су изузетна редитељска рјешења Филипа Гринвалда у наведеној представи Народног позоришта Републике Српске. Представа се, избором селектора, такмичила на *XXVI Сусретима позоришта/казалишта БиХ* у

Брчком 2009. и *Фестивалу босанскохерцеговачке драме* у Зеници – 2010. године. На оба фестивала *Балон од камена* Радмиле Смиљанић, одлуком стручног жирија, освојио је награду за најбољи *савремени (оригинални) драмски текст*. (Симовић, 2011, стр. 42)

У вријеме кад је Радмила Смиљанић награђена за најбољи *савремени босанскохерцеговачки текст* који је изведен на Фестивалу у Зеници, у новосадском *Часопису за позоришну уметност* *Сцена* објављен је драмски првенац младе бањолучке списатељице Тање Шљивар *Пошто је њаштења?* (2010, стр. 164–180); тадашњег апсолвента драматургије на Факултету драмских уметности у Београду.

Гледано из контекста наших драмских продужетака Тања је имала свега пет година кад су заметане прве ратне драме, а ако изнова призвемо (парафразирамо) егзистенцијалисте и њено је дјетињство обиљежила несрећа (попут дјетињства Мале и Велике Слободанке). Не чуди, онда, што је драматуршка *појка* основана и саздана на „документарним детаљима“ гдје са лакоћом препознајемо Маглајане код Лакташа, причу о Славици Радић, касније Еклстон, Ди-цеј Крмка и месара Стојана, који *сами по себи не значе ништа* све док „документарни детаљи“ не почну да „лебде“ и снагом списатељске имагинације умреже и обликују *драмско шкиво* метафоричког назива *Пошто је њаштења?*

Светислав Јованов је, у својеврсном поговору драме, *драматуршкој белешци* објављеној под називом *Тужно месо, јапанска риба*, тачно уочио да је ову драму несигурно жанровски дефинисати, али је потпуно сигуран да је њено погонско гориво *чисти, енергетски млаз шрапнелке енергије*. Ради се, дакле, о *жанровски непримереној драми*, а такве су драме, по неписаном правилу, понајбоља остварења савремене драматургије. Подсјећања ради, слична је „судбина“ и драмског првенца *Маршоници шрче њочасни круи* Душана Ковачевића, само што је обим *рецидивној њоља* неупоредив.

Београдско позориште *Атље 212* и овај је комад одмах препознало и прихватило, праизведба је одиграна 15. јануара 2012. године на сцени *Театра у њогруму* у режији Снежане Тришић, и са Зијахом Соколовићем као тумачем главне улоге. Недуго затим, драма је одиграна у Народном позоришту Републике Српске, у званичној селекцији петнаестог фестивала *Театар фест* *Пешар Кочић*. Интересовање публике било је изненађујуће, прибјегло се двоструком извођењу, а све остало, од округлог стола до медијске перцепције, дјеловало је млакасто. Катарзу драме није приредила представа, већ фестивалски жири, наградивши на крају Фестивала драмски предложак *Мрзим истину* Оливера Фрљића *најрагом* за *најбољи драмски текст* Фестивала. (Театар Фест, 2018, стр. 196)

Вратимо се објављеној драми која синхронијски, правилним рукописом колажне драматургије компонује и у цијелости *онеобичава* простор и јунаке а посебно однос *јунака и судбине* Месара Стојана. Месара Лој у Маглајанима центар је оновременог и ововременог свијета у коме се рађају нови Стојани, коље, крчми и транжира, једе живо месо, све док се не појави голо женско тијело Славице Радић, будуће манекенке. Она долази зато што одлази, жели да се опрости јер је намјерила да потражи срећу у Јапану, земљи вјечно излазећег сунца. Стојан по први пут пипа голо женско тијело савршеног склада и на њему у драматуршком сплету дрхтавих асоцијација проналази цијело једно *животињско царство* божанског провиђења. Људско осјећање, у додиру са божанским исконом, заметнуло је Стојанову идеју о изградњи будистичког храма у коме ће живјети он и Славица и рађати нове Стојане. Десио се, дакле, драмски преображај достојан античког свијета – до краја необичан у својој обичности. Овдје и буквално Субјекат жели Објекат, Стојан безусловно започиње и гради будистички храм, тик уз православну цркву (љубав је ипак могућа!), упркос рату, рекетирању и „јуначким“ Противницима састављеним од ратног „шкарта“ преосталих комшија и пријатеља. У тој и таквој подјели „помаже“ му једино *естрадни умјешник* Ди-цеј Крмак, који *шезиари у дискошекама водећих европских трагова* и повремено се одмара у месари/кафани Лој. Он је динамички покретач радње, *помоћник-иштивник*, тужни поштар и проводација који доноси кључну вијест да је Славица постала госпођа Еклстон. И то је вршна тачка драматуршке композиције. Након тога, у наглom паду, Ди-цеј Крмак „испроси“ ветеринарку Јованку која се одмах након свадбе прихвата месарске сатаре. Храм ће убудуће служити за снимање телевизијских спотова док ће душу Стојанову умјесто *вјечно излазеће сунца* и даље обасјавати боја меса и мркина крви. Наставиће да *кида комадиће мозга и жваће их*, док не почне да повраћа, *не престајући да једе мозак*, а потом ће да *мало кркла на поду, ња умире*.

У дијахронијском пресеку драме умијешани су свакојаки прсти: од трагичког ритма *слијейца код очију, авети и прошлости* и заумних очуђења до бекетовског угледања на *Тома Кемпијској и његовој Христиа*, са којима већ поменути Светислав Јованов завршава *драматуршку белешку*.

„Управо посредством уздизања кроз тмине животињске – не давне ратове, лудило јефтине чулности и још јефтинијих емоција, Тања Шљивар омогућава свом антијунаку да се уздигне до узвишене празнине одрицања, до оног места у/на којем сви животни добаци сусрећу своје наличје. Од свих утицаја радикалне драматургије, модерне и постмодерне, списатељица у драми *Пошто је њашше-*

ша? углавном баштини Бекетову инспирацију мистицизмом Кемпијског, апсурдну плодотворност (само)порицања као ново поље тражења смисла. И, као што Бекетови јунаци следе препоруку холандског мистичара о нужности *'in cubilus vestris compungimini'* (туговања и својој соби) тако и ауторкин Тужни Месар доспева до врхунске слободе, само привидно заслепљен магичном прозрачном куглом крхког *'више него људског'* меса.“ (Јованов, 2010, стр. 163)

Да поједноставимо, Стојан је *живи леш у ушроби брога*, а на преображај и васкрснуће његовог *лика и гјела* у Републици Српској неће се дуго чекати.

Активитет и агоналност свих досадашњих драма може да се сажме и сабије у трагички ритам глувог гламочког кола које парадигматски обједињује игру, народно глумовање и привидну саборност одабраних. Ко *вуче коло на своју сџрану* за остале је *шкарш*, а они га *избацују из кола и насџављају да иџрају*. Избачени саиграч *навлачи рукавице* и напушта коло, улази у свијет *Шалџера*, на прву линију позадине, једну врсту ововременог *Чисџилишџа* у коме се искушавају и припремају душе отпадника за блаженство *Раја*. Са овом и оваквом дидаскалијом, препричаном нашим очима, Марио Ђулум, професор драматургије на бањолучкој Академији умјетности, отвара врата драмског првенца *Шалџер* (2013, стр. 194–210) у коме се, у свега неколико реченица, *џремошџава* развојна линија европског позоришта: од *риџуално/маџијској до айсурдно/анџидрамској*.

Драма баштини насљеђе *драмаџуршки уској хроноџоја* изабраних драма у који се увлачи *нихилисџичка џосџојаносџ* оних који чекају: *џензионерке, мајке, неугаџе, инвалида, гјевојчице, срећно угаџе, бизнисмена, џевачице и мушкарца* – привидно живих актера Ђулумове драме. Они чекају и клече испред Службеника који се први уздигао до *узвишене џразнине одрицања*, сви су једнако безимени а само је он први, и сви се једнако отимају око крвавог *дисџлејској броја* (1914, 1941, 1968, 1974, 1995), односно *Тачке историјског идентитета* у којој су погубљена њихова имена и презимена. *Привидно живи људи* Марија Ђулума довршили су недовршену драму Алексе Шантића *Пред кайијама Свеџој Пеџра*. Ради се о историјски недореченој речености *наших дана* које су *џојели скакавици* узалудно обијајући сопствене животе и бјело/свјетске шалтере. Зато се, у драматуршком поретку Републике Српске, Ђулумов *Свеџи Пеџар самоодрекао* правичности и *џреобликовао* у Службеника (он је једини идентитетски постојан, у сваком тренутку зна шта хоће и шта тражи, а хоће мито) и пред себе извео *бекеџовске аџоналице* који се отимају

око *црвено/крвавих бројева* шалтерског приоритета. Успут се забављају ироничним подбадањима, халапљивим једењем бомбона, и илегалним опијањем. Посебно Мајка, једина стварна и будућа родиља неких нових чекалаца. Остало је успутно, може и не мора, од *срећно удаше жене, бизнисмена и ѿевачице* који су више у функцији драмске радње и питања како се она одвија него *зашто* се тако саплиће.

О томе како је „у драми“ понешто је већ речено на ѿеној праизведби у Народном позоришту Републике Српске, 26. фебруара 2013. године, док питање зашто је то тако и даље „виси“ над овим текстом. (Програмска књижица, 2013, стр. 8) Оно се може исказати чињеницом да актер *Инвалида* није до краја реализован иако је метафорички доведен до крајњег стадијума удвојене личности. Као и актер *Дјевојчице* која се драматуршки погубила, и поред чињенице да на почетку комада узима и гута *ѿилуле за срећу* које би, током драме, требало да прерасту у *шаблетице за несрећу*.

Мотив *чуда* и топоним *кафана* трајно је обиљежио свјетску драматургију и радикално *ѿрансформисао* српску – присјетимо се само *Чуда у Шарјану* Љубомира Симовића и све нам се појашњава. Мотив је стајан и у босанскохерцеговачкој драматургији: од Алије Наметка и ѿеговог *Абдулах-ѿаше у касабѿи* до *Чуда у Лаѿинлуку* Џевада Карахасана. Од свих *чекаоница* кафана је најчешћи хронотоп и логичан избор Јелене Којовић Тепић да причу сарајевских српских избјеглица смјести и удоми *Ког вјечѿице славине* (2014, стр. 119–147). Ради се о побједничком драмском тексту са трећег конкурса за *грамски ѿрвенац* Београдског драмског позоришта. Прича се прво посрећила а потом се, како то обично бива, закомпликовала. Београдско драмско позориште нагло је одустало од награђеног *ѿрвенчеѿа*, а текст је преузело Народно позориште Републике Српске. (У позоришту се никада не зна када ће лоши потези испасти добри а добри лоши.) Драма је прво објављена у *Часоѿису за ѿозориѿице и визуелне комуникације Аѿон*, а праизведба је одиграна на Сцени *Петар Кочић* Народног позоришта Републике Српске, половином децембра 2015. године. Режију је потписао Игор Тешић, драматуршке интервенције приредио је Милан Гајић, у тачној и добро укомпонованој глумачкој подјели: Слађана Зрнић, Смиљана Маринковић, Ђорђе Марковић, Горан Јокић и Горан Колопић. (Програмска књижица, 2015, стр. 10)

Назив драме сугерише на *ѿѿѿаѿну релацију* са Момчилом Настасијевићем која је прихватљива у дубинским аналогијама док би се драматуршко наслеђе прије могло потражити код Алексе Шантића и Светозара Ђоровића. Ратно и постдејтонско Сарајево велики је изазов за српске ствараоце у Босни и Херцеговини и немали је број пјесника, прозаиста и филмских документариста који су на овој теми изградили

препознатљива умјетничка свједочења. Колико је нама познато, егзодус сарајевских Срба, као најболнија тема новије српске историје, једино је ваљано обрађен у српској поезији и документарном филму *Крстић*. Прозна литература и драмско стваралаштво и даље *шраже йисца* на сученом хоризонту очекивања.

Наш је утисак да је драма Јелене Којовић Тепић отресито обновила вјечну тему и вишеструко најавила њене продужетке. Нимало случајно, јер је и Јеленино дјетињство, попут Радмиле Смиљанић и Тање Шљивар, обиљежила несрећа. Избјегличка драма сарајевских Срба смјештена је *шу нејдје у околини* Бање Луке, у периферној кафани гдје јунаци живе и преживљавају избјегличку трагедију. А све дјелује као да се *Балон од камена* коначно усидрио у Маглајанима и додатно *скућио* код Месара Стојана.

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

У пролошкој измјени Шофера заљубљеног у Наду и Мијановића, власника ланца месара, долази се, изненада, до првог драмског *йрејознавања* гдје Рада сазнаје да је Мијановић њен будући Спонзор. Композицију убрзава и усложњава повратак Шофера, власника једног камиона и црног Гаврана, тако да се мелодрама заокружује и у овој фази до краја попуњава. Остало је да се погађамо око *расйлеџа* са срећним крајем. Добро скројен комад употребљив и уприличен као *ушјешна наџрага* за све избјегле, прогнане и унакажене сарајевске Србе. Може и тако, да се не ради о ауторки озбиљног животног и читалачког искуства, набиљеженог ратом, избјеглиштвом, и свом муком овога свијета *конценџрисаном* у егзодус Срба и *сйонзорске маниџулације* домаћих и свјетских профитера. У магли кафане и магми алкохолних испарења нагло се подиже и тензија комада, драматуршки испливава *леш у ушроби брода*, тајна мајчине смрти, која сурово открива да је Мијановић Радин стварни отац, месар/љубавник, који је прво уништио избјегличку породицу а сад је спасава *крвавим новчаницама*; одлучан у намјери да прихвати Раду, своје биолошко дијете, једини спас и наду Момчила Ђурића. Овим се мелодрамски драмски оквири *разобручују* а јунаци успињу до трагичких висина. Доскорашње *йрејознавање* саображава се у *самосйознавање* и прелама на

судбини најмлађег дјетета. Рада постаје хероина колективне несреће, прихвата улогу јунака *трагедије* и нагло се враћа у Србију. Ибзеновски залупљена врата унутар сладуњаве композиције нагло су и неочекивано *изнедрила* грађанску трагедију. За крај је остављена *шачица* трагичког поспремања, Нада се удаје за Шофера док пијани отац, слутимо, изговара посљедњу реченицу: *ѿи ћеш мени да кажеш кад је фајронѿи у мојој кафани*; док одзвања празнина и катарсично питање – да ли је мајка извршила самоубиство или је убијена?

Процес *самоодрицања* довршен је у *Шалѿеру* Марија Ђулума, док је чин *униѿтавања* и *самоуниѿтавања* прогнаника поново отворен – сликом *ѿоцијейаноѿ* оца *ѿоцијейане* породице у новој *сарајевској крвавој кошуљи* локалних клаоница. У праву је Сиоран, истина боли!

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

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

Бранко Брђанин: „Жељко Стјепановић аутор је позоришног текста о Петру Кочићу, либрета кореодраме *С ѿланине* и *исѿог ѿланине*, телевизијске серије *Жене*, *људи* и *оѿѿали* и нереализоване серије о Петру Кочићу. Текст *Наши гани* награђен је на конкурс Позоришта и сада је пред гледаоцима. Ако је основно полазиште овога савременог комада асоцијација и призивање Дисове легендарне пјесме о посвемашњем растакању морала и општем пропадању, онда се мора рећи да и овдје бива, како вели стара пословица, да се у историји све дешава (најмање) два пута: прво као трагедија, а друго као фарса. И заиста, аутор овога комада све окреће на шалу, његови ликови и када зло чине нису неки страшни зликовци већ више прави људи свога времена. Притом Стјепановић као да искрено воли своје јунаке и анти-јунаке па саосјећа са својим ликовима, тако да нико од њих не бива грубо кажњен за оно што чини. Министар се (највише компромитован), додуше, повлачи, али Директор (био раније директор градског гробља, а позоришну сцену не може очима да види) постаје министар; а све 'странке' су завршиле посао због кога су и дошле у Позориште. Фамозне 'плаве' коверте лете на све стране и у њима хиљаде евра или двапут више марака. Радња овога комада почиње у стану Драгане Матић-самохране мајке петогодишње дјевојчице Тијане, правом

малом 'глумачком вјежбом' када кандидат на конкурс за лектора у позоришту увјежбава своје обраћање комисији (на четири емотивна начина) што је дато у реалистичком маниру, без комичке стилизације. Несрећни Бобо пак (директоров нећак), 'разапет' између политике и манастира се вајка, као из народне пјесме: *Да у Врбас ућем, он би ѓресушио*, гдје као да му отпјева: *Да се млада за зелен бор ухватаим, и он би се зелен осушио*. Ова два губитника у игри око Позоришта издвајају се од осталих ликова-носилаца типичних друштвених малформација. Као коначно несуђени лектор позоришта, Драгана и несрећни Бобо бјеже у иностранство. Они су једини поражени, као два лика са мелодрамским набојем, што ову 'једночинку са епилогом' чини жанровски поливалентном: све је помало – и комедија и драма и мелодрама са тужним крајем. У Стјепановићевим *Нашим данима* препознајемо локалну средину (топоними, нпр. Хан Кола, Врбас) и савремено доба: алузије на политичаре који пјевају народњаке (*Миљацка* или *Не може нам нико ништа*) на јавним скуповима ('Ако не знаш народњаке, како да ти народ вјерује'). Нимало случајно комад се смјешта у позориште, јер аутор до танчина познаје тај миље: најприје као глумац (што је по образовању), потом редитељ, али и директор у непуну два мандата. У општој беспарици и дуговима Редитељ прекида рад и пакује се, Првак је *ко лешива ѓијан* (будући директор Позоришта), а два декоратера се заинатила па ниједан неће да склони кревет са средине сцене пошто су они у систематизацији задужени за лијеву и десну страну па нема рјешења него да се прими и трећи-задужен за средину сцене. Писац нас подсјећа да 'Ако желиш да упознаш један народ, најприје му завири у позориште', а као својеврстан лајтмотив ту је став како су у позоришту *сви мало ишчашени*.

Пишући из перспективе искуства позоришног човјека (слично америчким ауторима који пишу из властитог искуства) изречено добија на додатној увјерљивости и када је све дато у нужној (комичкој) стилизацији. Посриједи је блага, помало црнотуморна вербална комика. Кад сазнаје да кандидат нема никакве школе, Стјепановићев директор лаконски констатује да им барем *школска сѓрема није оћраничавајући факћор*, Министар никад није чуо за Црњанског и 'Сеобе' па пита је ли то комедија, док му Директор одговара да има и комичких елемената, а когномијски именован (у маниру класике, када је име и особина или занимање) Месар Слезена вели да су му руке *мало кржаве* да извуче коверту а да је не умрља; новоизабрана кандидаткиња не зна ни шта је посао за који је бирају пошто је *рударски* стручњак, па прихвата да буде *ректћор*

умјесто лектор, секретарица Ковиљка хладно констатује: *зѝазила је транзиција ко брзи воз*. То је комика у много чему слична Нушићевој (почевши од саме архитектонике дијалога, при чему Стјепановић посебно воли 'масовке'-дијалоге са више учесника), као што и употреба скраћеница у функцији комичког ефекта подсјећа на великог мајстора: УЈЕЖ (удружење југословенских еманципованих жена) неодољиво у Стјепановићевим АЈОЈ (странка), БРСТ (банка) или УВАЛА (приватни универзитет). Као да нашег аутора не занима много сам расплет комада – и у томе подсјећа на Молијера – све је бацио на стварање широке лепезе ликова из времена корупције и транзиције. Ова једночинка са неком врстом пролога (Драганини монолози) и епилога (сцена на аутобуској станици, између Боба и Драгане, пред одлазак у Њемачку), након комичког темпа у средишту комада, у посљедњој сцени долази до својеврсног декрешченда, а поруке које читамо из судбине двају ликова су расплет али и алузија на Дисово завјетно завјештање из *Наших дана*. Стјепановић као да *доијевава* горку и опору истину о томе гдје смо и какви смо, од раније, сада и у будуће неко вријеме, јер Драгана ће у печалбу и на ново 'јаничарење' одвести и своју Тијану, *само да се мало снађе*. Није случајно да се у комаду срећу и реченице: 'Пробао сам и да гајим зечеве, није ишло' и 'само да знам њемачки'. То трасира пут у рјешење – ако то јесте икакво рјешење – да ће сви који нешто могу – кренути у печалбу, а тиме се припрема финални приказ: Драгана сједи на коферу, пали цигарету и плаче. Затвара се круг: од уводних до завршних Драганиних суза стао је читав један живот и цијела галерија ликова, асова корупције и првака транзиције, уроњених у посвемашње блато у које су нас живот и судбина довели.“ (Програмска књижица, 2018, стр. 10–13)

Раде Симовић: „Жељко Стјепановић, аутор комада НАШИ ДАНИ, један је од најбољих изданака *сарајевске лумачке школе* која је, прије свих, његовала и одгајала таленат, док је *занашка вјештина* долазила из другог плана и у њему се само/обликовала. Из тог и таквог *нуклеуса* поникли су ствараоци многоструког опредјељења, спремни да сваку појаву, улогу, драмско дјело, сценски пројекат, погледају и са друге стране, искоса, и *вјерно* га опечате *ведрином хумора* своје осебујне личности. А она је школована као спознајућа, витална и довитљива, на махове горка, али никада отровна, цинична и заједљива. Све ово се, понајприје, код нас *поистовјеђује* са живом сликом *крајишкој менталишети* коју Жељко Стјепановић, у духовном завежљају, носи од првих глумачких

остварења (одиграо је стотинак премијера и на хиљаде реприза), преко самоникло искованих монодрама, литерарних адаптација и драматизација, до редитељских и продуцентских транскрипција и иновација. Дакле, ради се о савременом *корифеју њозоришної сїва-ралашїва*, ренесансном баштинику сценског простора, који записује и режира истовремено, а све чега се дотакне постаје сцена, сценографија, костим и музика, сублимирани у исконској *маїџи иїре* и непорецивој спознаји *свијеша*, као *њозорнице*.

Тај се свијет, кад је Стјепановић у питању, дубоко *ушанчио* у Петру Кочићу и његовим потомцима, Давиду Штрпцу и Симеуну Ђаку, брехтијански озраченим *јунацима* и прије самога Брехта. Отуд и његово позоришно *їреїшакање* Кочићевог дјела и биографије, жанровски разуђено од класичне драме, кореодраме, до перформанса, са јасно израженим увјерењем да све за чим трагаш по свјетским родословима, можеш пронаћи и на властитом стаблу. А то нам јасно, и недвосмислено, показује овај умјетник. Понајбоље у тек завршеном и јавности предоченом драмском остварењу НАШИ ДАНИ у коме се буквално *оїрїао* из Кочићевог тематског загрљаја и *заронио* у пријесну стварност наше свакидашњице, гдје и даље тињају, и на махове *їлазну*, запретене жишке нескриваног узорника. Драматуршке аналогije Позорнице и Суднице, Драга и Јазавца, Писца и Давида, прљавог новца и позобаног *к'уруза*, Ковиљке и *крезубе бабешине*, Бобана и Симеуна, знак су да је оновремени аутор понајбољи исцједитељ *ївргдо сушене їрађе*, вјешто *уїаковане* у водвиљске оквире Бранислава Нушића, нашег највећег мајстора смијеха. Онако, како би то, да је дуже поживио, вјероватно чинио и Петар Кочић, са додатком горчине и суза, и начином како је то радила цијела генерација међуратних српских писаца, предвођена Владиславом Петковићем Дисом. Генерација разочарана у властите идеале, након крвавог рата, немоћна пред најездом корумпираних властодржаца, у мјери у којој је разочарана и генерација нашег аутора, након посљедњег рата и година које су *їојели јазавци*.

У архетипској антиципацији Дисове пјесме *Наши дани*, и њеној *оївореној* цитатности у наслову комада, Стјепановић, на најбољи начин, архивира Кочића и рехабилитује Нушића, са неминовним салвама смијеха и једном сузом. Обојици је, још за живота, приписивано да је први невјешт у занату, а да други, вјештином заната, прикрива слабости. Нетачно је једно и друго, одговара ова драма, и природно их спаја, и посваја, на овоземаљској црти времена. Искусном оку Југа Радивојевића, редитеља представе, *сушїшина комада* није смјела ни могла промаћи. Његов кључни потез да Дисову

пјесму из средишта драме *Њмјери на крај представе*, показује, ко зна по који пут, да су комична и трагична катарза лице и наличје једне те исте ствари. Односно, оне врсте трагикомичног искуства у коме се видно огледа *оно мало душе и непраиворене емоције* без које, ова умјетност, ни у бољим временима од нашега, није могла да опстане. Опстанак значи прихватање писца, интеракцију написане и изговорене ријечи, у садејству са публиком и њеним *хоризонтом очекивања*. У овом случају тај *матични троугао* саображен је у потпуности, јер глумци играју властите и наше животе, *наше дане*, заглављени у менталном блату личне и колективне похоте. А пролом облака и киша која лије, божији је гњев и опомена, античка промисао *судбине* у којој се, за све и послије свега, *кривица људској дјелања* неминовно испоручује дјелатнику.“ (Програмска књижица, 2018, стр. 14–16)

Представа је на недавно одржаним тридесет и петим *Сусрешима позоришта/казалишта* у Брчком, од 15. до 23. новембра 2018. године, освојила шест награда, од којих се посебно издваја награда за *најбољи драмски текст босанско-херцеговачкој драмској писца*. (Билтен, 2018, стр. 8)

Закључак

Наше запажање да се у Републици Српској, у периоду од 1992. до 2009. године, утемељила и развила *савремена грама* заогрнута *драмском парадигмом* Алексе Шантића и Петра Кочића, тачна је и провјерљива по многим основама; као што је тачна и провјерљива теза овог рада да су са појавом Радмиле Смиљанић и праизведбом њеног комада *Балон од камена* „отворена врата“ *нове драме* у Републици Српској. Она је, уочили смо, концентрисана у *првенце* младих писаца и њихове *праизведбе* у Народном позоришту Републике Српске. Праизведбе и првенци уједно су и најпоузданији траг будуће антологије *Нове драме Републике Српске* коју најављујемо код истог издавача. Тиме сублимишемо драмско стваралаштво у Републици Српској – савремену и нову драму, што је крајњи циљ овога рада и његовог аутора.

ИЗВОРИ

- Билтен. (2018). *XXXV Сусрећи позоришта/казалишта*. Билтен бр. 8. Брчко: Влада Брчко дистрикта БиХ.
- Јованов, С. (2010). Тужно месо, јапанска риба. *Сцена*, бр. 3, 163.
- Којовић Тепић, Ј. (2014). *Код вјечитије славине*. Агон, бр. 4, 119–147.
- Програмска књижица. (2009). *Балон од камена*. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске.
- Програмска књижица. (2013). *Шалџер*. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске.
- Програмска књижица. (2015). *Истина (не) боли*. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске.
- Програмска књижица. (2018). *Наши дани*. Драматуршке биљешке. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске.
- Симовић, Р. (2011). *Драма Републике Српске*. Бања Лука: Арт принт.
- Стјепановић, Ж. (2018). *Наши дани*. Бања Лука: Архив Народног позоришта Републике Српске.
- Театар Фест. (2018). *Театар Фест Пеџар Кочић – преглед досадашњих фестивала*.
- Ђулум, М. (2013). *Шалџер*. Сцена, бр. 1, 194–210.
- Шљивар, Т. (2010). *Пошто је њаштења?*. Сцена, бр. 3, 164–180.

Rade Simović

THE NEW DRAMA OF THE REPUBLIC OF SRPSKA –
WORLD PREMIERES AND PREMIERES

Summary

We have published the anthological selection of contemporary drama in the Republic of Srpska (Art Print, 2011), titled it metaphorically “Drama of the Republic of Srpska” and subtitled it as one of the possible views on its dramatic chronotope, recognizable and visible in dramas of Jovan Spremo, Ranko Risojević, Branko Brđanin Bajović, Nenad Tadić, Rade Simović and Radmila Smiljanić. It is about the representative sample of dramatic works of the Republic of Srpska in the period between 1992 and 2009. The last ten years of its dramatic creation haven’t been processed and perceived within a single

whole, although the period involves a specific domination of the new drama in the works of several young authors (Radmila Smiljanić, as a connection between old and new drama, Tanja Šljivar, Mario Ćulum, Jelena Kojović Tepić and Željko Stjepanović), created in the context of our dramatic chronotope and a construct of modern European dramaturgy. The intention of our paper is to point out its specificity and to recommend a possible new selection of contemporary and new drama in the Republic of Srpska.

Key words: contemporary drama, new drama, chronotope, dramaturgic composition, synchronic level, diachronic intersection.