

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

194
195

ЈУБИЛЕЈИ

100 година

Опере Народног позоришта

ГОДИШЊИЦЕ

120 година од рођења Аце Цветковића

50 година од смрти Љубише Јовановића



ДРАМА

Владимир Арсић

Белег

50 ГОДИНА ОД СМРТИ ЉУБИШЕ ЈОВАНОВИЋА

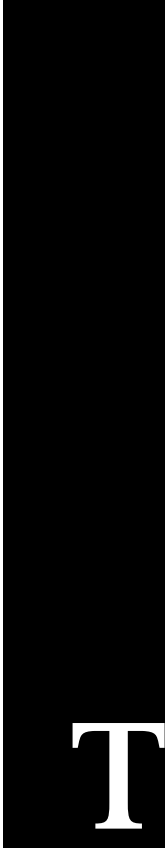
Љубиша Јовановић је важио као глумац животне радости и темперамента. Посебну тежину његовом оптимизму давала је истинска и дубока скепса у све устаљене вредности овога света. Важио је као парадигма глумца. (...) Међутим, он је пример генерације која је најбоље примила велика реалистичка искуства художественика, што су прошли нашом земљом, остављајући неизбрисив траг. У средини која у распону од једног јединог људског века мора да преживљава целе епохе – није никаква случајност да је Љубиша дочекао спреман и Пинтера и заиграо у његовом *Повратку* с истим савременим сензибилитетом као и његове двапут млађе колеге у Атељеу 212.

Весна Крчмар

ФОТОГРАФИЈА НА НАСЛОВНОЈ СТРАНИ

Ђакомо Пучини
МАДАМ БАТЕРФЛАЈ
Народно позориште у Београду, 1963.
Редитељ: Ана Радошевић
Диригент: Оскар Данон
Декор: Миомир Денић
Костим: Милица Бабић

На фотографији:
Радмила Бакочевић (Ћо-Ћо Сан), Звонимир Крнетић
(Пинкертон), Крста Крстић (Шарплес), Бреда Калеф
(Сузуки)



ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

194/195

ПРОЛЕЋЕ/ЛЕТО 2021

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност

Број 194/195

Година XLV

YU ISSN 0351 - 7500

Одговорни уредник:

Весна Буројевић

Главни уредник:

Радомир Путник

Уредништво:

Момчило Ковачевић

Весна Крчмар

Мирјана Одавић

Секретар уредништва:

Мирослав Антић

Дизајн и прелом:

Pinch Studio

Милан М. Милошевић

Лектура и коректура:

Момчило Ковачевић

Штампа и повез:

Службени гласник

Београд

Тираж 300 примерака

Штампање завршено јуна 2021.

Издавач

МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ

Господар Јевремова 19

11000 Београд

e-mail: office@mpus.org.rs

www.mpus.org.rs

Часопис Театрон финансира

Министарство културе и информисања

Владе Републике Србије

Ово дело је лиценцирано

Creative Commons лиценцом



САДРЖАЈ

УВОДНИК	5
НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ	
Владимир Арсић, <i>Белег</i>	7
Милош М. Радовић, <i>Белег</i> - драматуршки коментар	45
Биографија Владимира Арсића	48
ПОЗОРИШТЕ У ДОБА КОВИДА	
Ана Тасић, <i>Повратак великим темама</i>	49
ТЕАТРОЛОГИЈА	
Зоран Т. Јовановић, <i>Скица за портрет Александра Цветковића</i>	59
Весна Крчмар, <i>Продати душу демону глуме</i>	80
ТЕОРИЈА ДРАМЕ	
Јелена Ђ. Гојић, <i>Драматизација идеологије</i>	93
Јелена Тодоровић Васић, <i>Метатекстуални историјски аспект у „Медеји“ Жана Ануја на основу Еурипидове трагедије</i>	100
Дивна Стојанов, <i>Дефинисање, развој и значај драматургије публике</i>	110
Томислав Иричанин, <i>Субјективно-универзална драмска форма: романтизам</i>	117
МЕМОАРИ	
Миодраг-Мија Илић, <i>Ја у позоришту - позориште у мени</i>	123

ИЗ РАДА МПУС

Јелица Стевановић, <i>Један век опере</i>	207
---	-----

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Бојана Шкорц, <i>Пут до уметности анимације</i>	211
Радомир Путник, <i>Особена глумачка личност</i>	214

IN MEMORIAM

Александар Милосављевић, <i>Игор Вук Торбица (1987-2020)</i>	218
Ива Штрљић, Јелена Ковачевић, <i>Иван Бекјарев (1946-2020)</i>	220
Радомир Путник, <i>Ђорђе Ђурђевић (1930-2020)</i>	223
Владимир Јовановић, <i>Бисерка Цвејић (1938-2021)</i>	225
Марко Мисирача, <i>Мирко Бабић (1948-2020)</i>	227
Радомир Путник, <i>Петар Марјановић (1934-2020)</i>	230
Ивана Миловановић, <i>Милица Зајцев (1934-2021)</i>	232
Вида Огњеновић, <i>Борис Комненић (1957-2021)</i>	234
Весна Крчмар, <i>Даринка Дара Чаленић (1934-2021)</i>	236
Мирјана Одавић, <i>Божана Јовановић (1932-2020)</i>	240
Александар Милосављевић, <i>Мира Фурлан (1955-2021)</i>	243
Радомир Путник, <i>Братислав Браца Петковић (1948-2021)</i>	246

УВОДНИК

Марта месеца 2021. навршила се пуна година од појаве вируса Ковид 19 у Србији. Током минуле године пандемија је попримила катастрофалне размере и обухватила читав свет; статистика коју води Светска здравствена организација представља број оболелих и умрлих који прогресивно расте, тако да се свакодневно цифра увећава и уверава нас да је реч о катаклизми која ће потрајати све док се не открије лек који ће зауставити болест. У чекању на проналазак спасоносног лека треба некако живети и радити; живот је већ измењен, сведен на дефанзивни став, који подразумева лишавање – не само једног народа или једне државе – од свих социјалних активности, укључујући ту, пре свега, разне уметничке садржаје.

Угрожене су многе професије, привреда је свуда у свету у назадовању, пропадају предузећа, повећава се број незапослених, а економске последице пандемије моћи ће да се сагледају тек када се болест савлада. Док тај тренутак не дође, сценске уметности ће се борити за опстанак, свесне да се у постојећим околностима мора радити, макар сасвим скромно, да би се остварио континуитет уметничког израза који је од огромне важности, пре свега, за саме уметнике, а потом и за гледаоце.

Доиста, шта позоришту (опери, балету...) ваља чинити у задатим условима који захтевају физичку дистанцу међу гледаоцима, преполовљен број посетилаца, обавезно ношење заштитне маске на лицу као и журно напуштање театра да би се представа могла окончати до почетка допуштеног времена? Могу ли глумци (певачи, хористи, балетски играчи...) наступати са заштитном маском, могу ли чланови оркестра свирати с наметнутим ограничењима? Да ли је оствариво гостовање позоришне представе не само у земљи већ и у иностранству, због мера ограниченог уласка у другу државу и увођења посебног ковид пасоша који потврђује да су извођачи вакцинисани или негативни на тесту? Како у условима свеколике редукције одржавати позоришне фестивале који пружају најцеловитију слику о уметничким дometима једне земље или региона? Напокон, за велики број гледалаца, посебно старије популације, није препоручљиво да одлазе на места где се окупља већи број људи, па је – поред ризика коришћења јавног превоза – и ова препорука разлог да се позоришна публика осипа.

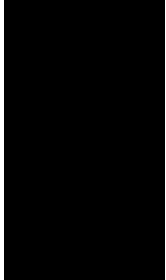
Сва ова питања, као и друга која би могла да им се придруже, илуструју недоумицу, као и стрепњу театарских посленика, јер је сасвим извесно да ће морати да дође до значајних промена по окончању пандемије.

Док то време не дође – а доћи ће, ипак, брже него што очекујемо – часопис Театрон настоји да избором текстова које објављује и даље представља позоришној јавности, и не само њој, радове који с подједнаком аналитичком пажњом говоре колико о позоришној прошлости, толико и о садашњости, укључујући у избор и прилоге који се баве питањима теорије и историје позоришта.

Негујући програмску концепцију за коју се залаже од када уређује часопис, редакција Театрона у овом

броју препоручује читаоцима нов драмски текст Владимира Арсића *Белег*, као и осврт Ане Тасић на позоришну продукцију у доба пандемије *Повратак театра великим темама. Записима управника Миодрага Илића* пружа се слика рада Београдског драмског позоришта осамдесетих година прошлога века. Обележавамо и пола века од смрти значајног глумца Љубише Јовановића огледом Весне Крчмар, док о трагичној судбини глумца Аце Цветковића пише Зоран Т. Јовановић. Део Театрона посвећујемо сећању на преминуле позоришне ствараоце, желећи да се од њих опростимо са дужним поштовањем.

Радомир Путник



НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

Владимир Арсић

БЕЛЕГ

Лица

Матеја Седлар
Луди Браца
Симеон Седлар
Ђорђе Седлар
Милица, Матејина супруга
Саша, њихов син
Софија, Ђорђева супруга
Анђела, Матејина кћерка
Рада Бујагић, дунђер
Гаврило Грујичић, поп

Врх брега. Ружа.

Старица седи на пању, завија цигару, пуши. Делује грубо.

БРАЦА (*певуши тихо, за себе*)

Чудило се Чудило,
Сан је варав уснило
Вихоре пробудило...

Престане да пева. Одбије дим. Пуши, непомична. Из дубине долази Матеја. Стане испред старице, не обраћа пажњу на њу. Зури у даљину пред собом.

БРАЦА (*између два дима*)

Далеко се види одавде.

МАТЕЈА (*окрене се, незаинтересовано*)

Далеко.

БРАЦА (*као за себе*)

Висина ти је то!... А, опет – само брдо!

Матеја климне главом. Ћутање.

БРАЦА

Кажу да си се вратио... Одбио од власти!

МАТЕЈА

А, је л' ти то мене знаш?

БРАЦА

Овди тебе сви знамо! Пратили смо... Читамо новине. И телевизор гледамо!... Неки су и твоје говоре напамет знали!

МАТЕЈА

Лажу те, стара!... Ни ја их нисам знао!

БРАЦА

Слушала сам! И телевизор и њи!... Исто! К'о да си ти био! А да сам ја штогод рекла - било би луди Браца! Нико ми не би веров'о!

МАТЕЈА

А 'што: луди Браца?

БРАЦА (*ведро*)

А 'што па: Братислава?! Видиш?... Мени свеједно! Ја само без дувана никуд не крећем, а кад' ми надође да неког испсујем и рабације све 'вако окрећу главу! Ондак, што да и будале малко не терају зајебанцију! Шта би иначе са собом?! Поцркали од досаде.

МАТЕЈА

Ја то, богами, досад нисам чуо...

БРАЦА

Ма, чуо си! Чуо! Него ти финоћа не да да кажеш! Пазиш да ти речи не скрајну куд не треба!... А мени - вазда!

МАТЕЈА

'Ајде, богати, ко још брине о томе шта говори!

БРАЦА (*иронично*)

Па јест', све ти се то некако срозало! А ја се, ко нека блеса, још надам: и вода бре, једаред мора да потече узбрдо! Зар довека цех да плаћа само гоља?! Време је да се опет све обрне!... Начисто!... (*с мање жара*) Ал', док си доле, све те чека: и бог и држава! Шта би они без тебе? Куд би «јадни», без своји' људи? Ко би порезе плаћ'о? Ко би цркве градио, ко попове дарив'о? Ко би, на реч велику - гинуо?! Има ли другог, до оног – доњег?...

МАТЕЈА

Е, то више немој мене да питаш! Ја сам своје завршио!

БРАЦА

Јес', сви ви једном завршите... Ал' само свој пос'о!

МАТЕЈА (*шаливо*)

Па ваља да остане штогод и за друге!

БРАЦА

Е, мој Матеја, Матеја!... Кад неко не спреми за собом, знаш како ми кажемо? Да 'простиш, кажемо: стока!

Само стока не чисти што је опоганила! Ал' не што неће, него што ни не зна да треба!

МАТЕЈА

Гадан језик имаш, стара!

БРАЦА *(нехајно)*

Никад ми, вала, неку срећу није донео!

МАТЕЈА *(одсутно гледа око себе, иронично)*

Можда ће сад да буде више среће. Куд год погледаш, свуд' јунаци коло воде!

БРАЦА

Крцато је поље, ал' нисам ти ја више да берем цвеће! Сад само ослушкујем... Шумори овде свашта на Ружи! Висина, бре! Далеко и поглед гађа!... Него, стално к'о да се враћа!... Некад ми се чини: сама у себе гледам! Боже саклони, к'о да сам већ стигла у ШАРЕНО СЕЛО!... А, ти?

МАТЕЈА *(изненађен)*

Шта - ја?

БРАЦА *(кроз дим)*

Је л' истина то што кажу?

МАТЕЈА *(шаљиво)*

Нешто јесте, а нешто и није.

БРАЦА

А ја мислила - лажу!... Друкчије сам у тебе гледала!

МАТЕЈА *(осмехне се)*

Бога ми, и ја сам!

БРАЦА

Еј, друго си ти, а друго сам ја! Ја сам бре, народ! Кад ја верујем, ти има да будеш 'де треба, да радиш шта треба!... *(подругљиво)* А ти – избег'о!

МАТЕЈА *(разгледа, одсутно)*

Нисам. Само, дошло време да се мало одморим.

БРАЦА

Сад, кад има тол'ко посла?! Кад нас притисло са сви страна?! Није ти време за такве ствари, мој Матеја!... *(уздахне)* Ал, шта се ту може! Изабр'о си. Одлучио. 'Де ћу ја теби да приговарам ...

МАТЕЈА *(преко воље)*

Ма, приговарај брате кол'ко 'оћеш! Свршено је то! Нема ту шта више да се прича.

БРАЦА *(као за себе)*

Ондак ни ти мене не слушај! Не осврћи се! Корак не скраћуј! К'о да је само нешто шушнуло... Ветар је овде благ, ал' луде неке мисли носи!

МАТЕЈА

Не мислим ја друкчије од вас... Па и ја сам овде рођен, мајка му стара!

БРАЦА

То се не рађа с човеком! Други је закон за то!

МАТЕЈА *(шаљиво)*

Закон за мисли?

БРАЦА

А, ти то к'о 'оћеш да се надговараш?... Па, нисам ти ја прилика, Матеја Седлару! Тако гласит човек, а овамо - ја! Смејаће се бре, људи! Има да цркну од смеја!

При крају реплике устаје, лагано креће ка дубини сцене.

БРАЦА *(за себе)*

Ко се с Циганима шакета, ко се с лудима надговара - гори је од њи'!

МАТЕЈА *(гледа за њом, за себе)*

Ем луд, ем Циганин!

Затамњење.

Пред кућом Седлара.

Старинска, плетена баштенска гарнитура. За столом седе Матеја и Ђорђе. Мало по страни, удобно заваљен дрема Симеон.

ЂОРЂЕ

Неће да ваља то с Ружом, Мато. Неће, бога ми! Сељаци то одавно држе к'о да је њихово.

МАТЕЈА

Пусти ти само мене! И не брини. Решавао сам ја и теже ствари!

ЂОРЂЕ

Ту се скупљају, откако знам за себе. Ујесен, кад је Гозба, сеоска слава, и с пролећа, кад се оно, како кажу, вихорови срећу. Ти знаш да нама то никад није сметало... А и отац Гаврило је, има цела година, место осветио!

МАТЕЈА

Е, сад ти попови освећују све и свашта! Само да се види да су и они ту!... А што сте ви то нешто нежни према сељацима? Да нису решили нову цркву да граде?

ЂОРЂЕ

Нико то не помиње. Црква је тамо 'де је одувек и била!

МАТЕЈА

И откуд баш сад толико да заволе бога?! А читав живот служи им само за псовање!

ЂОРЂЕ

Бога ми, псоваше га највише они твоји, а ево сад – напунили цркве! Научили како се крсти, а ни тамјан им више не смрди ... А народ к'о народ! Кад је мука, он псује! Шта би друго?...

МАТЕЈА

Па ваљда смо сви - народ?

ЂОРЂЕ

Неко више, неко мање... Ал' кад се времена мењају,

онда смо народ мало више него иначе... Кад опет крене, бог ће дати добро, ко ће да мисли на те ствари?! Народ смо, ако власт каже да јесмо... А онај што зна, он о том' ћути. Пушта нас, видиш, да тумарамо по овом свету к'о живина!

МАТЕЈА (*уздахне*)

Е, мој Ђорђе!. Ко је мислио да све ово може да нам се деси?!

ЂОРЂЕ

Знало се то, знало! Само нико није смео гласно да каже!... А и навикли смо да се истина не призива! Дође она сама по своје Еее, после би сви да перу руке у мутној води!

МАТЕЈА (*помпезно*)

Ја бар знам да су моје чисте!

ЂОРЂЕ

Док је ове пометње, богами ничије нису!... Него, слушај ти мене Мато! Можда би било најбоље да мало с тим сачекаш... Људи су сад осетљиви, несигурни, повређени... Тол'ко су се надали... Веровали! А оно, испаде, к'о да нешто сваки час губе, одузима им се, нестаје! И нико да им каже ни куда, ни како, ни зашто! Не знам како би још и то поднели!

МАТЕЈА

Ма, Ђорђе, знам ваљда и ја ове људе!

ЂОРЂЕ (*узбуђено*)

Знаш, ал' како? Већ годинама само дођеш, пројуриш, па те опет нема! А ми живимо с тим народом! И никад нисмо с њима нешто решавали - преко колена! Ни Бата, ни ја!... Зато и није случајно, што баш у ову кућу долазе да се саветују! И кад је добро, и кад није!... Е, то ти је брате, јер овде имамо шта с њима да поделимо! Па нам после свима буде лакше... И зато ја не би' да се сад крв комеша!... И не би', никако, да мој брат своју правду дели! Тако је некад радио стриц Константин, па су га само по том' и запамтили! Неће да ваља, Мато! Знају то они, а богами знаш и ти!

Улази Софија носећи послужавник са бокалом лимунаде и чашама.

СОФИЈА

Ево мало спаса од ове врућине! Узмите лимунаде...

Сипа у чаше.

СОФИЈА

Тату нећу сад да будим. После ће он. Ево, Мато. Узми...

Пију. Ћутање. Софија стоји, гледа у Матеју.

СОФИЈА *(нагло)*

А ја мислила да ће и Милица с тобом?...Тол'ко дуго вас нема. Баш смо се ужелели!

МАТЕЈА

Доћи ће. За који дан. Александар је при крају. Навалио да учи, па мора неко да брине о њему... Још увек ти је то мамино дете!

СОФИЈА

Боже, баш нешто мислим: прођоше године од како га нисам вид'ла! Мора да је сад већ прави човек!

МАТЕЈА

Па, ето за који дан ће да буде археолог са дипломом! Не знам само да ли ће опет нешто да чепркају, да скупљају неке земљане посудике, играчкице. Свет да задиве!... Још само да одлучи од чега ће да живи! Од мене не може да наследи ни титулу, ни паре! А та његова наука – то ти је брате, забава за доконе и богате!

ЂОРЂЕ *(накашље се, оклева)*

Пролетос нам свраћала Анђела. Изненада. Баш нас обрадова!... Каже да је тамо у неком кабинету... У власти! Изгледа да јој не иде лоше.

МАТЕЈА *(видео хладније)*

Вредна је она. Снашла се. Добро гура...

ЂОРЂЕ

Па... Виђаш ли ти то дете, Мато? Она ништа не помиње.

МАТЕЈА

Виђам... Виђам. Кад јој нешто треба, онда се јави.

ЂОРЂЕ

А ти?... Зар ти не осећаш?...

МАТЕЈА *(тврдо, прекида га)*

Сама је одабрала с ким ће да живи!

ЂОРЂЕ

Их, бре, шта је ту могло да бира једно дерле?! Ти си бар школован човек, није требало да је петљате у своје свађе!... И још да јој после тол'ке године замешаш! 'Ајде, богати! Па немаш стотину деце! Само њи' двоје!

Симеон се закашље. Подигне главу. Софија брижно прилази, ставља му јастуче под главу.

СОФИЈА

Је л вам добро, тата?

СИМЕОН *(буновно)*

Шта је било?... Је л то неко звао?

ЂОРЂЕ *(уздахне, пригушено)*

Увек мисли да га је неко звао!

СОФИЈА *(даје Симеону чашу)*

Ево хладне лимунадице! Узмите.

СИМЕОН *(љутито)*

Е кад оматориш, почну да ти тепају ко да си дерле! Мајка му стара, Софија, сто пута сам рек'о да нећу никакве супице, ни лимунадице! Сто пута! Је л' то бре, јасно?!

СОФИЈА *(увређено)*

Добро! Де! Нећу вам више ништа рећи!

ЂОРЂЕ

Ајде, Бог с тобом Бато, не прави од свега проблем!

СИМЕОН

Само што ми и пелене не мењате, сваки час!

МАТЕЈА

Е, кад бих ја знао да ће мене моја будућа снаја тако да мази, потерао бих оног мангупа одмах да се жени!

СИМЕОН

Шта има да ме мазе?! Никад ме нико није мазио, па не мора ни сад!

СОФИЈА (*излазећи*)

Баш сте данас зле воље!

Ћутање које потраје. Сркућу лимунаду.

ЂОРЂЕ

Слушај, Бато... Матеја би да се нешто договоримо, нас тројица.

СИМЕОН

Па, ваљда има језик! Дед, реци!... Некад ти нису требали адвокати... Кад си одлучив'о у којем ћеш у колу да заиграш!

МАТЕЈА

Изгледа да је најважније да сваки пут почнемо од тога!

СИМЕОН (*осмехујући се*)

Ја памтим к'о слон! Ал' и праштам – к'о Бог! И ту престају све сличности!... Ајд', кажи шта те мучи?!

МАТЕЈА

Хоћу да правим кућу.

СИМЕОН

'Оћеш плац?

ЂОРЂЕ (*нестрпљиво*)

На РУЖИ, Бато!

СИМЕОН (*запањен*)

На Ружи?!

МАТЕЈА

Враћам се... Живећу овде.

СИМЕОН

А откуд сад па то? Ти никад пре ниси марио провинцију?! Јел' под старост да газиш блато?!

МАТЕЈА

Кад сте могли сви ви толике године, могу и ја ово што ми је остало!

СИМЕОН

Не причај ту глупости! Шта ти је бре остало?! Још ти има да се нарадиш!

МАТЕЈА

С тим је готово. Завршили смо! Крај.

СИМЕОН

Какав крај, бре? О чему ти то?

ЂОРЂЕ (*после кратке паузе*)

Пензионисали га.

СИМЕОН (*љутито*)

Чекај, мајка му стара! Је л' сам ја овде само зато да би се све што је важно крило од мене?! Па, 'што то мени нико не говори?!

ЂОРЂЕ

И нама је данас рек'о. 'Што бисмо крили?

МАТЕЈА

Де, Бато! Пензија, ко пензија! И то једном мора да дође! Бар ћу да се одморим. Доста је, вала и било!

СИМЕОН (*тихо, тврдо*)

Одјурили те, је л тако?! Исцедили ко лимун, па бацили на ђубре!...Тако то они раде!... Имаш ли снаге да признаш оцу? А?! Док си ваљ'о за оне њине марифетлуке, био си добар!... Сад, стигли други! Нови паша, нови и сеизи!

МАТЕЈА (*нервозно*)

Сам сам хтео у пензију! Нема то везе са другима! Доста ми је посла... Са оним што су ми признали, већ четрдесет и две године! Време је!...Одавно .

СИМЕОН

Одавно сам ЈА говорио да је време! Ал' не за пензију, него да се склањаш! Од ЊИ'!...То није могло на добро д'изиђе! Никако! Ал', теби слатко! Те говоранције, те лимузине! Част и маст! Ко бре да се одупре?!... И попа-даше нам јуначине и хероји - на кожурицу од сланине!... Ама, шта је теби требало да јуриш за оним мојим ма'нитим братом?! Он је тебе сасвим залудео!... А домаћинско дете! Школовано! Корен ти се зна, к'о мало чији! (*помпезно*) И Вукашин, и Антоније... У гробу се превртали по сто пута!

МАТЕЈА (*прекида га*)

На почињи увек исто, молим те! С овим немају везе ни Вукашин ни Антоније! Ни беле челе - Радован! Ово сам ЈА! Само ја одговарам за себе! С тим немају везе остали Седлари!

СИМЕОН

Зато и јест, к'о што јесте! Да се породично слово чува, не би' ми овак'е беседе слушали!

ЂОРЂЕ

Дај да се договоримо ко људи!... Пустите сад то! А и ти би Мато мог'о мало да одложиш... Терен да припремиш. Са људима да поразговараш...

МАТЕЈА (*подругљиво*)

Можда и попа да замолим?

СИМЕОН

Може то и без попа Гаврила, и без народа и без икога! 'Оћеш да правиш?! ПРАВИ!...Ја нећу да ти сметам! Ево ти брата, идите, измерите, поделите! Радите шта вам је воља! РУЖА је ваша и тачка - крај!

МАТЕЈА

Ја сам дошао да се лепо договоримо...

СИМЕОН (*оштро*)

Дош'о си да нам кажеш шта си већ решио! Ал' би било згодно да то уједно буде и наша одлука! Тако би ти ваљда било лакше! Знам ја! Све ја знам!...Тако сте ви синко, навикли да радите!

МАТЕЈА

Можеш ли бар једном да ме саслушаш до краја?!

СИМЕОН

Шта ту има да се слуша?! Чуо сам шта 'оћеш! Разумео сам!... Ја нећу да се мешам! Ђорђе је ту, договори се с њим. Што урадите, урадили сте себи и својој деци!

ЂОРЂЕ

Де, смирите се, мајка му стара! Је л' увек бре морамо овако да разговарамо?! Мато, послушај ме! Ето ти Руже, узми је целу, ако ти је по вољи, мени та чука не треба! Ал' дај да сви мало размислимо! Не жури... Није сабља за вратом.

МАТЕЈА (*Ђорђу*)

Увек је било само онако како он хоће!...Па, нека буде и сад'!

Љут, крене.

СИМЕОН (*громко*)

Лажеш!...

Матеја запањен стане.

СИМЕОН

Теби нисам ништа намет'о! Све што си радио, сам си

одабр'о! И кад си за Константином стално каск'о к'о ждребе – сам си одабр'о! И?!... Шта вас је ваша јебена политика научила? Да једно говорите, друго радите, а треће мислите!... Па шта би сад' 'тео?! Да и ја одгонетам оно између редова?!... Ја сам ти отац, бре! ОТАЦ! Са мношћом се не играју так'е игре!

МАТЕЈА

То се ви, овде, безгрешни, стално играте чепркајући по његовом и мом животу! А Константин је био најбољи од свих нас! И ти то знаш! Ти, што си увек мислио да је најпапетније стајати по страни! Јер све што треба да се догоди, догодиће се и без Симеона Седлара!... Е видиш, то је право, себично, ситно, политиканско шићарење! У име неких тамо, назови – породичних циљева!... Немам ја више воље да водим јалове расправе о томе! Кога је, бре, данас брига што у петокраку никад ниси веровао?... Ал' шта ће ти сад ови рећи што си и ону избеглу кукавицу презирао?!

СИМЕОН (мукло)

Ја то никад нисам изрек'о! Па, одвукли су га са собом! Шта је мог'о да уради?! Био је само дериште, мајка му стара!

МАТЕЈА

То су твоје речи! Добро се сећам! Тад ти је одговарало да тако угађаш победницима!... Зато што ти ни у шта не верујеш! И ништа ти није свето!... Нема ту места за понос!

СИМЕОН

Има! Има, будало!...Ево нас! Живи! Трајемо! Није нам семе по свету расуто!... Нове нам гране ничу!... Шта 'оћеш, још?! Сунце да гасиш?!...

Ћутање.

ЂОРЂЕ (тихо)

Мато... Видиш... Ја мислим да би ипак било најбоље да...

МАТЕЈА (прекида га)

Ја сам дошао да свршимо тај посао! Нема ту шта да се чека! Или се слажете, или се не слажете!... Ми нисмо од оних што су папетнији сутра него данас!... Никад нисмо ни били!

Устаје и љутито излази. Готово се судари са Софијом.

СОФИЈА

'Де оде Матеја?

СИМЕОН

Да оштри косу, док трава не никне!

СОФИЈА (Ђорђу)

Опет сте се нешто споречкали?

ЂОРЂЕ

Ја нисам.

Софија узима послужавник, излази...

СОФИЈА (уз уздах)

К'о деца, госпoде бoже! Права, правцата деца!

Затамњење.

Врх брега. Ружа.

Матеја и Милица стоје, разгледају.

МАТЕЈА

Ово ти је најлепше место које можеш да замислиш! Погледај! Види! Све је к'о на длану! Ено Рудника... Па Венчац, Космај... Скоро да се и Авала види... (задовољно) То нигде нема Милице!... Нигде!

Ћутање.

МИЛИЦА (равно)

А где ли је тај твој дунђер?

МАТЕЈА

Сад ће он. Мајстор, ко мајстор! Мора мало да касни. И увек некако... Лажуцка! Ту нема помоћи... Ал' 'де ми журимо? Треба сад све лепо да погледаш, процениш... Ја нећу после да ми пребацујеш, да будеш незадовољна!... Добро да размислимо, пре него што се упетљамо у све то!

МИЛИЦА

Побогу Матеја, па зар не видиш колико смо се већ упетљали?! Бирамо пројекте, место, циглу, плочице! Показао си ми где ће да буде спаваћа соба, а кажеш: пре него што се упетљамо! Већ смо до гуше у томе!

МАТЕЈА (*брзо, помирљиво*)

Знам!... Добро! Знам! Али ја би' да будемо сигурни! Ту треба живети, разумеш?!... Оно, и у Београду можда да задржимо један станчић. Ако добро зазими, да се склонимо на неко време... Ово је друкчије од свега на шта си навикла!

МИЛИЦА

Ти знаш да ја нећу да будем препрека! Видим да те нешто вуче да се вратиш. Стало ти је... А за мене немој да бринеш. Навићи ћу се... Ја се увек прилагодим.

Кратка пауза. Из дубине долази мајстор Рада. Пуши. Има наочаре са великом диоптријом.

МАТЕЈА

Е, мајстор Радо! Богами се начекасмо!

РАДА

Добар вам дан, добри људи! Бог помого оне који у њег' верују! Здравии ли сте?!

Рукују се.

МИЛИЦА

Добар дан. Милица Седлар...

РАДА

Рада Бујагић!...Мајстор! Дунђер, кажу стари.

МИЛИЦА

Знам. И ја више волим тако да кажем.

РАДА (*загледа је*)

А, 'оће л вама госпоја бити добро овде, на овој чуки?

МАТЕЈА

Откуд ти сад па то Радо? 'Ајде богати! Шта овде фали? Види само какав је поглед! Какав ваздух! Где то има?!...

РАДА

Мислим на благо, госн... Друже МАТЕЈА! Не знам, брате, како да ти кажем! Изменило ти се сад све то...

МАТЕЈА

Како волиш, ил' како си навик'о! Мени је свеједно.

РАДА

Е, а мени видиш - није! Неко се љути кад му кажем друже! А ја мислио: одавно смо се те госпoде решили! Кад, сад опет на почетку!...Оно, не смета ни то. Није страшно. Ал' само да се тако често не мења! Не може човек да попамти ни ситније ствари!... Е, доообро! (*протрља руке*) Да видимо ми сад шта си ти то 'тео. Кућу, је л'?

МАТЕЈА

Кућицу. Нећемо ми ништа велико. Ко то да одржава, Радо?! Брига је. Нешто за нас двоје...И можда собица, две више.Толико.

РАДА

А 'де би ти то као да правимо?... Овди, на врху?

МИЛИЦА

Зар му ниси већ све објаснио?

МАТЕЈА

Јесам брате, јесам! Више пута! (*окрене се Ради*) Овде! Ту, видиш! Ту! Тако!

Рада за њим, немо понавља покрет руком.

МАТЕЈА

Јесте, ту! Где је најбоље!...Па, ти знаш, Радо! Ти си мајстор.

РАДА

Овди мислиш?...Хм...Хм...

МАТЕЈА

Ту. Тако. Шта кажеш? Како ти изгледа?

РАДА

Пааа...Изгледа...Мало блесаво, д' извинеш!

МИЛИЦА

Блесаво?! Шта је ту блесаво? Зар људи не праве куће на оваквим местима? Па већ сам сто пута видела...

РАДА *(прекида је)*

Ниси вид'ла! Овако, ниси! Сем, ако није, д' извинеш, неки померен правио!...Еее, ондак, може да биде да си вид'ла! Ал', овде нигде ниси.

МАТЕЈА

Чекај, бре, Радо, мајка му стара! Шта то причаш?! Како сад одједном: Ружа не ваља?!

РАДА

Нисам ја рек'о да Ружа није добра!... Друже Матеја! Нисам то рек'о!...Ружа је добра и увек је и била! Ал' овди се кућа не прави! То је.

МАТЕЈА

Не прави се?...Овде? Шта то причаш бре Радо?! Зашто се овде не би кућа правила?! Ко то брани?!...

РАДА

Нико, ал' ми то одувек знамо! То ти је, мој Матеја ружа ветрова!... Видиш, баш 'де ти сад стојиш, ту ти је то место! Ту се срећу алпски и карпатски вихорови! Баш ту!... Зато ти ми увек с пролећа дођемо на Ружу да дочекамо то чудо!... То ти је један, онако, гурав осећај! К'о кад те нешто скрозира! Не боли, не смета, ал' да се одупреш - не можеш! Једном је неку Чупића бабу,

увис метар дигло! Ја нисам вид'о, причали ми људи... *(осмехне се)* Ружа је јака, а баба - лака!

МИЛИЦА

Добро, какве сад везе има то сујеверје са кућом? Шта то једно другом смета?!

РАДА

Није то сујеверје, госпоја! То је Ружа! И ту се кућа не прави! Не би издржала.

МАТЕЈА

Ако се то теби не ради, кажи! Ја ћу да нађем ко хоће!

РАДА

А што ја не би радио, да мож' да се ради?! Је л' умеш ти то мени д' објасниш? А?!...Него, не може то како си ти намислио! Има бре Мато природа неке своје обичаје!

МАТЕЈА

Платићу више од других, да знаш!

РАДА

Ма није ствар у парама! Него, ја не правим куће што ће да се руше!

МАТЕЈА

Ааа, то тебе мучи! Нема рушења, Радо! Са урбанисти-ма у општини сам све средио!

РАДА *(помало нервозно)*

Је л' ти бре слушаш шта ја причам?! Брига мене за њи! То није мој проблем. Овди ће кућа такорећи сама да се уруши! Не мож' то Ружу да издржи, разумеш?! Она може све да сатре!... А шта ти мислиш, што до сад нико овде није кућу правио? Је л' мислиш ти си први ком' се свидело?!

МИЛИЦА

Мато, треба да консултујеш стручњаке! Ја ово први пут чујем!

РАДА

Е, моја госпоја! А да л' си ти кадгод кућу правила? Јес' спавала који дан на киши и ветру да видиш одакле кијамент долази?! Мислиш ти: купиш цигљу и цеменат и градиш! А да л' ће то после кише д' излокају, да л' олује да уруше, нема везе!... Кућа се гради да траје, моја госпоја! Да траје!... Дуже од људи, а јача од сваког времена!

МИЛИЦА

Ја сам мислила да си ти тражио дунђера, а ти видим нашао филозофа!

МАТЕЈА

Мени никада, нико није помињао ово што ти причаш!

РАДА

А што би крили? Можда ниси ни пит'о... Рекли би ти. То зна свако... Ми више о том' ни не причамо. Што би? Ружа је ту... За Гозбу, за окупљање... Куће градимо по страни. Има места за све... И ти би могло лепо место да нађеш. Има тога кол'ко 'оћеш!

МАТЕЈА

Чекај Радо, је л то твоја последња?!

РАДА (*шеретски*)

Последња ће да биде кад угледам Шарено село. Овде смо се сад само о Ружи разговарали.

МИЛИЦА

Видиш да више не вреди расправљати с њим!

РАДА

Ја само кажем како јесте. Ништа више.

МАТЕЈА (*љутито*)

Добро! Уздравље Радо. Кад ти нећеш, тражићемо другог мајстора!

РАДА

Нема овди другог, Матеја! Нема... Нико ти на Ружи неће кућу градити! Па да га доведеш одакле 'оћеш!

Матеја и Милица љути, одлазе. Рада постоји неколико тренутака. Баца цигару, пљуне и оде на другу страну.

Пред кућом Седлара.

Софија и Милица седе, пију кафу.

СОФИЈА

Боже, како сам се ужелела да вас видим! Пре сте чешће долазили, па нам лети баш кућа била пуна!

МИЛИЦА

Све ти је то било до Матеје, моја Софија! Стално заузет! И ноћ и дан! Лепо сам се родила кад је одлучио да иде у пензију! Нема више оне звоњаве телефона и непрекидног паковања!... А цимали су га лево - десно, сваки час! Колико је само ноћи прешетао по соби спремајући те своје говоре!... И увек су некако њега у ватру! Чим негде не ваља, они: Матеја, дела, то ћеш ти најбоље! Смучило ми се сто пута!... Ал', нисам могла ништа да му кажем!... Он није могао без тога!

СОФИЈА (*опрезно*)

А, ово сад?... Је л то нема никакве везе с оном... Седницом?...

МИЛИЦА

Којом седницом?

СОФИЈА

Па, оном!... Не знам како је зову... Она, знаш што има неки број. Вазда их увек рачунају по броју!

МИЛИЦА (*иронично*)

Нема више таквих седница. Сад све има да буде другачије... Светлије и лепше! Дошло је НОВО ДОБА!

СОФИЈА

Чула сам да су онамад многи морали... Неки у пензију, неки с положаја!... А и Мата је, за времена био високо... Мислим, да га није нешто и сад случајно закачи-

ло? Људи су злопамтила, Милице! Једва чекају да се на неком сломе кола!

МИЛИЦА

Не можеш баш свима да будеш добар... А он је толике године вукао тај терет! Многи би одавно одустали!

СОФИЈА

Знаш, овде нису баш сви волели што је узлетео тако високо!... Мој Ђорђе би се често споречкао са некима! Није дао на брата!... Мада се и сам није увек слагао с њим... Ал', брат је брат!

МИЛИЦА

Е, да је све то баш било оно у шта Матеја верује! Таман посла! Политика је то, политика! Некад мораш да убеђујеш друге да нису у праву, а знаш да јесу! Па ти сад смишљај како да их окренеш, да им веровање уздрмаш, да их за себе придобијеш!... Није то била само власт и сила, као што неки мисле! Много је теже лепим, него дерњавом и бусањем у груди!... И, ево, сад само гледам, колико је неких, самозваних... И сви би да народ воде! К'о да су на шенутом извору мудрост пили! Обећавају, галаме, прете! Надмећу се у мржњи! А народ, некако к'о да овлаш слуша и памет мери само по томе ко је грлатији!... Чека, ваљда, да му само небо каже куд' га стварно овај пут води!

САША (*громко, из дубине*)

Народ увек верује да је на правој страни! Чак и онда кад му се таква памет више пута о главу обије!

МИЛИЦА

Откуд ти? Зар ниси рекао да ћеш тек у недељу?... Да нема нешто... Ново?...

Он само слегне раменима. Прилази, грли Софију.

САША (*ведро*)

Ђао стрина! Како си ти мени?

СОФИЈА

Боже Саша, колико те нисмо видели! Чекај да те лепо

погледам! Ајд', одмакни се!... (*он се одмакне*) Људина! Права људина! (*грли га*)

САША

Ви, богами, овде увек исти: не мењате се! А нама време тече ли тече... Истиче! Оно, било би zgodно да се некад' малчице и заустави... Ал, нема ко да повуче ручну!... Таква ти је ситуација, стрина! Општа забава и весеље.

СОФИЈА (*усхићено*)

Боже, Саша!... Саша!...

МИЛИЦА (*нервозно*)

Зар нема... Баш ништа?!...

САША

Нема! Шта би било?

СОФИЈА

Мата каже да је сад са школом готово?...

Саша климне неодређено.

СОФИЈА

Е, фала богу и томе је крај! Сад си, сине, свој човек!... Је л' има каквих изгледа за пос'о?

МИЛИЦА (*брзо*)

Наћи ће се ваљда нешто у неком музеју...

САША (*хладно*)

Ма пусти бре те музеје на миру! Ко ме је то још у глави?!

СОФИЈА

Добро, де! Решиће се и то! На крају, ту је и тата да мало погура ствар!

САША

Уважени, бивши друг Матеја, сад има важније бриге! И, хвала богу, нека свако брине своје!

МИЛИЦА

Не буди невоспитан!

САША (*тврдо*)

А 'што?! Зар није био уважен? Зар сад није бивши? Кога то не чека? Што смо урадили, урадили смо! И, тачка - крај, што каже деда! Сад сви у се, и у оно мало сиве масе што нам се још крчка у глави!

СОФИЈА (*брижно*)

Ал', мораш нешто да радиш, сине! Видиш да ти је отац сада у пензији...

САША

Па, радим ја стрина! Радим. Не брини... Школу смо скинули с врата. Тај пос'о је готов! Сад нас чекају други. Све у своје време... Него, 'де је деда?... Чика Ђорђе?

МИЛИЦА

Деда спава.

СОФИЈА

Ђорђе је у банци. Опет му погрешно зарачунали неке камате. Стално ратује с њима. К'о да су се испизмили на њега! За све му траже сто потврда!... Ал' што би сад опет била нека хајка на приватнике? Зар нису рекли...

САША (*прекида је*)

Ма, мало му мере притисак, стрина! Рекли – порекли! Није то ништа. То ти је свака власт! Ал', не плашим се ја за њега! Све што је деда умео, чича уме још боље: и све полако, уз осмех! Нежно! Да не боли!...

МИЛИЦА (*строго*)

Зар се тако говори о стрицу?!

САША

Па, шта је ту лоше, ако човек успешно води свој пос'о?!

МИЛИЦА

Знаш ти на шта ја мислим! Бар покушај да будеш мало пристojнији!

Саша ка Софији начини гест: не знам шта јој је?

СОФИЈА (*помирљиво*)

Ма пусти дете, Милице! То им је ваљда данас начин. Свако време носи своје!

МИЛИЦА

Тај начин је за улицу!

САША

Лекције из бонтонa ћемо другом приликом, другарице Седлар! Него, јављају ли се Маги и Данко?... Како им је на Малти? Шта кажу? Изгледа да ни тамо сад' баш не цветају руже!

СОФИЈА (*мише*)

Не иде к'о што су им обећавали, али не кажу ни да је лоше... Данко је нашо пос'о, требају им школовани музичари, а и њој је у изгледу... Сад траже и апотекаре! Звала неки дан телефоном... Каже: шаље слике па ћемо све да видимо... Ал', не помињи, сине, деди! Још му нисмо рекли. Мисли да је Данко отиш'о пословно...

САША

Слушај стрина, није ти то на другој планети! Два сата авионом. И сви спикају енглиш. А чујем да има и доста наших. Не мораш баш све да почињеш из почетка!

СОФИЈА

Видиш, а Данку овде некако није ишло. Никако! Још кад је кренуло све оно... Оне свађе, деобе! Само се некако... Затворио.

МИЛИЦА

Па, њега ваљда нико није дирао! Ко би тако нешто и помислио! Ту је рођен, сви га знају!...

СОФИЈА

Не знам... Нешто је било. Нама није говорио. Само би' ја по Магдаленином гласу осетила да нешто није како ваља... Њега смо ретко и чули. Увек је имао нека посла.

САША

Па кад ту филхармонију цимају за све и свашта! Ал' чуди ме да се тамо није осећао добро! Код њих ваљда нема таквих залуђених будала!

МИЛИЦА

Могли су и Матеји да се јаве, он зна све те људе!

СОФИЈА

Не знаш више коме да верујеш... (*мише*) Неки кажу да је доста и то што његов тата није био Србин!

МИЛИЦА

Побогу, па има ли икога да је био тако господствен и честит као што је био Ладислав Мајетић? Један од најсјајнијих историчара уметности које смо имали! Читав живот је провео у Београду!

САША

Кога је то било брига, бре Милице?! Кад је општа фрка, друкчије се делимо на добре и рђаве! Можда су неки очекивали да и Данко напрасно почне да се крсти с три прста!... Било их је који су, тужни, и то радили! Само да скину беду с врата! А дотад, једва да је црква и била неком на крај памети!... И после се сви као нешто чудимо: како то да се такве ствари и код нас догађају?! Зато што је тим свињаријама одувек било место - у комшилуку!... (*иронично*) А ми смо, то ваљда цео свет зна, фини, мирољубиви људи!

Улази Ђорђе, носи неке кесе, новине. Осмех му се разлије лицем.

ЂОРЂЕ

Је л' то наш велики истражитељ стиг'о?! (*спушта кесе*) Дед', дођи до чиче, ждребац! Види ти њега како се изметнуо! Шта то једеш, мајка му стара, кад си тол'ко ижигљ'о?! А, Саша?!

Грле се

САША (*шеретски*)

Некад се то звало Галофак, чича! К'о за пилиће! Сад

има бољих ствари! Има само главе да нам расту! Треба места за сву ту набујалу сиву масу!

МИЛИЦА

Е, јадна ли је ваша сива маса! Ко ме и чему ли ће то да служи?

СОФИЈА (*уздахне*)

Ја богами више ништа не разумем... Шта нас све ово снађе?

ЂОРЂЕ (*ведро*)

Де, де! Све се зна и све се разуме! Нема ту никакве тајне! Само мораш да у'ватиш корак!

СОФИЈА

А је с' ти у'ватио тај корак у банци?

ЂОРЂЕ

А што не би'? Нисам ја од јуче! Ни ови трговце баш не маре, ал' опет смо се лепо разумели и – свак' на своју страну! Пос'о не сме да чека! Немам ја времена да се с њима замајавам по цео дан! Пола сата кол'ко да покажем да поштујем власт и доста! Ваља те паре да раде, да се коте, па ће бити добро и њима и мени!... Него, синовац, шта још има ново код тебе? Мата каже 'оћеш нешто да копаш? (*шљиво*) Је л' то садиш штогод?

САША

Садио би' ја, ал' немам времена да чекам да никне!

ЂОРЂЕ

Кад знаш шта радиш, увек никне! Само без журбе! Нервоза не ваља! Заборавиш неки корак, па после не знаш 'де си стао!

САША

Ма знам ја шта радим, ал' Матеја мисли да ћу сад да измишљам неку нову Троју! Нема ти ту вајде за људе од идеја, мој чича Ђорђе! Ово је време кад се праве паре!... А после ћемо да видимо.

ЂОРЂЕ

Само опрезно, синко: на старту ти је увек гадна гужва! Ал' ко тад крене како треба... *(начини покрет руком)* Их! Нико га не стиже!

СОФИЈА

Е, мој Ђорђе! Мислиш да твоји савети сад нешто вреде? Не знамо ми ово време! Никад овако није било!

МИЛИЦА

Ма пусти Софија! Нек се мало и машти да на вољу! Кад би све било тако једноставно сви би били богати и срећни!

САША *(уверено)*

Па, можда за све баш и неће да буде места у том возу, али, за неке ће да се нађе!...

ЂОРЂЕ

Кад нешто намериш, синко, к'о да је пола посла већ готово!... Него, послужише ли тебе чиме у овој домаћинској кући?

СОФИЈА *(брзо)*

Ја сам баш 'тела...

САША *(упада јој у реч)*

Не би' ја сад ништа.

ЂОРЂЕ

То не служимо! И немој да си ми к'о отац! Има да попијемо по једну и тачка – крај! Знаш ти бре кол'ко те дуго нисам вид'о? Има читав век! Дед' Софија, донеси да попијемо... И мало воде! Уби ме ова жега!

Софија излази.

ЂОРЂЕ

Је си л' вид'о деду?

САША

Нисам. Спава.

ЂОРЂЕ

Још? Заноћиће, мајка му стара! Треба да га будимо! Не спава ноћу, па заменио ноћ за дан!... *(уздахне)* Е, тако ти је то. Гледам, неки дан: остарио наш Симеон! Све бора до боре, а оне пеге, жуте, знаш... На рукама му кожу од њи' не видиш! Па опет, кочопери се нешто, галами, псује!... К'о да га неко чује и слуша.

МИЛИЦА

А ви, брате, зажмурите понекад, питајте штогод, будите стрпљиви с њим. Још тол'ко може да му се учини!

ЂОРЂЕ

Па већ ми и живот прође у так'ом стрпљењу, а ја још треба да газим к'о облак и вирим кроз трепавице?!... И мене стиже полако!... *(гласније)* Некад ни сам не знам шта је горе, а шта доле!

СИМЕОН *(из дубине, долазећи)*

А ти питај, синко! Кад не знаш – питај! Одговори ишту питања, к'о и ова њи'!

САША *(нагло устаје, громко)*

Је л' то можда газда Симеон Седлар, Антонија бојације син?!

СИМЕОН *(ведро)*

Је с' ти то Саша?!... Ти ли си, сине?

САША

Ја сам, деда! Ја сам!

Грле се.

СИМЕОН *(ведро, тобоже љут)*

А 'де ти је: љубим руке, напасниче?! Је л' се тако деда поздравља? Све сте бре забаталили, изгазили! Ко ће вашу децу да учи реду, кад сами ништа не знате?! А?!

САША *(шалећи се узима дедину руку)*

Љубим руке, деда!

Симеон нагло повлачи руку.

СИМЕОН

Де, де! Сад си наш'о! Пусти! Пусти то! Сам да се сетиш!

МИЛИЦА

То су вам данашња деца, тата! Само неки свој ред поштују. Остало к'о да не постоји!

СИМЕОН

Е, шта ћеш 'ћери, сва су ти деца иста!... Упиру погледом у нас, уши начуљили, а ми? Само упразно галатимо! Не учимо их више ни како да сачувају оно мало што је од доброг остало, а кад је, к'о сад, време гураво, нико да им растумачи шта је зло!

СОФИЈА (*улазећи*)

К'о да би слушали!

СИМЕОН

Неки би слушали, неки не би! Ал', учитељ се не осврће за онима што коче! Он граби напред!... И води!

Седне у своју плетену фотељу. Софија спушта послужавник са пићем на сто. Ђорђе узима флашу.

ЂОРЂЕ

'Оћеш једну и ти тата? Ладна је, к'о гуја!

СИМЕОН (*крепко*)

Сипај! Да ја доживим да с унуком ракију пијем! Сипај!

Куцају се.

СИМЕОН

Уздравље, децо!

СВИ

Уздравље! Живели!...

Кратка пауза.

САША

Па, како здравље, деда?

СИМЕОН

Фала Богу, не жалим се више него што морам!... Ех, како! Старачки!... Ту смо, на крају цаде! (*усиљено ведрије*) Већ се види и Шарено село!... Некад ми се чини к'о да већ цео век 'одам тим сокацима!... А некад, к'о да ми је све првина, ништа да познам! Село полегло у дољи, притисло неку велику, зелену ливаду... По трави роса... Капи - к'о кад облак провали!... А јутро! Увек јутро!

СОФИЈА

Шта ли вам то значи, тата?

СИМЕОН

Да знам да одгонетам, живео би' довека! Ваљда ме негде чека мој Антоније, к'о њега што је Вукашин дочек'о!... Можда за Гозбу и тамо Седлари коло воде! Па, к'о некад, на свој астал највеће лубенице износе! И само жуте једу! Мраморке, а жуте!

ЂОРЂЕ

Нема више жутих. Ни мраморки.

СИМЕОН

Има! Има!... На сваку трећу врежу нађе се по једна! Тако је увек било! Ал' ви рачун не водите! Вама так'е стока једе!... Равно вам је и небо и земља!

САША

Ове године ћу ја да је нађем, деда! Наћи ћу једну жуту, па куд пукло да пукло!

СИМЕОН (*гледа га испитивачки*)

Е, синко мој, друго се теби по глави мота! Видим ја! Брзина нека, лакоћа... Него да знаш: тако ти ондак све и прође! Онако само, к'о бљесак!... Без трага. А после, к'о да ничега није ни било...

САША (*с благом иронијом*)

Баш тако?

СИМЕОН (*занемарује његов тон*)

Тако. Дабогме... Ево, има неко време, а ја сад к'о да и

тишину јасно чујем!

МИЛИЦА (за себе)

К'о кад нека празнина звони?...

СИМЕОН (изненађен)

Откуд ти знаш?

МИЛИЦА

Негде сам прочитала.

ЂОРЂЕ (нагло)

Де, богаму, оканите се так'их прича! Бата је докон! Ваљда сањ'о нешто, шта ли... Саша, 'оћемо ли ми још по једну? А?!...

САША

Много је вруће. Удариће у главу!

СИМЕОН (громко, шеретски)

Ондак, удри ти први! На врућину – љутина! На љутину – зној! Дела, Ђорђе, сипај!... Сипај!

Ђорђе сипа, куцају се, пију, наздрављају, али се никакав звук не чује. Светлост се лагано гаси, нестаје.

Пред кућом Седлара. Ноћ. Пун месец.

Милица стоји окренута месецу. Пуши. Тихо долази Софија. Стане крај ње. Ћуте.

МИЛИЦА

Ни ти не можеш да спаваш?... Е, само смо вам још ми фалили с овим нашим замајавањима!

СОФИЈА

Ви да сте нам тешки, госпoде боже?! Камо среће да смо опет цело лето сви овде!... Него ја сам ти мало ових дана... Знаш... Без везе!... Мајка к'о мајка!... Да је... (загрцне се) Да је и моја Магдалена ту!... Сад! Кад смо се сви окупили к'о некад!... А последњи пут кад су долазили... Лепо видим, на наше очи к'о да њен Данко нестаје! Сваки дан све више!... Те Ђорђе једаред рече:

«Данко, је л теби когод шта замерио, припретио... Смета ли коме што ти отац није Србин?» А овај, одмахне главом, ал' само у једну тачку гледа!... Видим ја, не зна ни Ђорђе шта би рек'о! Па се ипак изрече: «Децo, можда вам је време да се склањате! 'Де знате и 'оћете!» ... И паре неке извади! Нисам ни знала да има. Никад ни не питам... А они... (ушмркне се) Одоше! Преко света, моја Милице! Да ја своје дете више не видим!

Тихо зајеца. Милица је загрли.

МИЛИЦА

Де, де, Софија! Није то више тако далеко. То су ти да нас растојања... Чула си! Ма, ни за један дан!

СОФИЈА (кроз плач)

Е, друга су растојања већа! (стави песницу на груди) Ова ту! Унутра!... Ту се све расцепило, покидало! Ране отвориле!... Све зјапи, к'о нека крвава јама!

МИЛИЦА (умирујуће, као детету)

Проћи ће и то! Видећеш. Проћи ће...

СОФИЈА

Не знам да л' може?!... Да л' ће икад стати?!... Боже, к'о да је овај свет увек жељан туђег страдања и несреће!

МИЛИЦА

Такви су људи, Софија! Никад довољно ни памети, ни мере...

СОФИЈА

Ал' 'што да ми увек будемо усред каквог јада, моја Милице?! Чиме смо заслужили такву судбину?!...

МИЛИЦА

Ех, чиме? Ни правда, ни срећа не деле се по заслугама! Него, видиш и сама, кол'ко ко може за себе да отме!... Онда, шта маломе и слабом остаје? Само нека луда привиђења!... Куражни снови о величини!... К'о да нам је крај исписан још пре прве речи!

Стоје загрљене. Месец лагано губи светлост и све

утоне у мрак.

Пред кућом Седлара. Јутро.

Матеја седи у наслоњачи.Телефонира.

МАТЕЈА (*љутито*)

Гњавиш, брате, преко сваке мере! Зашто у четвртак нисте почели? Зашто?... Можеш ли да ми наведеш бар један озбиљан разлог?!... Какво гвожђе? Па све смо узели како си ти рек'о! Ја мислим да има и више него што треба! Више, да знаш!... Нисам стручњак, ал' имам очи! К'о да ћемо тврђаву да зидамо, мајка му стара!... Шта ти још треба? Кажу сад', нећу после да ми стално нешто додајеш! Сад има да кажеш!... (*Узима некакав папир, оловку, бележи*) Добро... Добро.

Улази Саша. Матеја му само махне руком да седне.

МАТЕЈА

То ћу да набавим, али да знаш да је ту крај! Нема више! Доста је бре тог цимања! И од недеље да видим да се ради!... Да се ради! Иначе ћемо гадно да се посвађамо! Да знаш! Доста је било!... Здравом!

Спусти телефон крај себе. Гледа у Сашу.

МАТЕЈА (*бесан*)

Вуцибатина! Зна да сад не могу да га најурим! Нико, бре, неће да ради! Све сам дрвени филозоф!

САША

'Што ми ниси рек'о да те тај заврће, па да га мало подсетимо на пристојност!

МАТЕЈА

Снаћи ћу се и без таквих «услуга»!... А ти?... Опет си почео?

САША

Шта сам почео?

МАТЕЈА

Знаш да више не могу да окрећу главу?

САША

Ма шта си навалио! Која те то будала тако наложила?

МАТЕЈА (*хладно*)

Александре, ми смо се нешто договорили?!... Јесмо ли се договорили?

САША (*нервозно*)

Опет нека идиотска прича твојих малих потказивача!

МАТЕЈА

Овога пута би могло да буде кривично! Разумеш? Нема више оних прекршајних зајеванција које тата сређује! Можеш и у затвор да заглавиш, будало!

САША

Не брини ти за мене!

МАТЕЈА

Него за кога да бринем?! За господу бога, је ли?!... Е, само ми је још фалило да се и мој син нађе у таквом друштву!

САША

Ма, смири се, Матеја! Неће ништа да се деси! Решићемо то.

МАТЕЈА (*вади папире, чита*)

Решићете?! Ко то: ми? Петнаест слика, уље на платну, четири већа формата, у сивом комбију, без било каквих папира, код Бачке Тополе у два ноћу?! Приведени: Александар Седлар и Жаклина Перковић... И ко ти је та Жаклина? Јесу ли и њу измислили?!

САША (*тмурно*)

Спаковали ми због београдске регистрације. Ето.

МАТЕЈА (*љутито*)

Александре!... Ја од тебе ипак очекујем интелигентније одговоре!

САША

Нема паметних одговора за глупе ситуације!... Уосталом, коме је то данас важно? Мали послић за џепарац двоје студената! Велика ствар!

МАТЕЈА

Мали „послић“? (*чита*) Процењена вредност: девет хиљада евра! То је за тебе „мали послић“?

САША

Дај, Матеја! Ко би данас дао толике паре за слике?!

МАТЕЈА

Престани да мислиш како у полицији седе само полуписмени доколичари! Тај инспектор, изгледа, зна више о историји уметности него пола Филозофског факултета!

САША (*бесан*)

Али му зато пред носем промичу танкери с нафтом, девизе износе државни чиновници у џаковима, корупција уздуж и попреко?! И, шта му то дође?!... Ништа! Дим и магла!... Није ни чудо што је онда од највишег значаја помпезно одузети кило кафе и пар фармерки! То нас учи реду и закону! Крепи наш грађански дух!

МАТЕЈА

Ма, мене бринеш ти, а не оно чиме ти пуни главу жута штампа! Мука ми је кад само помислим колико си се већ увалио!

САША

Па, 'де ти живиш? Под стакленим звоном? Мислиш да су они твоји били бољи?... Све ти је то исто, мој Матеја! Врана врани очи не вади! Сви малчице пазе док играју на ситно. А кад' се попну довољно високо, ко сме да их дира? У овој гунгули, нико бре нема петљу да проверава шта о њему онај други има спремно у фиоци!

МАТЕЈА

Па добро, шта то од вас ово време прави?!... Мале, бескрупулозне, похлепне...

САША (*прекида га*)

Де, Матеја! А који су то први заборавили на све принципе чим су нањушили мастан залогај звани – власт? Тога се, наравно, не сећаш!... Е, тад су већ и деца престала да верују да су они пре вас стварно гинули за некакве „велике идеје“!

МАТЕЈА (*љутито*)

Не лупетај! Шта ти уопште знаш о тим честитим жртвама?!

САША

Част некима... Али, такви углавном више не станују овде.

МАТЕЈА

А за шта бисте ви били спремни да се жртвujete? Која би то шарена лажа ВАС могла да покрене?!

САША

Ми бисмо да живимо, ако допустите! То је суштина! Живот, а не то ваше инацијско, „херојско“ изгинуће!

МАТЕЈА

Какав, бре, живот? У најбољем случају дозволиће вам да једва држите главу изнад воде! Па и то само ако будете довољно понизни! Је ли то живот о којем сањаш?!

САША

Боља је и таква слика у коју си нас сместио, него празне приче о социјалној правди! Једнакост је одавно сахрањена, а правде никад није ни било! Што не бациш већ једном те романтичарске глупости?! Не носи се више! Ово је друго време! Ко се не избори за своје место, да ли је и заслужио више?!

МАТЕЈА (*саркастично*)

А лекција број један у том поучном приручнику гласи: дрпи, удри, бежи! И згази све који су слабији!

САША (*све хрabriју*)

То ја нисам рекао!... Али, зашто би било «нормално»

да син увек буде она пресликана жеља родитеља?...

МАТЕЈА

Ти то мени препоручујеш да се привикнем на чиње-
ницу да је мој син постао криминалац?!

САША (брзо)

Чекај! 'Де ти оде! Ама, ја сам само поштено радио за
договорену провизију!

МАТЕЈА (бесан)

То је, значи, та битна разлика између тебе и мене?! То
је, дакле напредак, еволуција?! Син засад само раду-
ка за некога зликовца, али уз мало среће могао би да
постане и балкански Ал Капоне?!

САША

Какав, бре, зликовац?! Човек је угледан кустос и исто-
ричар уметности!

МАТЕЈА

И има своју галерију, фирму?... (ћутање) Наравно да
нема!

САША (мало уздрман)

Па... Какве то сад има везе?

МАТЕЈА (прекида га)

Има! Свакакве! Јер видим да ти ништа под милим бо-
гом ниси мислио! То ми је јасно! То видим!

САША

Е, увек та твоја «револуционарна» искључивост! При-
родно је што су „другови“ имали „здраве амбиције“,
ма какве биле, али су зато сви остали болесни од пох-
лепе и грамзивости!

МАТЕЈА (иронично)

Остави се тих празних, помодних прича! Ти немаш
право на критику! Читав досадашњи живот провео
си лагодно, као син једног од оних који је могао све
да ти пружи! А сад ти је одједном потребан другачији
бекграунд!... Ни сопствени језик, бре, више не знате

како треба!... И због чега сва ова глупа егзибиција?!
Стидиш се што ти отац нема заслуге неке друге вр-
сте?! Можда би тада твоја «девичанска савест» ситног
шверцера лакше функционисала!

САША

Добро Матеја, могу ли овакви разговори да се заврше
без увреда?!

МАТЕЈА

Ако заиста мислиш да сам те увредио, онда се још и
назиру остаци некаквог моралног система! Иначе,
ово све више личи на једну отужну, јефтину теве са-
пуницу!

САША

Слушај, немој више да се замараш! Нема потребе.
Могу сам да бринем о себи!... Уосталом, свима је јасно
да ти у ствари само спасаваш своје име!

МАТЕЈА

Па зар и ти ниси - моје име?

САША

Ма, брига тебе за све нас! К'о да смо се сасвим случај-
но затекли у твојој близини!

Бесан, излази.

Затамњење.

КРАЈ ПРВОГ ДЕЛА

Дневна соба Седлара.

*Симеон седи у једној фотељи, зуре испред себе. У дру-
гој седи отац Гаврило Грујичић. Ћутање.*

СИМЕОН (мукло, тихо)

Значи... Тако кажеш, оче Гаврило.

ГАВРИЛО (*опрезно*)

Темељ је одавно изник'о, газда Симеоне. Зидају увелико. Види се одасвуд. Висока је Ружа!... Људи се ускомешали. Ал', опет, нико Матеји не сме ни да приђе. Још се сећају вашег брата Константина!... Како је само силан био! Прек. Власт!... И да одузме и да затвори! Ко то једном осети, не заборавља!

СИМЕОН

А шта ја ту сад да радим?... 'Оћеш да ЈА, старац, њега одвраћам?... Па ни кад је свој пут бир'о није мој савет тражио! Само је у Константина глед'о! А добро је знао како је одма' по рату било! Да је овај прво брату и оцу узим'о! И што су од њега тражили и што нису! Да се покаже!... Тај је језик мој Матеја баш брзином научио!... И какву милост сад да измоле други?! А?! Какву?!... Његов је наум врховни! Вишег нема! Навик'о је на све о'зго да гледа! Так'а ти висина увек памет узмути!

ГАВРИЛО

У вас сам се уздао, газда Симеоне! Да ствар бар мало загладимо, умиримо... Они старији, гунђају, ал' не прете. Не би Матеји!... Дочим млађи... Памет кратка, а крв врела!..

СИМЕОН

И ја сам, опет, веров'о – одустаће кад му оно мајстор Рада одрече! Ал' јок! Шта је Матеји да нађе другог мајстора? Из Недођије би га овди створио! Да му је стало, на мом крову би другу кућу правио!... Не знаш ти њега, оче Гаврило! Нема ту ни говора, ни разговора!

ГАВРИЛО

Ма мислио сам... Син је! Можда би послуш'о. Разумео. Народ то к'о своје држи... Ви знате. К'о светиња је то место! Кад дође онај дан, нико на Ружу не окасни! Ту се све живо скуп! Пола Шумадије дође да осети тај дах што струји... Божји је то дар! К'о сам Свевишњи да баш ту вихорове ствара! Има ту нешто што није дато нама да знамо, ал' је допуштено да осетимо!... И сад, к'о да ће неко све то да зароби! Од људи да одметне!...

Бојим се... Зла би могло да буде! Ми вазда лако руку једни на друге дижемо! К'о добар дан је да комшију, ситнице ради, на небо пратимо!... А опет, вас цене и против ваше речи неће устајати нико!

СИМЕОН

Е, јадан сам ти ја, а јаднија моја реч!

ГАВРИЛО

Изрећи је ваља, газда Симеоне! И до сад су је чули и слушали! Зар се не поведоше за вама кад смо оно цркву обнављали? Ћуте и чекају! Забрану, ил' одобрење!... А ви сте, Бога ми, добро руку у џеп завукли! Тако су за вама и други, најугледнији... Бог је вид'о, он нека суди!

Прекрсти се.

СИМЕОН

И наши стари су давали, па и ми смо. Да добијеш не можеш, ако штогод ниси дао! То не бива!... А, мајку им њину, истина је да смо и оне у општини 'тели мало да жацнемо! Није им било право за цркву! Има пречи' ствари, кажу! Ал' ја баш волим кад њима нешто није потаман! Имам пик да урадим баш то!... А сад... Не знам шта би' рек'о... Ружу сам дао... Матеји и Ђорђу. Да одрекнем – не могу! То никад нисам радио! Да Матеју убеђујем – нема смисла, урадиће заинат!... Него, нешто се мислим, да ја за цркву даднем ону ливаду код Гајчића? А? Шта мислиш? Има једно шес'ет ари, равна к'о тепсија! Биће добра и за Гозбу и за сваки други скуп!

ГАВРИЛО

Није у томе ствар, газда Симеоне! Није. Знате ви то. Гајчић није Ружа! Нити ће икад да буде! Те се ствари не мере земаљским аршином! Овде су друге потребе! (*устаје*) 'Ајд' уздрављу остајте! Дабогда се од зла сачували!

Симеон устаје, поздрављају се.

СИМЕОН (*више за себе*)

Ја, ја... К'о и досад што му избегосмо!...

Гаврило излази. Симеон уморно седне.

СИМЕОН

А 'де и да бегаш, кад ти свака напаст баш овим друмом мора да удари?!

Улази Саша, у руци неки папир. Чита овлаш. Застане.

САША

Шта радиш ту сам, деда? 'Што не изађеш у башту? Није више тако спарно. А и сунце је зашло.

СИМЕОН (*тмурно*)

'Де ти је отац?

САША

Ваљда горе, на брду. С неким мајсторима. Нешто га замајавају, па се нервира... Не знам само шта му је све то требало!

СИМЕОН

Кад сиђе... Да му кажеш нек' дође овди. Разумеш?

САША (*климне главом*)

А ти, сигурно нећеш у башту?... Је л' ти можда 'ладно?

СИМЕОН (*мрзовољно*)

Нећу да ме комарци једу.

САША

Па, нема их данас!

СИМЕОН (*оштрије*)

Ал' ће да их буде!... К'о и ово што се спрема! Сад га нема, ал' ће да буде неки кијамент!

Удаљини грмљавина. Кратко.

СИМЕОН (*задовољан што је погодио*)

Је л' чујеш?

САША (*нехајно*)

То ти је чак на Руднику!

СИМЕОН

А 'де ти је Рудник?! Ту! Овде! Док загрми и тамо залије, стиже и до нас! Ни до сто да избројиш!

Грмљавина јаче, ближе.

СИМЕОН

Дед', зови оне што су напољу! Нек' се склањају за времена!

Саша неодлучно излази. Проломи се звук грома. Врло јако. Он запањен застане, потом журно излази. Чује се како почиње плаха, летња киша. Све јаче.

СИМЕОН (*осмехује се*)

Бога ми, искиснуће и наш поп Гаврило! Скроз!... Није ни близу куће мог'о да стигне!... Ал', нека. Нека. Можда то добри Бога 'оће малко да облије своје пастире... Кад већ неки не маре сами!

Он лагано завија цигарету, пали, пуши.

Нагло улази Ђорђе. Мокар је од кише.

ЂОРЂЕ (*бесан*)

Нигде облачка, а изједаред пљусак! Сав сам искис'о, сунце ти жарко, к'о трска!

СИМЕОН

Не псуј! То свети Илија бунар чисти! Иште нову воду!

ЂОРЂЕ

Ма какав свети Илија, Бато! То су ови опет нешто горе сјебали! Неће се, бре, смирити док све не униште!

СИМЕОН

Шта је да је, а ти не псуј! Чујеш?! Не псуј на светог Илију! Све има своје време! Његово је, док ово не стане!... После причај шта 'оћеш!

ЂОРЂЕ

Прич'о, не прич'о, видим да су већ све сатрили! Једва се и звезде ноћу назиру!... Више се ни к'о миш не осећам! Смањо сам се на буву! Свак', бре, може да ме згази!

СИМЕОН

Де, синко! Ниси се истопио од ово мало кишице!

ЂОРЂЕ

Как'а бре кишица?! Лије к'о да неко о'зго сипа! У наш поточић чамцем можеш! То нисам досад' вид'о! И све док си дланом о длан! (*уздахне, седне*) А 'де су остали? Јесу л' у кући?

СИМЕОН

Посл'о сам Сашу да им каже, да не гњаве!... Зна се то кад' од Рудника иде! Увек се прво јави! Гром удари.

ЂОРЂЕ (*забринуто*)

А Мата? Је л' стиг'о с Руже?

СИМЕОН

Не знам. Овди није долазио. Ваљда се гдегод склонио!

ЂОРЂЕ

А 'де па да се склони? Код грађевине начинили неки тремчић! К'о картон! Да се заклоне од сунца, шта ли! Уместо љуцки стубове да побију, греде да отешу!... Ништа то, бре, не мисли! Ништа не зна! Шта је то мало јада за ову напаст?! Све има да их потопа!

Док то говори, устаје, мало брише лице. Креће.

СИМЕОН

'Де оде сад?

ЂОРЂЕ

Идем пред Матеју! Не зна он како то уме да буде гадно! Заборавио! Заглибиће се негде, и после шта ће? Да ноћи на Ружи?!

СИМЕОН (*љутито*)

Нек' ноћи, кад му глава само за инат служи!

ЂОРЂЕ

'Ајде, богати, Бато! Не мора да гине што је тврдоглав!... Је с' ти био бољи?! Увек се само за твоју реч знало! Кад би теби нешто наспело, и Бог би ти само у леђа глед'о!... (*мирније*) Одо' ја. Само ону лампу да нађем... Скроз се смркло.

Ђорђе тумара, тражи лампу.

СИМЕОН

Јуне, да би ли јуне! И ти си исти, бога ти твога! Исти!

ЂОРЂЕ

Ма, 'де је та лампа, сунце јој њено!... 'Де ли је оставила?

СИМЕОН (*подиже глас*)

Је л' чујеш, бре, ти мене?! Ђорђе, слушах ли што кажем?! На Ружу сад никако јужном страном! К'о одсечена је! Ако су још и бујице излокале, то носи к'о сламку!

ЂОРЂЕ (*виче*)

Софија! Софија!... Е кад она нешто остави, ни ђаво не би наш'о!

Улазе Матеја и Саша. Саша придржава оца. Овај је мокар, блатњав, једна ногавица исцепана, мало вуче леву ногу. Ђорђе и Симеон немо гледају. Саша спусти Матеју у фотељу. Шумно дише. Кратко ћутање.

САША

'Наш'о сам га.... Горе. Уз пут.

СИМЕОН

Ђорђе, зови жене, нек' донесу топле воде и комове ракије! Дед' нек' пожуре!

ЂОРЂЕ (*мало смушено, излазећи*)

Софија! Софија!...

СИМЕОН (*забринуто*)

Шта је било? А? Јес' сломио штогод?

МАТЕЈА (*мукло*)

Срушило се... Све се срушило!

СИМЕОН (*љутито*)

Ма, је с' ти жив, бога ти боговог! Брига ме да л' се урушило! Важна ствар! Цигља и малтер!

МАТЕЈА (*тихо јекне*)

Цео зид!... А дворедно га радили! К'о носећи!... Кад оно поче да дивља, прште к'о да је од песка! Само се расу!

СИМЕОН

Направићеш други. Чим ово стане.

Прасак грома. Јако, близу.

МАТЕЈА

Да стане?... Је л' ти не чујеш како то лије? Како добује по олуцима?!... Ви ни ветар овде не чујете! Не осећате! Ниско је... А горе, све носи!... К'о да је смак света!

СИМЕОН (*мирно*)

Стаће. Не брини... Увек стане.

МАТЕЈА (*бесан, за себе*)

Ал' завршићу ја ту кућу, па може и ваша Ружа на главу да се постави!

САША (*забринуто*)

Тата... Је л' те много боли нога?

МАТЕЈА (*не обраћа пажњу*)

Што започнем, не остављам на пола!

Улазе журно Софија, Милица и Ђорђе. Носе прибор.

МИЛИЦА (*забринута, прилази Матеју*)

Шта се десило? Матеја, шта је било? Шта ти је с ногом?

МАТЕЈА (*лажно нехајно*)

Ништа, брате! Видиш? Ништа.

МИЛИЦА (*лагано цепа ноговицу*)

Де, не причај којешта! Дај да видим!

ЂОРЂЕ (*ведрије, држи флашу са комовицом*)

'Оћемо ли прво у грло, ил' на болест?

СОФИЈА (*нервозно, узима му флашу*)

Их, бре, Ђорђе, сад си наш'о да тераш спрдњу!

ЂОРЂЕ (*тобоже увеређен*)

Как'а спрдња? Питам озбиљно!... Па сад смо сви ту!

Софија само љутито одмахне руком.

САША (*гледа кроз прозор*)

Изгледа – јењава.

СИМЕОН

Кад воду промени, бунар напуни, увек стане... Некад му треба више, некад мање. Мера се мења, жеђ није иста.

САША

Стала је. Више не пада.

СИМЕОН

Мора, бре!... Увек стане!

Милица мало полије ракију по Матејиној рани. Он јекне.

Затамњење.

Пред кућом Седлара.

Саша нервозно шетка, разговара мобилним телефоном.

САША (*нервозно*)

Је л' баш ништа не можеш да урадиш?... Стварно?!...

Тол'ко су запели?... Па како си прошли пут... А ја мислио: моја сестра је марка, њу има да слушају ти провинцијски пацови!... Како: тата? Шта: тата?... Па он је прошлост, срце моје! Ти си будућност! Ти! У тебе има да гледају к'о у сунце!... Чекај, Анђела, то није добра идеја! Никако! Ми... Нисмо сад баш у неким односима. Неће он... Чекај да ти кажем! Неће више ни прстом да мрдне због мене!... Па, јесте... Није да нисам... У реду: заср'о сам! Заср'о! Знам!... Уради како 'оћеш!... Па не знам шта друго да ти кажем!... Јесте, не знам... Добро... Ћао.

Бесан замахне као да ће да баци телефон, а онда нагло ногом шутне фотељу. Јаукне, јер га заболи стопало.

Затамњење.

Врх брега. Ружа.

Грађевина. Срушен зид. Матеја се бесциљно мота око зида, мало храмље, загледа, склони циглу, помери даску. Стане. Не зна шта би почео. Гледа у празно. Из дубине лагано долази Браца. Носи шареницу. У руци мали комад хлеба. Споро жваће. Не обраћају пажњу једно на друго. Ћутање.

БРАЦА (равно)

У'апсили министре.

Матеја је погледа, али не проговара.

БРАЦА

Два. Ал' кажу биће још. (вади дуван, завија цигару)
Има да 'апсе, све док народ не каже - доста!

МАТЕЈА (скоро незаинтересовано)

Шта то причаш? Какви министри?

БРАЦА

Влас' има да брине о томе да л' је народ задовољан!
И, ако треба да 'апси, има да 'апси! И министра и сваког другог! Зато што је влас' - влас'!... А ова је народна, јер је народ сам изабр'о!... Значи: има да 'апси! Так'о

је време!

Упали цигару, пуши.

МАТЕЈА (љутито)

Јеси л' ти то дошла да ме зајебаваш?! А?!...

БРАЦА (мирно)

Как'а бре зајебанција, Матеја?! Одкад смо ми на равној ноги?... Него, у'апсили их збиљски! Дневник каже. Гледала сам. Тако су све причали!... И обећали да ће још да 'апсе!

МАТЕЈА (иронично)

Обећали?... Баш ТО су обећали?!

БРАЦА

А 'што се ти то тол'ко чудиш? Је л' никад ниси мор'о нешто да обећаваш?

МАТЕЈА (мрзовољно)

Обећавао сам само оно што сам могао да урадим.

БРАЦА (лукаво)

И све си испунио? А?... Све што си обећ'о?

МАТЕЈА

Мало сам обећавао.

БРАЦА

Јест, тако је... Више си... К'о Константин, узим'о..

МАТЕЈА (нервозно)

То је узимала држава! Њој је требало! Није требало ни Константину ни мени!

БРАЦА

Може бити... Ал' вас памтимо... И ови су држава. Само, имена остају! И њи' ће' да запамтимо!

МАТЕЈА

Велика корист од тога!

БРАЦА

Није ти то за корист! То је за наук.

МАТЕЈА (*иронично*)

Па јест, свашта тако научиш!

БРАЦА

Еее, ако ћемо тако, ни ти баш ниси! Кад смо се ономад срели, ја сам мислила једно... Сад, опет, мислим друго!... То ти је наук.

МАТЕЈА

И шта ћеш с тим да радиш? Штогод да стекнеш?

БРАЦА

Ја сам своје завршила. Ал' ти још имаш времена! Мог'о си већ и да разабереш да се овди кућа не прави!

МАТЕЈА

То вам је главу напунио онај Рада!... И онај поп Гаврило! Они то проносе глас да се овде ништа не може сазидати! Али, знам ја шта они хоће!

БРАЦА

А 'де су ти дунђери? Опет те оставили! Вид'ли да од овог посла нема ништа, па – пут под ноге!... Не мења тај закон пара! Јаче је то! Разумеш?! Кад се једаред 'вако шта догоди, боље ти је руке да дижеш! Је л' знаш?! Ту вајде неће да буде!

МАТЕЈА (*бесно*)

Знаш шта?! Већ ми је доста тих ваших богомољачких кукумавчења!

БРАЦА

А 'што то? Ми баш Бога много не молимо. Никад и нисмо... Ал' опет, видим да ти сад не знаш ни шта ћеш, нит' како ћеш!... Дунђере више наћи нећеш! Крај ти је то, Матеја! Крај! Начисто! Глас се прон'о! Ко ће улудо труд да траћи?! Дунђер за собом куће оставља, не рушевине!

МАТЕЈА

Сазидаћу! Макар сам! Макар циглу по циглу! Али, сазидаћу!... Овде ће МОЈА КУЋА да буде! Ту! На врху!... На све вас има да гледам и сви ви – у мене! Овде!... Ту! На РУЖИ!

БРАЦА (*тупо*)

На зло ће д'изиће, Матеја! На зло! Не на добро!

МАТЕЈА

На добро, баба! На добро!... Ваљда и тај ваш бог уме неког да поштује!

БРАЦА

Ама, биће да ту неког реда има. Бог, засигурно има свој... Ал' не знам да л' баш онима које 'штује куће руши?!

МАТЕЈА (*иронично*)

А како би нас иначе кушао?... Знаш ти да он воли да се с људима мало поигра?!

БРАЦА

Ја не би' тол'ко у божје ствари да се мешам!... Не знам да л' ми је и дато штогод да видим! Ма, ако нешто и слутим, треба ли баш углас да вичем о томе?... Него, одо' ја, помало, Матеја. А и теби би добро било! Нешто се облачи с југа. Дај боже да прође само с кишом!

Браца тихо почне да певуши.

БРАЦА (*за себе*)

Чудило се Чудило,
Сан је варав уснило:
Вихоре пробудило!

Браца одлази. Матеја гледа за њом као опчињен. Тргне се, па потом лагано, као без циља крене поред порушеног зида, нешто дотакне, друго помери, одгурне... Одједном стане. Гледа у даљину.

МАТЕЈА (*подсмешљиво*)

Е, јебала вас та ваша чуда и чудила! Вазда у прошло-

сти, вазда у неким бајкама! Увек видите само оно што и сањате... *(гледа у страну)* Еее, шта ли су то сад тамо... Нешто ново... *(мрмља, гласно)* Ма, рек'о би ми Ђорђе да су штогод градили... И још тол'ко да нашарене те куће! К'о вашарски слаткиши за децу!... А ја, баш ништа да не приметим ових дана?! Не може, бре, да се створи... Ниоткуда!... Свашта! *(осврће се)* То је вероватно... Северна страна?... Пре северозапад!... А?... Не, ипак север?... Смешно!... Права глупост!... *(кисело се осмехује, зајмури, пауза, отвори очи, осврће се)* 'Де ли је сад? 'Де нестане?!... Матеја, прибери се, човече!... *(врти главом не би ли разбистрио мисли)* 'Ајде, бре! Иначе за који дан има да будеш исти, к'о и сав овај јадан свет овде!

Из дубине се појављује Анђела. Застане. Потом одлучно крене напред. Матеја се окрене, види је. Изненади се. Стоје тако, неми, неколико тренутака.

МАТЕЈА *(хладно)*

Откуд ти?

АНЂЕЛА *(слегне раменима)*

Разговарала сам са Сашом.

МАТЕЈА

Па, и приличи старијој сестри да буде анђеол чувар!

АНЂЕЛА

Ово је последњи пут. Рекла сам му... Ал' не знам да л' приличи оцу да га остави на ледини?!

МАТЕЈА

Анђела, ти знаш кол'ко пута сам због њега морао да мољакам разне будале!

АНЂЕЛА

Имаш ти још довољно кредита.

МАТЕЈА *(благо подругљиво)*

Много то вреди, кад ови сваки час мењају иконе по канцеларијама!

АНЂЕЛА

Није лако одабрати праву веру.

МАТЕЈА

Па јест', требало је нешто и да научим! Ко ће још да се баца на неке безвезне послове, кад' ветар опет лако може да промени смер!

АНЂЕЛА

Зато се и неће качити с тобом. Не знају они да л' теби неко још увек чува леђа.

МАТЕЈА *(иронично)*

Јест', ја сам им сад главна преокупација!... Али, Саша нама јесте! А он, као да је схватио да му је све дозвољено, да је све то дечја игра... Само се, бре, тиме бавим! Па опет – кола срљају низбрдо!

АНЂЕЛА

Није ни слика баш тако црна! Прихватили су, изгледа, исказ оног кустоса, да су слике његове. Каже да има и неке потврде. Твој син је сада само у прекршају јер није имао уредне папире за толику вредност. Неће баш да потоне, ал' могу мало да га притисну!... *(осврће се)* А ти, видим не одустајеш од овог свог „Скадра на Бојани“?

МАТЕЈА *(брзо, уздахне)*

Ма, пусти сад то... Ко зна на шта ће све да изађе.

АНЂЕЛА

А, нећеш ти то да пустиш тек тако! Ако си решио, онда идеш до краја! Па, ко има снаге да те прати, има!... Једино, кад су твоја деца у питању – зна се граница! После, нек' пливају сама!

МАТЕЈА

Е да сам са Сашом био... К'о што кажеш. Можда би то била друга прича... Ти ми бар никад' ниси давала повода.

АНЂЕЛА

Да јесам, ко зна шта си све могао да откријеш!

МАТЕЈА

Шта ту има да се открива? И за тебе сам увек био ту!
Могла си све да ми кажеш...

АНЂЕЛА (*иронично*)

Могла сам.

МАТЕЈА (*сметено*)

Сад ме стварно изненађујеш! Зар ти стварно ниси
осећала колико... Бринем? Мајка ти никад није...

АНЂЕЛА

Па, давао си паре.

МАТЕЈА

Давао сам! Наравно да сам давао!... Али... Кад сам од-
био... Па, зар не разговарамо кад год пожелиш?!

АНЂЕЛА (*брзо*)

Ма, 'што да се опет гњавимо с тим?! Ти разговори и
онако више немају никаквог смисла!

МАТЕЈА

Важно је! Нећу да тако... Мислиш о мени! Није фер! Ја...
Никад нисам желео да ти сметам... Али, све време сам
пратио... И у школи, и после на факултету... Био сам
сам у току! Распитивао се.

АНЂЕЛА

Знам. Ни овај посао не бих добила да се не презивам
Седлар!

МАТЕЈА

То нико не може да каже!... Сви су те хвалили кад си се
јавила на тај конкурс!

АНЂЕЛА (*иронично*)

Тако су то теби пренели?

МАТЕЈА (*благо збуњен*)

Па... Знали су колико је то за мене важно!

АНЂЕЛА

Ето, видиш!

МАТЕЈА

Јел' сад' још треба тога и да се стидим?!

АНЂЕЛА

Ма, не! И онако заслуге увек припадају – теби!

МАТЕЈА

Анђела, какве су то глупости?! Неко ти је сигурно...

АНЂЕЛА (*прекида га*)

Побогу, тата, је л' стварно мислиш да неко треба да
показује прстом на оно што сви знамо?!... Него... Ако
ти више нећеш да се мешаш, ево, покушаћу ја.

МАТЕЈА

Уради како мислиш да је најбоље. Имаш позицију,
имаш могућности!.. Ја сам се стварно уморио од све-
га... Па и од оваквих разговора.

АНЂЕЛА

Ее, сад' изгледа да и мене све већ полако стиже...
Можда је требало пажљивије да слушам твоје савете.
Да боље одмерим. Али, тада нисам разумела... Изван
политике, ти као да не постојиш! То је твој једини по-
глед на свет! То је ваздух који ти треба да би могао
да дишеш!... И мени је било интересантно неко вре-
ме. Мада, тек кад се изнутра види сва та прљавштина,
подметања, лажи, те примитивне фаце!... Пожелиш
да си далеко, далеко... А не можеш! Не још... Стоглава
је то Хидра! Не пушта!... Ваљда смо зато и ми овако...
Увек исто!... Али, шта се ту може!

МАТЕЈА

Како: шта се може? Урадите нешто за себе! Мењајте!
Стварајте бољи свет! Пред тобом је читав живот...
Моје је прошло.

АНЂЕЛА

Види сад то! И шта му онда ово дође?... Погрешили
смо басну за децу?! Пуј пике, не важи се! Принципи?

Идеали? Каријера?... А где је ту наравоученије?! Где они ваши «светли путокази»?!...

МАТЕЈА (*уморно*)

Можда ћеш ти једном знати све те одговоре!

АНЂЕЛА

Наравно да нећу! Али, не бих ни желела да само седим скрштених руку!

МАТЕЈА

Само не заборави: продавци илузија неће ти рећи које ће дрво прво да се сломи!

АНЂЕЛА (*саркастично*)

Ма, све је већ мртво! Убијено сталним, одвратним заглупљивањем! Зато ми се довде накупило! И зато што видим да никаква мудрост, па чак ни обичан бес, не може да поремети ову жабокречину, тај бајати, лењи дух!... Па, добро, онда! Будимо као и остале раздрагане, опортунистичке љиге!... Довиђења! Одох да се мало забавим спасавањем свог непромишљеног брата. (*полази, подигнуте песнице*) Смрт фашизму!

Матеја немо гледа за њом.

Затамњење.

Пред кућом Седлара.

Симеон седи у плетеној фотељи. Чита новине.

СИМЕОН (*за себе*)

Мајку им мангупску, опет ће порезе да дижу! Па, докле бре?! Докле?!... Никад да се наједете! Никад туђег зноја и крви да се напијете! Има л' ту краја?!... Окрени, обрни, увек све сама багра и вуцибатина коло води!... Ето шта је!

Бесно савије новине, баци их на сточић крај себе. Улази Ђорђе. И он је љутит. У руци носи овећи камен.

СИМЕОН

Шта ти је то?

ЂОРЂЕ (*стави камен на сточић*)

Разбили прозор! Могло је неком' главу да расцопи! Види кол'ки је то камен! Погледај!

СИМЕОН (*мирно*)

Балавурдија!

ЂОРЂЕ

Ал', никад' нису гађали Седларе, тата!

СИМЕОН

Сад јесу. Вид'ли как'и су нам ови на врху, па исто к'о они! Кад ти неко није по вољи, прво му разби' главу, па се после разговарај!

ЂОРЂЕ

Ал' како су знали 'де Матеја и Милица спавају кад су овде?

СИМЕОН

Значи: и собу погодили? Неко им рек'о! Додуше, ми так'е ствари и не држимо к'о неку тајну!... Де, Ђорђе! Проћи ће то! Матеја их мало жацнуо, а они 'оће да га упозоре! Ал' нит' ће он ту кућу да сазида, нит' ће они више да нам додијавају!

ЂОРЂЕ

Ма, како неће да зида? Шта причаш?! Он се тек сад ускопистио! Зар ниси вид'о?! Друге мајсторе погађа!

СИМЕОН

Ал', опет ће исто да буде!... Ондак, има да схвати! Разумеће с ким се кавга не заподева! И тачка – крај!

ЂОРЂЕ

Не знам ја да л' ће то проћи тако лако! Ако до сад није разумео, онда... Тешко да ће нешто да мења!

СИМЕОН

Ма, видиш кол'ко ти се он сад замај'о... Исправља неке

Сашине криве Дрине! О том' не причају, ал' пазим ја!
Нико те у очи не гледа! Све им поглед некуд лута... А
кад се то једаред сврши, и та кућа ће на ред да дође...
Е, тад ће ваљда да разабере шта му стварно ваља чини-
нити!

ЂОРЂЕ (сумњичаво)

Јест', то би ти волео, а ко зна шта стварно има да се
деси!... Ал' нек' ти буде!... Из твојих уста - у бож'је уши!

Затамњење.

Гробље.

*Матеја пали свећу код мајчиног гроба. На спомени-
ку пише: Седлар Крунија, 1918. – 1992. Мало иза њега
стоји Милица. Он устане, стоје обоје. Ћутање.*

МАТЕЈА (уздахне)

Да одемо и до Константина... Код маме је, видим, све
како треба, ал' ко зна да л' још било ко свраћа до на-
шег народног хероја?!

МИЛИЦА

Некад је и о томе власт бринула.

МАТЕЈА

Кад није хтео да га сахране у алеји на Новом гробљу!
Него: куд све Седларе, ту и мене!... Е, па кад - тад, то ти
се о главу обије!

*Стану крај споменика у позадини. Матеја се сagne,
нешто чисти.*

МИЛИЦА

Па и није баш тако неуредно.

МАТЕЈА (мало задихано)

Није кад смо ономад имали ону провалу с неба! Ина-
че, ко зна како би све ово изгледало! Коров и блато!

Устане. Наједном зажмури, наслони се на споменик.

МИЛИЦА (забринута)

Шта ти је?... Је л' ти није добро?

МАТЕЈА (већ прибран)

Добро ми је.

МИЛИЦА

Дођи овамо. Седи мало на клупу.

*Врате се до мајчиног гроба, Матеја се спусти на клу-
пу.*

МИЛИЦА

Диши полако... Дубоко. Полако... Тако.

МАТЕЈА (малчице промукло)

Шта ти је, Милице? Па није ми ништа!

МИЛИЦА (нагло)

Није ти ништа?! Слушај Матеја, да се ја питам, одавно
бисмо све то прекинули! Толико мука, а зашто?!... Је
л' баш морамо ту кућу да градимо?!... Да знаш, постаћу
још и сујеверна! Нешто се заветило против тога, а ти
запео к'о да се ради о глави!

МАТЕЈА

'Ајде, богати Милице, о чему ти то?! И сад си баш наш-
ла! Па зар се нисмо договорили?!...

МИЛИЦА

То се ти увек договараш сам са собом! А после серви-
раш осталима!

МАТЕЈА (убрзано дише)

Немој сад и ти к'о мој отац! Наслушао сам се тога! Увек
исте приче! Увек исти, дежурни кривац! (*заћути, по-
гледа у сат*) Већ седам, мајка му стара!... А требало је
да се јавим у шест! Кад пролете!

МИЛИЦА

Је л' то... Нешто због Саше?

МАТЕЈА (*несигурно*)

Шта: због Саше?

МИЛИЦА

Због нашег сина, Матеја! Због нашег дивног сина!... Шта је сад опет направио?! И немој више да ми причаш бајке, немам живаца да се претварам! Доста је с тим! Хоћу да знам шта се догађа са Сашом?! О чему се ради?! Је л' нешто са тим његовим дипломским? Ја ни у шта више не верујем!

МАТЕЈА (*неубедљиво*)

Ма, звали из мог... Бившег начелства. Треба још нешто да потпишем, па ће послати по возачу. Ето!

Она га гледа. Кратка пауза.

МИЛИЦА (*уморно, мукло*)

Остави све то! Молим те! Пустити! Нека се сам сналази! Морамо већ једном да престанемо да му мењамо пелене! Другачије не ваља!... Већ и сада, изгледа, није добро!

МАТЕЈА

Не могу тек тако да стојим по страни... Мислио сам да могу, али... Не вреди... Не смем да пустим да овако тоне!

МИЛИЦА (*прекида га*)

И раније је био Саша, и увек кад смо на такозваном одмору, неко би се појавио, јер нешто није било у реду са Сашом!... Само си ти вазда био убеђен да ја о томе ништа не знам! Зато што сам ћутала! И надала се да су то само младалачке глупости... Али, не! Све те приче се тако идиотски понављају! Да ти се смучи! Увек исте! Деца из такозваних «добрих кућа»!... Тако је усисало и нас као некаква џиновска хоботница! А толико смо се заносили да смо ипак другачији! Паметнији, бољи! Убеђени да све можемо да контролишемо! Толико били поносни што не верујемо у оно што обични људи зову: судбина!... Зато нас је ваљда све то и стигло.

МАТЕЈА

Не мислиш ваљда да је то сад некаква казна?

МИЛИЦА

Кад циљаш високо, а ниси ни погледао где је мета постављена... Прوماшићеш! Сигурно!

МАТЕЈА

Побогу Милице, па и сама си свесна да наш син има много више потенцијала него што показује! Ја верујем да ће он у овом... Новом окружењу имати своју шансу! Само треба да је паметно искористи!

МИЛИЦА

Он већ користи, али све оно што ми не бисмо желели, мој Матеја! Оно чега се стидимо! И још ужива у томе! Као и многи други! Па, погледај мало око себе! Како изгледа та нова елита? Ко су ти људи? Од каквог материјала начињени?... Шта је то што је после толико радосне буке испливало на површину?... (*с презиром*) Шта увек најбрже и најлакше исплива?...

Он заустити нешто да каже, али она га прекине покретом руке.

МИЛИЦА

Не вреди! Не труди се. Молим те, ништа не говори! Само ћеш покварити још више!... Све је то ван домаћаја. Неки други живот... У којем ја не могу... Не желим да живим!

Она лагано одлази. Матеја сломљен лагано иде за њом.

Врх брега. Ружа.

Крај грађевине, срушеног зида, стоје Ђорђе и Матеја.

МАТЕЈА

А могао би' да се закунем да сам јуче... Тамо! Видео неко мало насеље, село, шта ли. Лепо, к'о уписано! И баш се питам...

ЋОРЋЕ

'Де си то вид'о?

МАТЕЈА *(показује прилично неодређено)*Мислим... Тамо! Јест! Тамо!... *(скоро шеретски)* К'о да су и мени почеле да се привиђају ствари...

ЋОРЋЕ

Тамо ти је... Видиш? *(показује)* Перишића забран!... Ено га! Видиш? То ти је све што им је остало од оне големе шуме што су посекли!... Е, некад ти је докле поглед допире била шума! Још се и тата сећа кад је био деран! Ако 'оћеш њиву, а ти крчи! Вади пањеве! И све с воловима! Није било механизације, а коњи то не могу! Мали су ови наши, за то треба снага!... Ал', друкчије се и време мерило. И да 'оћеш, брже не можеш!

МАТЕЈА

А нико ти данас више нема времена! Ни за шта!

ЋОРЋЕ

Сви смо у то упали. Назад не може!... Него, шта ћеш ти сад, да опет тражиш друге мајсторе? 'Оћеш ли ово да настављаш?

МАТЕЈА

Сам си рекао: назад не може! Тако и ја... Обећали неки да ће доћи да погледају. Нико не воли да довршава што је други започео!... А и ово лудо лето! Све саме бујице и олује! Не сећам се да је икад овако било!

ЋОРЋЕ

То су ти ове новотарије сјебале! Нико не води рачуна о том' да је природа к'о и сваки жив створ! Дише, расте и - умре! Ако не пазиш, неће добрим да ти врати!... Ал', брига њи' шта ће деци да оставе!... Зато ће и нас да стигне! Ово сад, није ништа шта има да буде!

МАТЕЈА

Де, не богорадај и ти, Ћорђе! Ти си бар разуман човек!

ЋОРЋЕ

Е, разуман! Баш! А има л' кога да се више уздиг'о од

тебе у нашој фамилији, Матеја? Нема! Ни стриц Константин није тол'ко високо допро! Тол'ке си школе свршио! Па опет, одавде си вид'о, што си вид'о! То ти је!... А сад - тамо Перишића забран!

МАТЕЈА *(помирљиво)*

Кад си уморан, нервозан... Догађа се. Шта да ради-мо. Није то ништа чему треба да се чудиш! Било па прошло!

ЋОРЋЕ

Ма, и ја би' тако рек'о да није мој брат у питању! Ал' не волим што се баш теби приказало! Тебе је знање учи-ло да сумњаш, да све пробаш, да умеш да објасниш!... А сад - ништа ти то не вреди! Ни за црно испод нокта! *(у даљини муња)* Ево, опет се небо нешто мршти! До-кле ли ће да ми је знати?! Све ће по пољима да истру-ли од тол'ке водурине!

МАТЕЈА

Ја сам мислио да још погледамо онај храст. Да ти про-цениш.
Мораћемо, изгледа да га посечемо, смета на оној страни... *(показује)* Па ако ти устребају даске за неш-то...

*Грмљавина. Кратко.*ЋОРЋЕ *(гледа у небо)*

Дед', да видимо и то па да одмичемо! Нешто се опет спрема!

*Матеја журно оде у дубину сцене. Ћорђе руком додир-не порушени зид.*ЋОРЋЕ *(за себе)*

Е, мој Матеја, мој Матеја! И ти вазда само себе чујеш, а ничија до тебе не допире!

Логано крене у правцу куда је отишао Матеја. Нагло сцену осветли јак блесак, а затим се чује страшан прасак грома. Близу.

ЂОРЂЕ (викне)

Матеја?!... Матеја!...

Ослушкује. Нема одговора.

ЂОРЂЕ (узнемирено)

Матеја, 'де си?!

*Потом он журно одлази у дубину сцене.
Затамњење.*

Пред кућом Седлара.

У плетеној фотељи седи Симеон. Чита новине. Ђорђе ставља батерије у лампу.

ЂОРЂЕ (нервозно)

Ово је опет неки «мајстор» срећив'о! Покривио све контакте!

СИМЕОН (мирно)

Кол'ко се сећам ти си последњи узим'о ту лампу!

ЂОРЂЕ

Ја нисам дирао батерије!

СИМЕОН

Е, па неко јесте. 'Ајд' сад, престани да се дудучиш к'о неко дериште!... Само што нису стигли.

ЂОРЂЕ (бесан)

Какве то има везе? Стигли, не стигли, ово не ради! О томе говорим!

СИМЕОН

А ја о Милицы и Саши! Јебала те та батерија, сад кад треба да чујем да л' ти је брат жив! Ако не знаш шта ћеш са собом, а ти иди па треси шљиве! Бар да буде нека корист од твоје зловоље!

Ђорђе заусту да одговори, кад нагло улази Саша. Он га немо, упитно гледа.

СИМЕОН

Шта је било? Је л' боље?!...

САША (потиштено)

Им'о је јак мождани удар. Шлог. Десну страну не покреће.

ЂОРЂЕ

Је л' рек'о штогод?

САША

Још не може да говори... Углавном спава. Мама је остала с њим.

Кратка, непријатна тишина.

СИМЕОН (мукло)

Ђорђе, види да л' штогод треба... Саша, нек' ти стриц дадне пара!

САША (брзо)

Не треба, деда! Имам.

СИМЕОН

Да узмеш и да не причамо о томе!... Ђорђе, види кол'ко треба.

ЂОРЂЕ

Добро. (крене)

СИМЕОН

Нећу да један Седлар зависи од неч'је милостиње!

САША (брзо)

Не треба, чича Ђорђе! Професор Богић је татин пријатељ! Он брине о свему!... Чим се Матеја придигне, пребациће га у апартман.

СИМЕОН

Је л' има когод бољи од њега у нас?

САША

Не знам... Мислим да нема.

СИМЕОН

Ако има – да га нађеш! Да се плати кол'ко треба! О том' немаш ти шта да се бринеш!

САША

Али, не треба, деда! Све смо већ средили!

СИМЕОН

Сад није време да се филозофија тера! Сад се глава спасава!... А кад опет на прав друм изиђемо, свак' нек' удара страном која му је по вољи!... И тачка – крај!

Тихо, улази Софија, носи послужавник са водом и слатким. Застане, сви ћуте. Она лагано спусти послужавник на сточић код Симеона.

СОФИЈА (неодлучно)

Од јутрос се нико није послужио... А вода је таман из бунара!

СИМЕОН

Ракије донеси!... Да попијемо!... За живот.

Она послушно климне главом, излази.

ЂОРЂЕ (Саши)

Јеси л' јавио... Анђели?

САША

Јесам. И она је тамо.

СИМЕОН

Да јој кажеш... Да деда 'оће да је види! Разумеш?!

САША

Казаћу јој.

СИМЕОН

А и ти Ђорђе, да јавиш оној деци да се враћају!

ЂОРЂЕ (запањен, несигурно)

Па... Долазе они. Само баш упали у неке обавезе...

СИМЕОН (*нестрпљиво*)

Ма, мани сад те приче! Ако ја нешто не помињем, не значи да ништа не видим!... И да им лепо кажеш: овди је њи'ова кућа! Разумеш? Како ми живимо, тако ће и они! И тачка – крај!

Враћа се Софија. Носи флашу и три чаше. Спусти на сточић.

СИМЕОН

Де, ја ћу! (*узима флашу, сипа*) А 'де је теби чаша, 'ћери?

СОФИЈА (*гледа га, запањена тим тоном*)

Ја не пијем, тата!

СИМЕОН

Донеси.

Остали узимају своје чашнице са ракијом. Софија се враћа. Симеон сипа и њој. Ћутање.

СИМЕОН

'Ајд' у здрављу да нам поживи... Наш Матеја!

ЂОРЂЕ, СОФИЈА

Дао Бог!

САША

У здрављу поживео!

Мушкарци испију, Софија једва узме гутљај. Непријатно јој је.

СОФИЈА (*излазећи*)

Одо' ја сад... Ручак сам приставила. Ако још когод дође...

ЂОРЂЕ (*узима флашу*)

Да сипам још по једну?

САША

Ја не могу, чича Ђорђе... Имам нека посла.

СИМЕОН

Как'а посла?

САША (*снебива се*)

Ма, ништа нарочито... Неки мајстори... Тата се с њима изгледа договорио. Па, данас треба да стигну.

ЂОРЂЕ

На Ружу?

Саша климне потврдно.

СИМЕОН

А ти им... Ниси отказ'о?

САША

Не могу, деда, тата је обећао!

СИМЕОН

Па, јест'! Седлар је, значи, дао реч! (*кратка напета пауза*) А 'оћеш ли ти то умети сам?... Можда је боље да и Ђорђе крене с тобом?

ЂОРЂЕ

Ништа се ти не брини. Знаће он како треба! Видиш да више није дете.

Покровитељски климне Саши. Овај се захвално осмехне и нагло излази.

СИМЕОН (*накашље се*)

Дед', онда... Сипај још капљу!

Ђорђе сипа. Куцају се у тишини, испију.

СИМЕОН

Је с' ти вид'о траву одјутрос?

ЂОРЂЕ (*изненађен*)

Јесам. 'Што питаш?

СИМЕОН

Под росом полегла, к'о после как'ог пљуска! А капи!...

Мало је пуце грожђа!

ЂОРЂЕ

Устај'о си ноћас? Ниси мог'о да спаваш?

СИМЕОН

Их, откад је мени сан побег'о! Више и не памтим! А и што би? Старци сви сањају једно! Неки што се плаше, неки што знају да им време полако истиче!

ЂОРЂЕ

Ти то, бре, к'о луди Браца! Помери се с места, Бато! Не призивај!... Тако је и она стално говорила!

СИМЕОН

А 'што: говорила?

ЂОРЂЕ

Јуче је стиг'о гром!... Горе, на Ружи! Нашли је код неког расцепљеног храста! Седи, к'о да зури у нешто!... Може бити баш код оног што је Матеја 'тео да ми покаже!... Ал' док смо ми тамо били, ја је нисам вид'о!

СИМЕОН

Е, так'е не виђаш кад си ти намерио! Него кад је њима по вољи!...

ЂОРЂЕ

'Ајде, богати, шта то причаш!

СИМЕОН

Не би ме чудило и да когод сутра каже: углед'о сам лудог Брацу како шета на вр' Руже и шапуће оне речи...

ЂОРЂЕ

Как'е речи?

СИМЕОН

Видиш да не знаш!

ЂОРЂЕ

Нико ти то ни не зна! То се, бре, Луди Браца сигурно нешто само блесачио!

СИМЕОН (*као за себе*)

Чудило се Чудило,
Сан је варав уснило:
Вихоре пробудило!

*У дубини сцене појављује се Браца. Има сасвим бело лице.
Светлост на сцени се лагано гаси, рефлектор освет-
ли Брацу.*

БРАЦА

Вијају се тамо, амо,
К'о распусна деца нека,
На вр' горе, која чека
Да мир себи опет врати
И све прође, све се скраси.
Макар док се склопе очи
И светлост се тихо гаси.
Дан већ трне, више неће
Да се у тај санак врне.

После снова од облака,
Измаглица, сва оловна,
Над Чудилом наднела се.
Жарко око доле гледа,
Језерски га сјај открива,
А низ лице - суза слива.
То је живот што се чуди,
Кад се јутром опет буди.
И дажд бајан, јутро слави.
Чудом човек, сан на јави.

*Последње речи потрају. Светлост нестаје, као и Бра-
ца.
Лагано поново се осветли сцена.*

ЂОРЂЕ (*запањен*)

Побогу, а откуд' ти све то знаш?

СИМЕОН

Ех, откуд'!... Једаред се сретосмо горе, на Ружи. Сед-
немо на неко дебло и завијамо по цигару... Кад, Браца
рече: "Да ти кажем једну стару песму Симеоне, ал' да

запамтиш!" "А што?", питам ја. "Ближи ти се дан.", каже
она. А ја се насмеја': Ко ме ли је ближи? "Мени!", опет
ће Браца. "Зато и треба још неко да зна!"

ЂОРЂЕ

И после си то запис'о?

СИМЕОН

А што би? Увек су ми та слова пред очима! Не знам
како. Само, сад знам зашто!

ЂОРЂЕ

Бре Бато, баш ти је фалило још и њу да слушаш! Па
она ти је одувек била... Како оно народ каже: лака под
капом!

СИМЕОН (*уздахне*)

Еее, други су закони за њи', мој Ђорђе! Једаред ћеш и
ти то да разабереш!... Зашто у њино око стане много
више него што после умеју о том' да распредају?! А?...
Ето видиш, не знаш, дабогме!... Зато што је ово збиља
как'у ми знамо, ал' да нема те њи'ове различне слике
- шта би онда народ одгонет'о довека?... Него, да л'ти
остаде штогод у памети од оног што сам ти малочас
исприч'о?

ЂОРЂЕ

'Ајде, Бог с тобом, куд' ћу ја то да памтим!

СИМЕОН (*спокојно*)

Упамтићеш, не брини. Упамтићеш...А дадне ли Бог, ка-
заћу ти ја то још који пут!

*Лагано, као сенка из дубине долази Софија. Стане, гле-
да испред себе.*

ЂОРЂЕ (*благо, забринута*)

Софија! (*она се прене*) Шта је сад било?

СОФИЈА (*дрхтавим гласом*)

Еее, оде нам наш Матеја, мој Ђорђе! Оде!...

ЂОРЂЕ (*у шоку*)

Како, бре?!... Шта причаш?!

СОФИЈА

Звала Милица... Каже: нема ни фртаљ сата! (*уздахне*)
Ех, Боже, до малочас - човек, а сад... Нестаде к'о сенка!
(*плаче*)

ЂОРЂЕ (*гневно, дрхтавим гласом*)

Како: нестаде?! Па шта раде ти доктори, мајку им
њину?! Јесу л' зато, бре, тол'ке школе учили?!

СИМЕОН (*мукло*)

Раде кол'ко могу и кол'ко знају! То раде!... А ти, не псуј
синко! Немој сад да и теби речи скрајну куд не треба!...

ЂОРЂЕ

Ма, брига ме, Бато! К'о да је неком' важно да л' још ди-
шемо, ил' нас је силом прегазило, ништа да не остане!

Ни кол'ко трунчица! Ни к'о смрад од балеге!... Сваку
веру ми, бре, угуши!

СИМЕОН

Де, Ђорђе! Де! И за нама – остаће. Одувек је било да
нас јачи горчином куша, к'о да нам мед нуди! Подлаци
тако погрешан одговор ишту!... Ал' свикли смо ми да
је лакше кад језик ништа не казује!... И 'нако се зна
да сваки створ може овим друмом само докле му је
допуштено! Ни педаљ више!... Ма, нико да нам већ
једаред каже: 'де је та ђавоља међа?!

Светлост лагано нестаје до потпуног затамњења.

БЕЛЕГ

Драматуршки коментар

Када неко носи белег на телу, то га обележава, чини уочљивим, различитим од других људи. Белег му дође као нека врста другог карактера а карактер је судбина човека. Сви људи имају карактер, чак и када га немају па кажемо за неког да је „бескарактеран“. За белег то не можемо рећи. Већина људи га нема. И то она већина која гради заједничку колективну свест коју сви деле, за разлику од ретких обележених, оних који се издвајају. Ти „наопаки“ индивидуалци упркос свему и сваком терају по своме. У овом смислу белег више није физичко обележје појединца већ превасходно његово симболичко, психолошко и идеолошко обележје. Тај проклети „белег“ представља детерминанту, судбину и усуд појединца. Постоји изрека *клони се оног кога је Бог обележио* као и она да се не скрнави обележено место. Белег означава не само појединца већ и топоним, то је ентитет специфичне тежине и значења.

Владимир Арсић, драматург и дугогодишњи телевизијски уредник сачинио је драму под насловом *Белег*.

Главни јунак драме Матеја Седлар, доскорашњи високи државни и партијски званичник одлучује да се повуче из политике и пензионише. И не само то. Сели се са женом у родно село, у околини Рудника и Космаја, намеран да на свом поседу, брду званом РУЖА, сагради кућу у којој ће провести последње земаљске дане. Одлука је изненадна и неочекивана, бар се наизглед тако чини. Изазива подозрење али и радост у породици Седлар. Матејин повратак, стари отац Симеон Седлар, види као прилику да изглади њихове одавно поремећене односе, али и као доказ да је он био у праву када није поверовао у вечни сјај звезде петокраке, којој се приклонио његов брат Константин и тим сјајем заразио његовог сина Матеју, одвојивши га од породице. Матејин млађи брат, Ђорђе, у његовом повратку види срећну околност да буде близу брата коме се увек дивио, као и прилику да му буде помоћ и ослонац у смелом подухвату градње куће на забрањеном месту. Матејина кћерка Анђела као и син Саша, проблематизују, свако на свој начин, однос неразумевања који постоји између родитеља и деце. Саша је типичан, распојасани незрели младић из угледне породице, такозвано функционерско дете,

који стално упада у невоље својом несмотреношћу али и ароганцијом, док је Анђела, кћи из првог брака, рањиво женско биће, које је у годинама одрастања остала без очевог ослонаца што још увек не може да заборави и превазиђе. Супруга Милица, пружа безрезервну подршку Матеји, али касније, како се ствари око изградње куће компликују, постаје све више критички настројена према тој замисли. Из ње све чешће проговара мајка и забринута жена, а све мање идеолошки партнер и истомисљеник. То су директни и побочни протагонисти Арсићеве драме. Њихови опоненти, представници побуњеног „народа“ су мајстор Раде Бујагић, поп Гаврило Грујичић као и мноштво узнемираних мештана без видљивог лица и попрсја, монолитна маса спремна на све да одбрани и заштити старо веровање.

Главни сукоб, на нивоу нарације, одвија се око избора места на којем Матеја Седлар подиже кућу. Он је изабрао да то буде на врху брда, одакле се унаоколо пружа видик ка Космају и Руднику, у даљини чак и на Авалу. Брдо је у својини његове породице и ту ништа није спорно. Тим пре јер се породица с том акцијом сагласила, упозоривши га на могуће неприлике које би због тога могао имати од стране мештана. И то је оно што је спорно, јер то брдо и место где планира градњу куће и мештани својатају. Ту су се одувек окупљали на Гозби, једном годишње славили чудесну појаву - сусрет источног и западног ветра, северног и јужног, ту на месту прозваном Ружа, по ружи ветрова, успостављали су континуитет са својим прецима, митским и магијским наслеђем којег се никада неће одрећи трасирајући пут времену будућем и својим наследницима. Свака пренамена тог места доживљава се као скрнављење, велики Грех, који не може остати некажњен. Колективно осећање угрожености и скрнављења светог и узвишеног места, у отвореном је сукобу са индивидуалном вољом и волунтаристичком акцијом појединца, у лику Матеја Седлара. А колективно памћење је дубоко. Сеже далеко у прошлост. Оно памти године, након Другог светског рата, када је стриц тог истог Матеја - Константин, својом вољом, и светоназором, за рачун „новог социјалистичког човека“ чинио зулум у народу. Крута,

догматска свест бољшевика и комунисте, сукобила се са исто толико крутом и догматизованом свешћу српског сељака и кулака. У том сукобу побеђује оно што је старије. Верујући би рекли оно што је истина, за разлику од новокомпонованих верника. Њихово „веруј“ иако траје деценијама, на крају ће се окрунити, расути и нестати као прах мајке земље, док ће старо народно веровање остати за сва времена.

То је први ниво драме који генерише мале и велике сукобе међу јунацима драме, покреће радњу и драмску динамику која буди и везује пажњу публике. На овом нивоу драма *Белег* функционише већим својим делом као породична психолошка драма.

Паралелно тече и друга линија радње коју оличава заумна старица звана Луди Браца. Она је спона између магијског света и реалног живота, весник чуда и чудила, слутњи и предсказања, живота с оне стране живота. Неколико сцена у којима се појављује, на почетку драме, у средини и при крају, мера су удела магијског мишљења у рационалном дискурсу који окружује човека 21. века. Но, и у тој мери оно је довољно да оствари превагу над рационалним, модерним и у крајњој линији научним погледом на свет. Драмска употреба елемената магијског реализма доноси на светло дана (или позорнице) неукроћене силе природе (орканске ветрове, бујице, муње и громове), слике симболичког и архетипског значења (привиђења Шареног села као весника скоре смрти) а грађење куће на ружи ветрова из те перспективе изгледа као узалудни љубавни труд јер на раскршћу и судару супротстављених сила ништа не може израсти а још мање опстати. *Тријумф тамног монолита из Кјубрикове Одисеје 2001 над слободном вољом појединца и правом на избор.*

Свако доба има свој језик комуникације и свој час. Кад дође њен час, старица Луди Браца пренеће своју тајну даље. Ко ме? Ко ме другом него Матејином оцу Симеону Седлару. И на тај начин писац Владимир Арсић затвара круг: веза два света оностраног и реалног остаје непрекинута.

Драма *Белег* богата је мноштвом значења, тема и подтема. Тако ћемо из једне реплике сазнати да се Матеја из политике повукао након 8. Седнице ЦК Србије,

из друге реплике да у земљи расте национализам, из треће да је Ђорђева кћи напустила земљу заједно са својим партнером чији отац није Србин. Чућемо да се сваки час мењају политичари на власти, и да су сви гори једни од других. У предаху жустрих породичних расправа, сазнаћемо од Матеја да се уморио од јаловог живота који је водио, од фразеолошких говоранција које је држао убеђујући неистомишљенике да верују у нешто у шта и сам често сумња, до тога да никада нема довољно времена за децу, породицу, љубав. И када му се син Саша обрати за помоћ, он нема више снаге да му је пружи. Изговара се да више није на власти, да нема утицаја и упућује га на сестру Анђелу, која је по свему судећи кренула очевим стопама градећи успешну каријеру у државној служби. Мноштво тема, подтема и мотива пласираних у назнакама, на нивоу симболике и асоцијација.

Лик оца Симеона Седлара дат је у живим и јарким бојама. Остали ликови дати су коректно. Да је више колоритних детаља, драмских микро-ситуација и лапидарних дијалогских форми попут уводне сцене сусрета Матеја са старицом Луда Браца драма би били још ефектнија. Но и овако она добро функционише. Очекивана стандардна опсервација сличних тема и ликова, какву смо много пута видели у драмској литератури претходних деценија, овде је превазиђена

изненађујућим финалом. Иако је Матеја, због своје упорности и тврдоглавости да оствари немогући задатак, већ једном упозорен и кажњен од виших сила (повредио је ногу), он не одустаје од свог наума. Карактер је судбина. То је белег који нас води кроз живот и одваја од живота. Кад смо се већ понадали да је Матеја довољно кажњен, сада и по други пут, преживевши мождани удар, сасвим неочекивано, писац Владимир Арсић, тера мак на крај, иде до краја. Не опрашта свом јунаку његов наум и уверење да на свет може да гледа с висине. Кажњава га смрћу попут јунака античке драме. Нажалост!

И још једна сугестија. Сви ликови породице Седлар, неки у већој, а неки у мањој мери, пате од „филозофирања“. Тај у основи прозни елемент у дијалогу, иако проширује перспективу у којој се испољава унутрашњи живот јунака, његова затомљена бол и јад, за последицу често има успоравање радње. У дуванском диму, разбарушене косе и црних подочњака, лица тих јунака више траже око камере, неко што лежу оку позоришног гледаоца.

Нема сумње да драма Владимира Арсића *Белег*, пружа довољно елемената редитељу - читаоцу и глумцима - интерпретаторима за инспиративни сценски изазов. Верујем, да неће изостати.



БИОГРАФИЈА ВЛАДИМИРА АРСИЋА

Владимир Арсић (1947.), дипломирао драматургију, драмски писац, позоришни критичар, сценариста. Још током студија добио награде за радио и телевизијске драме (1970. *Као каранфили неког прошлог дана или аутоскопија једне Медеје*, 1971. *Киша је одавно престала да пада*; Тв драме: 1972. *Пеге на сунцу*; 1973. *Дошљак*), као и на конкурсима за кратке приче (1971. НИН, *Бодијев догађај* и 1972. Политика, *Устајали мирис старе, женске пути*). 1972. Сценарији за Тв Београд, Забавни програм. 1974. Сценарио за Тв драму *Пуч*, према догађајима у логору у Смедеревској Паланци 1943. године. Запослен у Радио Београду од 1975. Три године касније награђен специјалном наградом за режију, на Југословенском радијском фестивалу у Охриду (емисија *Потврда о животу*) Режира сопствене и друге драмске текстове. Почиње да пише позоришну критику за Први програм, а нешто касније и критику телевизијског програма (написао око 200 текстова). За Други програм Радија, пише

кратке приче. 1979. добија прву награду на конкурс позоришта Бошко Буха, за драму *Бајка о Сањару и псу*. Ради бројне драматизације и сценарије за телевизијске емисије. 1980. проводи осам месеци у Паризу на Radio France Inter-у (специјализација у области магазинских емисија из културе). 1982. постаје секретар Председништва Удружења драмских писаца. Постављен на место Одговорног уредника Редакције за културу Првог програма Радио Београда. Од маја 1987. прелази у Телевизију Београд. Аутор серије *Театар у Срба* (10 епизода) као и других емисија и серија (*Колективне сенке*, *Нешто више*, *Вајферт...*). 1993. уз многе друге послат на принудни одмор. После два месеца ипак враћен на посао да би довршио серију о позоришту код Срба, пошто је редитељ Петар Теслић одбио да заврши посао без аутора. Пише позоришну критику за редакцију за културу. 1995. постављен за Одговорног уредника Редакције за културу РТС. 1999. постављен на место Главног и одговорног уредника Културно забавног програма (смењен крајем године). 2000. године објавио изабране позоришне критике у књизи *Приказивачи вештина*. После петооктобарских догађаја, заменик, а затим и вршилац дужности Главног и одговорног уредника Културно забавног програма (оставку дао почетком 2002.). У Уметничком програму 2003. г. постављен за Одговорног уредника програма за младе. Покренуо серију анимираних филмова према нашим народним бајкама (*Змија младожења*, *Баш челик*, *Немушти језик...*) 2007. објавио роман *Рајске преваре*. Од 2008. до пензије 2010. (октобар) Одговорни уредник драмског програма РТС (Телевизије). Покренуо серију документарних емисија о значајним ствараоцима и педагозима: Јосипу Кулунџићу, Ратку Ђуровићу, Слободану Селенићу, Александру Петровићу, Душану Макавејеву, Слободану Стојановићу... Сарађивао са сарајевским Одјеком, Политиком, Временом, Лудусом, Театроном. Објављене драме: *Као каранфили неког прошлог дана или аутоскопија једне Медеје*, *Бајка о сањару и псу*, *Наши*. Сада се претежно бави писањем огледа из области театрологије. У припреми је избор текстова - *Заноси и странпутице*.

ПОЗОРИШТЕ У ДОБА КОВИДА

Ана Тасић

ПОВРАТАК ВЕЛИКИМ ТЕМАМА

Може се рећи да се у времену пандемије ковида, од средине марта 2020. године, до данас, годину дана касније, позориште у Србији веома добро снашло, у поређењу са регионом, и већим делом света. Српска позоришта су, у почетку, услед општег затварања друштва, и позорница, прешла на емитовање снимака ранијих продукција на интернету. После неколико месеци, од јуна и јула, глумци су почели лагано да излазе пред публику, у складу са епидемиолошким захтевима, неопходношћу за физичком дистанцом, здравственом безбедношћу. Од јесени је одржано и неколико фестивала, изашао је низ премијера, и позориште у Србији је, са мањим прекидима, успело да сачува своју *живост*, физичке премијере пред публиком, и, на крају, али никако најмање важно, квалитетне представе. За то време, у Европи и Америци, због знатно снажнијих мера сузбијања епидемије, жешћег укидања слобода кретања и затварања већине институција културе, позориште је знатно дубље било гурнуто у чекаоницу бољих времена, док су онлајн алтернативе почеле снажније да се развијају.

Времена великих друштвених криза, а наше се недвосмислено може дефинисати као такво, намећу потребу за истинским, искреним и директним суочавањима са собом и светом, за повратком на бављење суштинским питањима о постојању, смислу, вери, нади. Људско биће је у оваквим преломним, граничним временима нарочито крхко, и потребно му је дубоко сагледавање себе и значења света у којем живи. У том контексту, значај уметности, нарочито позоришне, јер она представља најопипљивији одраз света, немерљив је.

Премијере у српским позориштима, настале у времену епидемије, као директна последица околности епидемије, у доброј мери су биле окренуте истраживању управо тих, суштинских питања, у више-мање класичној, или експерименталној сценској форми, која је била резултат промена околности наших живота. На пољу експерименталног сценског израза, издвојићемо две представе, *Lounli plenet* и *Као да крај света није ни сасвим близу*, уметнички вредне продукције Атељеа 212 и Битеф театра. Оне су се у упадљиво истраживачкој форми окренуле испитивањима болести, усамљености, телесности, потребе за љубављу и људском близином, краја света, оностраног. Када је реч о више-мање класичном сценском изражавању, о игри на сцени-кутији, представићемо три такође вредна пројекта настала у времену пандемије која су се директно и искрено суочила са великим људским темама: *Догвил* у суботичком позоришту „Деже Костолањи“, *Утонија* у Малом позоришту Душко Радовић и *За сада је све ОК* у Крушевачком позоришту. Ове продукције су, такође на отворен, истраживачки начин, приступиле темама добра и зла, зависти, љубави, љубоморе, брачног заједништва, пројекција будућности. Може се рећи да су свих ових пет продукција, због сугестивног и искреног трагања за суштином ствари, и препознавања гледаоца важности те потраге, постигле важну функцију уметничког дела, давања смисла свету, кроз утеху препознавања.

LOUNLI PLENET (АТЕЉЕ 212)

Представа „Lounli plenet“, премијерно изведена у јулу 2020. године, у Атељеу 212, била је један од првих институционалних примера остваривања нове сценске форме, прилагођене епидемиолошким мерама. Реч је о облику имерзивног перформанса, чији су извођачи аутори текстова, Игор Коруга, Тања Шљивар, Маја Пелевић, Димитрије Коканов и Олга Димитријевић а делом и публика, седам гледалаца који прате актере на овом специфичном путу

суочавања са самоћом доба пандемије, као и низом других, есенцијалних животних питања, болести, страха од смрти, потребе за заједништвом и љубављу. У погледу снаге самог текста, издвојићемо први део који је писао Игор Коруга, а изводила га је Олга Димитријевић, спретно и убедљиво, на отвореном простору поред зграде Атељеа 212. Овај емотивно упечатљив део представе, насловљен „Моја Корона“ открива Игорова искуства борбе са вирусом, тмурну реалност болница, неспокојство и страхове, али и друштвено - политичка значења болести и имунитета. Након завршетка првог дела, извођачи-водици су нас водили до друге сцене, у фоајеу Атељеа 212, где је такође било постављено седам прописно удаљених столица на које смо се сместили, испред великог екрана. Овај такође ефектан део представе је изведен без физичког присуства извођача, што се може схватити метафорички - одсуство физичке блискости, самоћа, као и технолошке замене за људску близину су највећи изазови и императиви овог времена. Док су на екрану емитовани призори из спаваће собе, снимци тела испод покривача на кревету, тела које се мигољи, померајући и гужвајући тканину која га штити, путем звучника смо слушали Игоров глас, мисли о телу и његовим патњама, границама, могућностима (текст Димитрије Коканов). Ове сцене са извесним цинизмом одражавају аспекте (не)моћи изолованог, дистанцираног, затвореног тела које носи политичка значења, тела које је претња систему пред колапсом.

По завршетку ове идејно инспиративне сцене, у тишини смо прелазили у горњи фоаје, где су нас водичи прво распоредили да стојимо и пратимо извођење текста Тање Шљивар, у тумачењу Маје Пелевић. Она је била налик некаквој њу-ејџ инструкторки, опседнутој здравом, органском исхраном, једним од приоритета овог времена које захтева рад на јачању имунитета тела. Током извођења следеће сцене остајемо у истом простору, али седамо на столице, добијајући од извођача Димитрија Коканова разне предмете, гајтане, лампе... То су симболички парчићи техно-тела о чијем састављању он приповеда, као механичкој замени за наша нестална, коначна, рањива тела, и алтернативи за партнере у љубави које тешко



Lounli Plenet (фото: Атеље 212)

проналазимо у доба изолације (текст Маја Пелевић). Наредни део се поново одвија у доњем фоајеу, без физички присутног извођача, где Тања Шљивар, путем аудио снимка, тумачи наставак текста Димитрија Коканова, о могућностима и значењима положаја тела. Последња сцена представе играна је напољу, овај пут на платоу испред главног улаза у Атеље 212, где су актери и гледаоци поређани у једном, заједничком низу. Сва три извођача представљају текст Олге Димитријевић *Lounli plenet у десет разгледница*, фрагменте огледала самоће током пандемије. Овај део представе је био нарочито занимљив због сусрета са градом, са случајним пролазницима који постају неочекивани гледаоци имерзивног театра, игре која се шири на улицу утишаног града, Београда у апокалиптичној борби са вирусом.

КАО ДА КРАЈ НИЈЕ НИ САСВИМ БЛИЗУ (БИТЕФ ТЕАТАР)

Сценски текст Као да крај није ни сасвим близу Маје Пелевић чини седам поетских фрагмената који представљају мисли и осећања о крају света, виртуелној стварности, симбиози човека и машине. Они су један од делова раскошног мултимедијалног мозаика, или аудио-визуелне инсталације, односно перформанса редитеља Николе Завишића, истраживачког дела инспирисаног ограничењима света у коме данас глобално живимо (премијера је била у јануару 2021. године).

Игра почиње у Битеф арт кафеу, где се окупља пет гледалаца. По нас долазе костимирани и маскирани аутори, потпуно обучени у бела заштитна одела која чувају од ширења заразе, будући препознатљиво



Као да крај није био сасвим близу (фото: Ненад Шугић)

осећање стрепње. Затим нас препуштају такође костимираном „дигиталном стјуарду“ Љубомиру Радивојевићу, који нас води до импровизоване гардеробе, где се пресвлачимо у исте костиме, бела одела од главе до пете, симболички и конкретно постајући део представе. Љуба нас онда полако и сигурно, једно по једно, у церемонијалној тишини, води кроз гледалиште Битеф театра, до сцене омеђене тамним завесама. Ту се удобно смештамо на струњаче, пред велико платно, препуштајући се аудио-визуелном угођају.

Првих четрдесетак минута лагано падамо у опуштајуће, хипнотичко стање, занесени речима и мислима о страховима, али и о новим могућностима, пред временом апокалипсе (текстове слушамо путем аудио записа, снимљених гласова који припадају Мини Стругар, Ањи Ђорђевић, Јелени Пиљић, Катарици Војновић и Маји Пелевић). Речи су испреплетане са одговарајућом, лаганом, медитативном музиком, и визуелизоване пројекцијама, илустративним, асо-

цијативним или апстрактним, призорима космоса, природе, кише, сунца (видео и ВР Филип Микић, композитор Ања Ђорђевић). У другом делу перформанса нам Љуба даје специјалне наочаре, или маске за очи, у којима гледамо тродимензионалне апстрактне пројекције, тачака и облика различитих боја, призоре који иду корак даље у јачини визуелног доживљаја. Они су такође праћени речима и музиком, као у претходном делу извођења. Наш перформанс се завршава где је и почео, у гардероби, скидањем костима, симболичким и конкретним враћањем у нашу стварност.

Традиционалних извођача у овом пројекту нема, извођачи смо ми сами, гледаоци, што донекле подсећа на структуралистичке расправе Ролана Барта о смрти аутора уметничког дела. Читалац, односно гледалац у овом случају, у доброј мери сам ствара значења, подстакнут делом које обилује празнинама. Може се рећи да гледалац-извођач овог перформан-



Утопија (фото: Белкиша Абдуловић)

са добија онолико колико да, односно угради у ткиво игре. Такође, чињеница да је петочлана публика главни учесник који улази у улогу бића пред апокалипсом, облачењем костима и ступањем на позорницу, граничну зону пред крајем света, успоставља јака ритуална значења. Када се кроз овакву игру, уметнички чин, оживи осећање стрепње, поменуто на почетку, које репродукује тескобну стварност, долази до катарзе, чишћења тескобе и страха, што је суштина естетског искуства.

УТОПИЈА (МАЛО ПОЗОРИШТЕ „ДУШКО РАДОВИЋ“)

Сценски текст *Утопија* који је уобличио драматуршкиња Тијана Грумић, има документаристичко утемељење. Настао је кроз радионичке разговоре са петнаесторо тинејџера и тинејџерки који су и извођа-

чи представе (Дуња Дедауцић, Искра Дилкић, Јана Димитријевић, Лазар Ђурић, Ива Жеравица, Жана Јеловац, Петра Лукић Јовић, Ина Николић, Инда Новак, Димитрије Пантић, Дуња Смиљанић, Маша Станковић, Драган Суботић, Миа Трифуновић и Маша Цвркотић). Они су разматрали друштвено важне теме - могућности и граница утопије, грађења праведнијег друштва, економских разлика и раслојености, породичних конфликта, проблема одласка младих људи из наше земље, као и данашњег огромног утицаја нових технологија и друштвених мрежа.

Мултимедијална режија Ивана Балетића одговарајућа је у погледу документарног сценског изражавања, јер је директна и огољена, емотивно продорна. Игра младих извођача и извођачица је енергична и искрена, одише истинском снагом и скоро опипљивом потребом за овом врстом експресије, уобличавања и ослобађања животног искуства. На сцени се смењују исповедне сцене, монодрамски искази аутора, као и

играни призори који репродукују њихове породичне и друштвене животе. Сцене повремено узимају пародичну форму која и комички изобличава друштвене аномалије, откривајући кроз ослобађајући хумор забринутост због друштвене корупције, пропадајућег здравства, инфериорног друштвеног положаја жена, владавине новца. У игру су укључени и сонгови и музичка пратња уживо, а представа и почиње упечатљивим извођењем песме „Ми смо јако далеко“, иза прозирне завесе, на коју се елегантно пројектују силуете тела глумца (композитор Срђан Марковић, аутор видео програма Горан Балабан, сценски покрет Анђелко Берош). Представа *Утопија* је снажна у изразу због искрености и убедљивог аматеризма извођача који исијава аутентичну потребу за изражавањем, а та опипљива, документаристичка искреност на сцени се заразно преноси и на публику, безрезервно дирнуту немонтираним осећањима.

У историји двадесетог века, у временима друштвених криза, документарно позориште је, на светском плану, постојано показивало и доказивало своју важност и виталност. Оно је увек рефлектовало потребу аутора да истину директно драматизују на сцени, да изразе усијане друштвене проблеме директно, фронтално, без скривања иза фиктивних ликова. У тексту *Театар чињенице (Theatre of Fact)* Ден Ајзак (Dan Isaac) анализира различите аспекте документарног позоришта или Театра чињеница, како он још назива документаристичко изражавање у позоришту, дајући при томе краћи историјски преглед његовог развоја.¹ Он наводи да се Театар чињеница, од првих случајева таквих представа Пискатора и Брехта, рађало у *тренуцима потребе за преиспитивањем горућих друштвених проблема*.² То је био случај и са ауторима који су у педесетим и шездесетим годинама стварали документарно позориште, Петером Вајсом, Ролфом Хоухтом, Доналдом Фридом - они су се у свом раду бавили узнемирености због стварања хидрогенске бомбе, хистерије која је пратила Хладан Рат, пацифистичким одговорима на Вијетнамски рат. Даље разматрајући

разлоге стварања документарног позоришта, Ајзак истиче да је документарно позориште *индикатор потребе за друштвеним повратком истине у фокус*, у околностима владавине технолошког капитализма што се региструје и у театру: „Капитализам у 20. веку је произвео ново друштво: технолошко-индустријски комплекс. Једно од интелектуалних нуспродуката је апстрактно схватање чињеница. Позориште чињеница је уметнички одговор на грозничаву тенденцију ка квантификацији.“³ Други аналитичар документарног позоришта Атилио Фаворини слично сматра да је документарност у позоришту одговор на општу панику за враћањем реалног и откривањем истине, у околностима света који се може разумети Бодријаровим разматрањима друштвених симулација: „У таквим околностима, мешања реалног и фиктивног, где је реално нестало, бављење реалним у документарном позоришту, представља неку врсту изазова.“⁴ Та потреба за реалним и истином је данас, у времену пандемије које, између осталог, избацује поплаве лажних вести и збуњујућих информација, болно опипљива и дубински разумљива. Поједини позоришни аутори зато бирају документарни израз, доводе огољену стварност и истину на сцену, стављају их експлицитно под светла рефлектора, тражећи ту смисао који им измиче у реалном животу, преплављеном неистинама.

ЗА САДА ЈЕ СВЕ ОК (КРУШЕВАЧКО ПОЗОРИШТЕ)

Потекао из мотива драме *Прозор* Наташе Рајковић, сценски текст *За сада је све ОК* настао је у процесу стварања представе, кроз пробе са глумцима, донекле блиско представи „Утопија“. Протагонисткиња је Милена, средовечна жена заробљена у браку одређеном усамљеношћу и неразумевањем са супругом који бежи у мајчине скуте да се (метафорич-

³ *Ibidem*.

⁴ Attilio Favorini, „Representation and Reality: The Case of Documentary Theatre“, *Theatre Survey* 35, American Society for Theatre Research, 1994, 40.

¹ Dan Isaac, „Theatre of Fact“, *The Drama Review*, Vol. 15, No. 3, Summer 1971, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 132.

² *Ibidem*.



За сада је све ОК

ки) надише ваздуха. Милена је под неподношљивим притиском и на послу, у болници где ради као медицинска сестра, у паклу односа са бруталним шефом, амбициозним доктором који се гнуша сваког трага људскости. Нарочити квалитет овог комада налази се у животној уверљивости ликова и радње - из њих се прелива снага искрености, умотана у фини, суптилни хумор. Такође, особена карактеристика текста је и истанчано претапање стварног и имагинарног живота и позоришта, односно, деликатна театрализација радње.

Ауторка полазне драме Наташа Рајковић је честа сарадница редитеља Бобе Јелчића, чију поетику карактерише препознатљиви рад са глумцима, обликован на промишљеној стилизацији и иронији, брехтовској зачудности која ствара опчињавајући, продорно поетичан сценски свет. Ансамбл Крушевачког позоришта, вођен редитељком Снежаном Тришић, успешно је следио тај јелчићевски стил игре, градећи

живописну сценску стварност, огледало нашег времена, борбе са различитим изазовима доба ковида. На минималистички утврђеној позорници, суптилно осветљеној неонским светлима, игру започиње Биљана Николић, у улози Милене, растрзане кризама, изневереним очекивањима од брака и живота, и зароњене у сећања о њеној мајци. Ове дирљиве исповести су зачињене сведеним музичким тоновима, који нежно поетски боје радњу (композитор Ирена Поповић). Глумица наступа драмски убедљиво и емотивно - истовремено је присутна у стварности лика, а повремено одлази и у неки други, замишљени свет, простор игре и утехе. На то место ступа обраћањем мајсторима светла и тона, што разбија илузију и означава прекид примарне радње, и прелазак у сферу имагинације. Овај поступак цепања илузије доследно и суптилно ће се понављати током целе представе, и са осталим глумцима и ликовима, заокружујући концепт претапања стварности и игре. Дејан Тончић, у

улози Милениног мужа, најпрецизније је представио финесе у тој граничној игри, његову измрцвареност у браку, дотученост жениним звоцањем и терором „здраве“ исхране, и истовремено сањање о бегу. Бојан Вељовић је тврђе и енергичније представио доктора, немилосрдно амбициозног претендента на врх друштвене лествице. Он даје брутална, нељудска упутства за преживљавање у нашем свету негативне селекције, зверињаку са вредностима окренутим наглавачке. Никола Ракић игра пацијента у болници, који је ту завршио због проблема са раменом. Његов лик носи дискретну пародију савремених лајф-коучова, психолошке помоћи кроз повратак природи и тражење себе.

Дубоко промишљена стилизација игре, која онеобичава радњу и брехтовски активира критичко мишљење, присутна је и у прожимању израза мисли и осећања ликова, са речима које означавају дидакалије, њихове покрете, поступке, физичку радњу. Она се одражава и у претапању говора у песму, што се одвија у више наврата, са различитим ликовима. Ове промене и прекиди у говору се симболички могу разумети и као ознака борбе између рационалног и ирационалног, реалистичког и интуитивног, реда и хаоса, борбе која представља саму срж друштвеног живота. Историја позоришта је огледало историје друштва, а позориште је у историји имало бројне и различите функције, непосредно везане за конкретан контекст. У том смислу, може се рећи да су у садашњем тренутку нашег света, терапеутске вредности ове представе, и уметности уопште, управо најважније.

ДОГВИЛ (ПОЗОРИШТЕ „ДЕЖЕ КОСТОЛАЊИ“)

Полазећи од антологијског филма Ларса фон Триера *Догвил* (2003), редитељ Андраш Урбан направио је представу препознатљиве естетике, снажне симболике, бујне маштовитости. Може се рећи да она доноси повратак на ранију фазу Урбановог рада, на време настајања визуелно упечатљивих дела, *Сар-*

динија (2009) или *Кишињевска ружа* (2010). Поред несвакидашње заводљивог стила, представа је и на тематском плану веома инспиративна, јер раскопава велике, свевремене људске теме, које постају нарочито важне у кризним временима, добу непрестаног тражења одговора, покушајима да се дубински разуме стварност. Приповест о Грејсином доласку у град Догвил поставља питања о природи добра и зла, о љубави, страсти, насиљу и мржњи, као и о трагично инфериорном положају жене у патријархалном свету. Радња, а нарочито њен бруталан расплет, провокативно подстичу библијске расправе о освети и опросту, подсећајући на Мојсијеве речи: „Живот за живот, око за око, зуб за зуб...“

Игра почиње препознатљиво урбановски, снажним иронијом која се критички односи према актуелном времену епидемије које је донело ограничења у свим сферама живота. Сцена је у мраку, док је публика индикативно осветљена јер је она у фокусу пажње, на друштвеној позорници. Ледени, претећи, орвеловски отуђен глас нам путем звучника даје прецизна упутства о понашању у околностима ширења заразе, неопходности опреза и сумње у људе који нас окружују. Намеће нам се обавеза послушности, што се може схватити као критика медијско-политичког терора током ванредног стања („Ако мислите да постоји неко ко представља опасност по опште здравље, сада је време да га уклоните из публике“). Глас нас затим сугестивно уводи у суморну и брехтовски поучну причу о граду Догвил и његовим становницима, која се простира у форми позоришта у позоришту. Она поставља и важан проблем борбе позоришних уметника за опстанак, у времену епидемије нарочито актуелизован, а иначе често присутан у Урбановим представама у последњих неколико година (*Факултет за позоришног гледаоца, М.И.Р.А., Гоголанд, Дон Кихот, Капитал*).

Глумци Габор Месарош, Борис Кучов, Давид Бубош, Тимеа Филеп и Андреа Веребеш играју предано, надахнуто и дисциплиновано, узимајући наизменично функције наратора и ликова, и градећи тако, коцкицу по коцкицу, мозаик друштва где је човек, хобсовски, човеку вук. Идеја анимализације људи која



Догвил (фото: Едвард Молнар)

конкретно и симболички означава опште и глобално ишчезавање хуманости, једна је од главних у представи. На пример, када Грејс похлепно, изгладнело глође кост, по доласку у Догвил, или када становници града реже и крволочно дивљају у оргији насиља (тема анимализације људи такође је блиска Урбану, присутна у ранијим представама *Дракула* или *Dogs And Drugs* лажмотивом целе). У погледу критичког бављења насиљем, нарочито су изражајне сцене кулминације иживљавања над Грејс, када се њени силоватељи смењују. Осећање кошмара је ту узнемирујуће материјализовано укључивањем директног видео преноса радње у позадини. Камера је прикачена на Грејсину главу, па пројекције веродостојно приказују њена посртања и падове, аутентично визуелизујући субјективни и објективни хаос.

Ипак, мржња не постоји без љубави, као што ни мрак не иде без светла које га увек (једном) разгрће. Свет је саздан на сменама супротности, или циклуса

живота, на шта указује и Урбанов многозначан театар, грађен у сударима бруталности и нежности. У том смислу је репрезентативан изванредан крај представе, када сцена остаје празна, без људи, али преплављена траговима или остацима живота, згњеченим јабукама, ископаном земљом, расутим лишћем. На тој горко нам препознатљивој, (пост)апокалиптичној позорници, остао је само пас-човек, знак пале људскости, створ који завија пузећи четвороношке. Овај моћно симболичан приказ одвија се под заглашујућим звуцима Вивалдијевог циклуса „Четири годишња доба“, упечатљивим музичким представе, такође важним у погледу истицања идеје цикличних смена токова историје, као и затварања свих кругова, добра и зла.

На почетку *Социологије позоришта*, Жан Дивиньо пише да позориште није само позориште, већ је и много више од тога, оно је уметност, без сумње једна од најстаријих уметности, и уметност *чији се корени*

налазе у друштвеном животу, и која је више него иједна друга уметност, уткана у живу потку колективног искуства: „Позориште осећа више него било која друга уметност потресе који раздиру непрестаним кореним променама испуњени друштвени живот.”⁵ Управо из тог разлога, може се рећи да су се наши аутори окренули испитивању есенцијалних

животних питања, суштинских тема постојања, што је био предмет овог текста. Да би одговорили на снажне унутрашње пориве, природне људске потребе за разумевањем ванредног стања у којем се нашла цела планета, ствараоци су ступили на сцене, у потрази за смислом и катарзом.

⁵ Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta*, BIGZ, Beograd, 1978, 2.

Зоран Т. Јовановић

СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ АЛЕКСАНДРА ЦВЕТКОВИЋА

Подсећање – Сто двадесет година од рођења (1900-2020)

Боривоје С. Стојковић, најугледнији српски позоришни историчар, познат као глумачки портретиста, у својој *Историји српског позоришта од средњег века до модерног доба* (прво издање објављено 1979. године), бележи свестрану оцену глумца Александра Цветковића: „Цветковић је за кратко време уочи рата избио неодољиво у највиши уметнички план београдске сцене као карактерни и нарочито комични глумац у класичном, модерном и фолклорном репертоару, свестрано употребљив разноврсним стваралачким и изражајним дијапазоном. Он је у карактерно-комичном жанру тумачио подједнако успешно улоге свих глумачких варијаната. То није био комичар конвенционалних досетки, шеретлука и јевтиних гегова, него увек стваралачки лепо надахнут, са непресушним и крепким комичним фондом, са здравим, ведрим, сочним и пријатним хумором... Он је имао јак глумачки нагон, играо полетно, деловао срдечно и непосредно, увек реалистично истинит, убедљив, природан и небаналан у изразу... Мало је глумаца могло да буду тако и толико истинити, природни, разиграни и при томе ненаметљиви на сцени као он. Његова дикција је била лепа, јасна, чиста, течна... Он је и певао врло музикално, гласом изузетно звонким, који му је помогао да се у прво време истакне и као оперетски певач“¹. У тону поузданог историчара констатује да је

¹ Б. С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, III, Београд, 2016, 560.

гумац „оптужен за сарадњу с окупатором“ и да је стрељан 27. новембра 1944. у Београду. Бора Стојковић је рат провео у заробљеништву у Немачкој и није био сведок глумчевог рада у окупираном Београду.

Шта се десило с таквим уметником, који је остварио стотинак улога у десетак југословенских позоришта, о коме историчар Стојковић пише са нескривеним одушевљењем. Шта је у току рата учинио такав гумац, какав је био судар између уметника и сурове животне реалности, да је морао да доживи трагичан крај? Одговор ћемо покушати да потражимо кроз радни летопис Александра Цветковића од 1920. до 1941, а посебно о његовом глумачком деловању током ратних година проведених у Београду.

Од деведесетих година почело се јавно говорити о настрадалим српским глумцима после Другог светског рата због наводне сарадње са окупатором. Стицајем околности, упознао сам београдског адвоката Драгог Јовановића, који је због свог имена и презимена, истоветних београдском злогласном градоначелнику, био ухапшен. У затвору се нашао с групом угледних Београђана, међу којима су били и двојица популарних глумаца Александар-Аца Цветковић и Јован-Јоца Танић. Београдски адвокат прибележио је, на тоалетном папиру, речи затворског „Врапца“, који су својим колегама хапшеницима изводили Цветковић и Танић. Објавио сам сећања адвоката на те затворске дане у ЛУДУС-у и делове из тог комичног „Врапца“, који је трагично завршен, одвођењем глумца на стратиште².

Заинтересован трагичном глумачком судбином, али и судбином групе других глумаца, почео сам да трагам за документацијом. Посебно ме занимао тегобан хистрионски глумачки пут Аце Цветковића, као и његовог колеге Танића.

Цветковићева судбина носи у себи посебан печат трагичности, јер је био јединствен комичарски таленат у пуној животној снази, сурово прекраћеној у

четрдесетчетвртој години. Могла су се, с правом очекивати, велика сценска остварења у будућности, али све је прекинуто без суђења, пре седамдесет и седам година.

У бројним написима, последњих година, пише се само о том трагичном крају популарног глумца, а да се при том готово превиђа његов дводеценијски глумачки опус, од чега је само последњих пет-шест година везано за Београд. Зато настојим да скицом за портрет овог врсног глумца комичара, судбином трагичара, бар овлаш предочим његово сценско дело, које ће представљати крупан драгуљ у неком будућем глумачком трновом венцу, својеврсном симболу српског глумишта.

ЦВЕТКОВИЋЕВА ЖИВОТНА ПУТАЊА

Александар Аца Цветковић, рођен је у Београду 30. априла 1900, а трагично му је прекраћен живот у родном граду 27. новембра 1944. Био је особито популаран гумац, певач и редитељ. Позоришни историчар Боривоје С. Стојковић налази да је био „извесна синтеза између комичних креација савремених глумаца Миодрага Петровића Чкаље и Мије Алексића“.

Цветковић је гимназију завршио 1920. у Крагујевцу, где се огледао у глуми наступајући на сцени дилетантског позоришта „Гуслар“, под вођством глумца Илије-Ике Јовановића. Прва улога му је била Тоска. У интервјуу у *Политици* 7. септембра 1938, по повратку у Народно позориште, присећао се својих почетака:

„Требало је видети те наше представе. Било је онда неколико аматера који су одавно побегли с позорнице. Сећам се баш представе *Тоска*, на којој сам ја играо Тоску. Имао сам карирану хаљину, зелен шешир, беле чарапе и – певао! Скарпија је био г. др Милош Савковић, сада професор. Кад он запева арију „Ал’ имаш лепе руке?“, ја показих своје, а публика прасну у смех. Збиља су биле лепе: као два симита“.

Започео је студије медицине, прво у Београду, а потом у Прагу, па је прешао на права, а ускоро се уписао на студије географије, физике и метеорологије. За време студија наступа као гумац-аматер у Христи-

² Зоран Т. Јовановић, „Врабац“ под вешалима, ЛУДУС, бр. 2, 5. децембар 1992.



Улични свирачи, Народно позориште (1939)

лићевом „Малом позоришту“, приватно учи певање. Прва улога била је Алберт де Сенвиљ у *Крвној освети* на Корзици Виктора Диканжа.

ЦВЕТКОВИЋ У САРАЈЕВСКОМ НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ (1922-1927)

Цветковићев прави, озбиљни дотицај са позориштем везан је за сарајевско Народно позориште, у коме је провео пет сезона, од 1922. до 1927, док није оперета у Сарајеву укинута. Најпре је почео у улогама младих љубавника: Арман Дивал у Диминој *Госпођи са камелијама*, па затим Алија Бјелић у Ђикијевој *Златији*, па Селимбег у Палавестровој *Алмаси*. О својим почецима Цветковић у поменутом интервјуу 1938. каже:

„У почетку своје каријере играо сам љубавнике, али због своје спољашности прешао сам у комичаре.

Био сам леп, дакле могао сам да будем љубавник, али мали раст ми је ту помрсио рачуне, те сам напустио тај фах. Прва моја улога била је у *Госпођи са камелијама* – Арман Дивал. Али, чини ми се, био сам више орман него Арман. Рекао сам себи: „Бато, није ово за тебе. Комика је твој домен!“. И отада играм стално карактерну комику. Нушићев репертоар највише ми лежи“.

И, одиста, у карактерној комици ускоро постиже лепе успехе и стиче убрзо велику популарност код сарајевске публике. Његов репертоар улога је врло обиман и разноврстан. Играо је у класичним комедима, као Арган у Молијеровом *Уображеном болеснику*, па Пиркен у Балзаковом *Меркадеу*. Огледао се успешно и као Фјодор Карамазов у *Браћи Карамазовима* Фјодора Достојевског. Особени успех имао је у тумачењу јунака страних комедија: Големанов у истоименом делу бугарског драматичара Костова, као Јакоб у комедији *Добар фрак* Драгелија и као Венус у *Уличним музикантима* Шурека, кога ће тумачити још

много година на бројним сценама.

У делима домаћих драматичара остварио је читав низ Нушићевих ликова, који су му, како је сам рекао, особито добро „лежали“: Трифун Спасић у *Ожалошћеној породици*, Јованче Мицић у *Путу око света*, па као Живота Цвијовић у *ДР*. Леп успех је имао и у комедијама Петра Пеције Петровића, као Периша у *Чвору*, Миладин у *Ркаћу* и Сретен у *Бећаруши*.

Велику популарност стекао је у Веселиновићевом *Ћиди*, као Максим, кога ће играти (и режирати) с особитим успехом и задовољством до свог глумачког краја.

Током своје прве сарајевске фазе уметничког рада исказао је посебне способности у креирању оперетског репертоара. Певао је, глумио и режирао читав мали оперетски репертоар: Франц Шуберт у Шубертове *Три девојчице*, Адам у Целеровом *Птичару*, Ханс Шлих у *Доларској принцези* Лео Фала, Ферфакс у *Гејши* Џонса, Димитриеану у Лехаровој *Циганској љубави*, Попил у Недбаловој *Пољачкој крви*, па Ко-ко у Џилбертовом *Микаду*, Барон Коломан у Калмановој *Грофици Марици*, те популарни Бепе Пегула у Тијардовићевој *Малој Флорами*. У оперетама је био неодољиви танц-комикер, где је до пуне мере долазио до изражаја савршен спој глуме и гласа, што је представљало особиту привлачност овог глумца за широку позоришну публику.

Сарајевски позоришни историчар Јосип Лешић, у својој исцрпној студији *Сарајевско позориште између два рата*, у два тома, *први 1918-1929* (на 344 стране) и *други 1929-1941* (на 383 стране), објављеној 1976. у Сарајеву, Александра Цветковића у првом тому помиње седам пута, и то при набрајању чланова сарајевског глумачког ансамбла, без иједног критичког осврта на његова глумачка и оперетска остварења. Остаје питање да ли је то због недостатка написа у сарајевској штампи о глумцу, или није налазио за вредно да га

уопште као глумца помиње, сем голог имена. (Није ли се сенка трагичне судбине глумца, из 1944, протезала тако далеко и тако дуго, када је три деценије раније превиђала његове сценске вредности у позоришним остварењима?!)

Угледни сарајевски критичар Јован Кршић помиње Цветковића по успешном епизодном остварењу у драми Виктора Игоа *Лукреција Борџија* (премијера 2. април 1927), из прве фазе боравка у Сарајеву³. О каснијем боравку Цветковића критичар често ће се освртати са позитивним оценама.

ДРУГИ АНГАЖМАН У САРАЈЕВУ (1934 - 1938)

У другом тому студије поступак историчара Лешића биће друкчији, јер га помиње преко четрдесет пута у различитом контексту. Извесно да у првом боравку младог Цветковића, историчар, изгледа, није имао правих и добрих разлога да се осврне на његов рад, док је у другом тому стасалом младом глумцу посветио одговарајућу пажњу, од сезоне 1934-1935. до јуна 1938. године, краја сезоне.

Већ прве сезоне другог боравка у Сарајевском позоришту Цветковић је запажен у Нушићевој *Ожалошћеној породици*. У осврту Јована Палавестре критичар издваја „у тој непосредној, разиграној, заошијаној галерији типова“ ефектна остварења, међу осталим, и Александра Цветковића⁴.

Јован Кршић, у већ поменутој књизи својих позоришних осврта, поводом премијере комедије *Пријатељ Бонграсеску* (1934), за Цветковића тврди да је „увек на рубу гротеске и лакрдије“. Није ли у тој оцени, можда, и тајна изостављања осврта на његов рад у првој фази рада у Сарајеву?

Наредне сезоне, исти критичар, поводом премијере француске комедије *Школа за пореске обвезнике* Л. Вернеја и Ж. Бара, у режији Лидије Мансвјетове, налази да „међу глумцима, који су углавном били на висини, истакли су се карактерним подвлачењем,

³ Јован Кршић, *Сабрана дјела* IV, Сарајево, 1979, 34

⁴ Јован Палавестра, *Репертоар забаве и смеха*, Преглед, 1934, бр. 131-132.



Несуђени зетови, Народно позориште (1941)

дискретнијим А. Цветковић, као Емил Фромантел...⁵.

У тој истој сезони, Кршић, поводом комедије *Големанов* Стефана А. Костова, са темом из савременог бугарског живота, пише: "Тежина целе комедије лежи на улози Големанова. Ту улогу је живахно и веома талентовано тумачио А. Цветковић, те су у њој дошле до израза све боје којима је писац сликао главну личност своје комедије. Игра г. Цветковића повољно је утицала и на остале, диктирала темпо".

Поводом премијере Шилеровог *Дон Карлоса*, у режији А. Бека, Кршић примећује да је глумац Р. Алмажановић, тумачећи Великог инквизитора, „отишао је, и гласом и маском, у сатиру. Више мере, у том правцу, показао је г. А. Цветковић дискретно карикирајући дворског исповедника Доминга".

Исти критичар ће забележити (1936) успелу Цветковићеву режију комедије *Кад то не сме нико знати* Петра Петровића Пеције. Ту разиграну сеоску шалу,

⁵ Јован Кршић, *ibidem*, 113.

констатује критичар, редитељ Цветковић „добро се прилагодио ауторовом миљеу и погодио дамар Пецијина безбрижног хумора. У игри наших глумаца било је праве непосредности"⁶.

Два дела руских класика донели су Цветковићу запажен успех. Најпре, у драми *На дну* Максима Горког, у режији руског глумачко-редитељског пара Вере Греч и Поликарпа Павлова. „Било је то узбудљиво вече надахнуте глуме, пластично остварених карактера, изузетне атмосфере, у коме су сви глумци подједнако импресивно остварили своје дионице у оквиру хармоничне цјелине"⁷. Међу њима био је и импресивни Бубнов Аце Цветковића.

⁶ Јован Кршић, *ibidem*, 127.

⁷ Јован Палавестра, *Гостовање гђе Греч и г. Павлова*, Преглед, 1936, бр. 154-155.

Друго сценско дело био је Гогољев *Ревизор*, опет у режији руског брачног пара Греч-Павлов. Они су у раду с ансамблом успели да израде низ карактеристичних детаља, нарочито у погледу маске, мимике, сценског покрета, али „већина глумаца није успјела да уђе у дух Гогољева смијеха и његове сатире. До краја израђене улоге, поред руских гостију, опет бриљантних и у пуном замаху, дали су једино Александар Цветковић (као Артемије Филиповић), Никола Хајдушковић и Павле Богатинчевић“⁸.

Глумац Милан Орловић као редитељ „био је типичан примјер глумца-редитеља, који је једноставно склапао представу, држећи се устаљених и провјерених правила и без смисла и воље за дубље и студиозније сагледавање суштине дјела. Биле су то најчешће занатски коректне представе, у којима су се и глумци кретали у границама коректности... Једино је за Нушићеву комедију *Др*, критика била једнодушна у похвалама истичући да је Орловићева режија „успјела“, са добро погођеним темпом и ликовима и са правим осјећањима мјере, која је спречавала гротеску и карикатуру и пружала потребан „реалан оквир“. У представама које је режирао Орловић, највећи успјех имали су Јован Танић (Благоје) и Александра Цветковић (Живота) у Нушићевој комедији *Др*“⁹.

То потврђује и Јован Кршић, оцењујући да се у комедији *Др*, „играло у доста живом темпу, према упуту ауторовој. Нушићевску атмосферу успели су да створе у првом реду г. А. Цветковић, који је играо Животу Цвијовића, и г. Ј. Танић у улози Ујка Благоја“¹⁰.

Своју редитељску поетику Васе Косић открива у првој изјави тврдњом да је основна ствар у режији „идеја писца“ и зато „све треба њој да послужи и да је истакне“. У глумачком тумачењу он захтева „једнос-

⁸ Јосип Лешић, *Сарајевско позориште између два рата (1929-1941)*, Сарајево, 1976, 191.

⁹ Јосип Лешић, *Ibidem*, 194-195

¹⁰ Јован Кршић, *Сабрана дјела*, IV, 1979, 131.

тавност“ и реализам. Костићева режија *Патриоте* Алфреда Нојмана добила је једнодушно признање позоришне критике. Редитељ је показао нарочити смисао за „интонацију дијалога и за психолошко вајање сукоба“¹¹. Представа *Патриоте* оцењена је похвално посебно због добре глуме: „Александар Цветковић, тумачећи суманутог и манијачког цара Павла, са чудесним блијесковима видовитости, остварио је једну од својих најбољих улога. Његовом заслугом „забрљала је у овом доста сложенем драмском лику богата скала настраних тонова: ужаснути алкохолик, побеснели тиранин који својом бесомучношћу прикрива све јачи страх, блесаво поверљиви мекушац, инфантилно раздражљив слабић, патолошко осјетљив и болесно сумњичав. Овакав, он се видно ломи у својој унутрашњости, мучен мором трагичних слутњи; притиснут њиховим теретом местимично се диже до кобне величине патника“¹².

Представа *Каријера Јошке Пучика*, сатирична игра, словачког драматичара Ивана Стодоле, у режији Славака Лајтнера, примљена је са симпатијама и оцењена као „добар театар“, са бројним успелим глумачким креацијама, међу којима су спадале оне Александра Цветковића и Јована Танића, са „јаком мимичном изражајном способношћу“¹³.

Драматизација романа *Браћа Карамазови* Ф. Достојевског, глумца и редитеља Тита Строција, оцењена је као вешта и интелигентна, с акцентом на распадању породице Карамазових. Лидија Мансвјетова као редитељ највећу пажњу је посветила психолошкој обради текста. Оцењено је да је женски део ансамбла био у сенци мушког, па су зато Александар Цветковић, Васо Косић, Миро Ковач и Јован Танић, тумачећи комплексне ликове сладострасника, оства-

¹¹ Ј. Лешић, *ibidem*, 216

¹² Х. Алкалај, *Историја у драми*, Преглед, 1937, бр. 167.

¹³ Аноним, *Југословенски лист*, 1938, бр. 38.

рили неколико антологијских улога.

„Стари Карамазов г. Цветковића је креација високог ранга. Г. Цветковић је дао јединствену концепцију личности, затворене у солипсистички круг својих чулних доживљаја, једне личности ван добра и зла, ненагрижене сумњама и спекулацијама које његове синове тјерају у лудило и злочин, једне личности биолошки снажне, без разумијевања за религиозне, етичке или породичне препреке. Сам цинизам, путеност, сладострасност према женама и новцу старог Карамазова извиру у игри г. Цветковића као манифестације човјека елементарне снаге, човјека који је у кулминацији снаге једног друштвеног типа, кулминације на прелазу у декаденту која ће се манифестовати у његовом потомству“¹⁴.

ЦВЕТКОВИЋЕВ САРАЈЕВСКИ ОПЕРЕТСКИ РЕПЕРТОАР

Посебно поглавље у Цветковићевом сарајевском периоду рада припада поменутиим оперетским остварењима као глумца, певача и редитеља. Учествовао је у реализацији једанаест оперета на сарајевској сцени, од чега је у седам био редитељ.

Питање извођења оперета на сарајевској сцени од самог почетка изазивало је подвојена мишљења у критици и јавности. Публика је волела овај жанр и пунила је салу без обзира на уметнички ниво извођења, док су критичари били изричит да се у лошој поставци не сме ни једна оперета изводити на сарајевској сцени пред публиком оскудног музичког образовања. Два водећа позоришна критичара Јован Кршић и Јован Палавестра били су најоштрији опоненти према начину на који се тај музички жанр изводио на сарајевској сцени. „Док је оперета за вријеме Нушића, и музички и вокално и глумачки, била врло добра и имала много успјеха“, нова концепција, жељела је оперету, али без специјалних издатака и без ангажовања посебног ансамбла (солисти, хор, балет, оркестар). И тако долази до апсурдне ситуације да је

¹⁴ ВВ, *Одлична хрватска драматизација „Браће Карамазових“*, Југословенски лист, 1938, бр. 26.



Уображени болесник (1942)

поновно увођење оперете било неприпремљено, без најосновнијег, пјевачког материјала, без персонала и адекватних техничких средстава“¹⁵.

Бојазан и сумња које је на почетку сезоне изразио Ј. Кршић, показале су се на крају као оправдане и тачне. Осим Пауле Јесић, чији је школовани сопран располагао „сигурном рутином и музикалношћу, некадашњом свјежином, пуноћом и опсегом, поузданом интонацијом,“ што се, поред темпераментне игре, пријатно слуша и гледа, није било афирмисаних женских интерпрета. Јесићки је био достојан партнер једино искусни и проверени оперетски јунак Александар Цветковић, „који је био не само главна мушка звијезда у оперети, већ и њен главни и једини редитељ, остали учесници су били драмски глумци присиљени да пјевају“¹⁶.

Тај популарни и омиљени музички жанр, и тако певачки и технички оскудно опремљен, налазио је захвалну сарајевску публику и пунио позоришну

¹⁵ Ј. А. К., *Увођење оперете на сарајевској позорници*, Преглед, 1936, бр. 153.

¹⁶ Јован Палавестра, *Оперета „Птичар“*, Југословенски лист, 1937, бр. 3.

благајну. Главна звезда био је Аца Цветковић, главни оперетски протагониста, спретан редитељ и врстан забављач током више сарајевских сезона, у читавом низу популарних дела оперетског репертоара.

Цветковић је, у сезонама пред одлазак из Сарајева, неколиким извршним тумачењима сложених ликова у делима стране драматургије (Големанов, Цар Павле, Фјодор Карамазов), показао да располаже разноврсном скалом изражајних глумачких могућности, не свдећи свој глумачки профил само на комику и на оперетске вокално-плесачке бравуре. Завршавајући свој плодни вишегодишњи боравак у Сарајеву, Цветковић се исказао у пуној глумачкој зрелости, спреман за нове уметничке изазове, који су га чекали на престоничкој позорници.

БЕОГРАДСКИ ПОЗОРИШНИ КРУГ АЦЕ ЦВЕТКОВИЋА (1938 - 1944)

У једном од првих интервјуа, по доласку у Београду, Цветковић почетком јесени 1938. године изјављује за *Политику* да су му додељене прве три улоге, и то: Коста Турчин у комаду *На леђима јежа*, Ћата у *Општинском детету* и Бонасије у комаду *Три мускетара*. Новоангажовани глумац, у бројном глумачком ансамблу, није, изгледа, био задовољан првим сценским задацима, јер изјављује: „Надам се да ћу се представити београдској публици у некој од познатих улога Нушићевог репертоара“¹⁷.

Цветковић се представио улогом Косте Турчина у представи *На леђима јежа* Стевана Јаковљевића 28. октобра 1938, у режији Драгољуба Гошића. Представа је имала леп успех и доживела је дуг сценски век. У њој су наступали најугледнији београдски глумци: Миливоје Живановић, Светолик Никачевић, Виктор Старчић, Војислав Јовановић, Душан Раденковић и други.

¹⁷ Д. Д., *Три нова лица у Народном позоришту*, Политика, 7. IX 1938, 18.

Већ наредног месеца новембра Цветковић је имао две премијере, али не оне које је најавио у интервјуу, већ два друга драмска дела.

На премијери комада *Две жене једног човека* Маргарете Унлер, 10. новембра 1938, био је у друштву угледних глумица: Иде Прегарц, Даре Милошевић, Евке Микулић, Невенке Урбанове и Загорке Душановић, и колега Светолика Никачевића и Владете Драгутиновића, уједно и редитеља.

Трећа Цветковићева београдска премијера била је популарна комедија *Карлова тетка* Брандона Томаса, добро позната глумцу, јер не само да је играо у њој већ је и с успехом режирао (Бањалука, Сарајево, 1933). Београдску поставку урадио је Милан Стојановић. Комедија је имала дуг и успешан сценски живот, а новоангажовани глумац је имао лепу прилику да покаже све своје раскошне сценске одлике у комедијском жанру.

Са четвртм премијером Дикенсовог *Пиквика*, доспео је у руке истакнутог руског редитеља Јурија Љвовича Ракитина (премијера 14. јануара 1939), улогом Боба Сојера. Нашао се окружен истакнутим београдским колегама Александром Златковићем, у насловној улози, Војом Јовановићем, Николом Поповићем, Виктором Старчићем, Д. Гошићем, М. Душановићем, колегиницама Врбанићком, Златковићком, Текићевом, Е. Микулићевом, уз учешће још двадесетак чланова Дrame. Представа је наишла на леп пријем код публике, уз уздржане оцене критичара.

У наредне три године (од 7. фебруара 1939. до 26. фебруара 1941) Цветковић ће имати једанаест премијера, уз једну обнову, радећи са истакнутим редитељима: Бранком Гавелом (1), Бојаном Ступицом (3), Ерихом Хецелом (2), Емилом Надворником (1), уз домаће Д. Гошићем (3) и М. Стојановићем (1).

Први сусрет са Бојаном Ступицом глумац је имао у делу Стефана Цвајга *Кад Наполеон воли* (премијера 7. фебруара 1939), у маштовитој режији младог редитеља, с којим ће још два пута сарађивати.

Наредна премијера је била комедија Карла Гол-

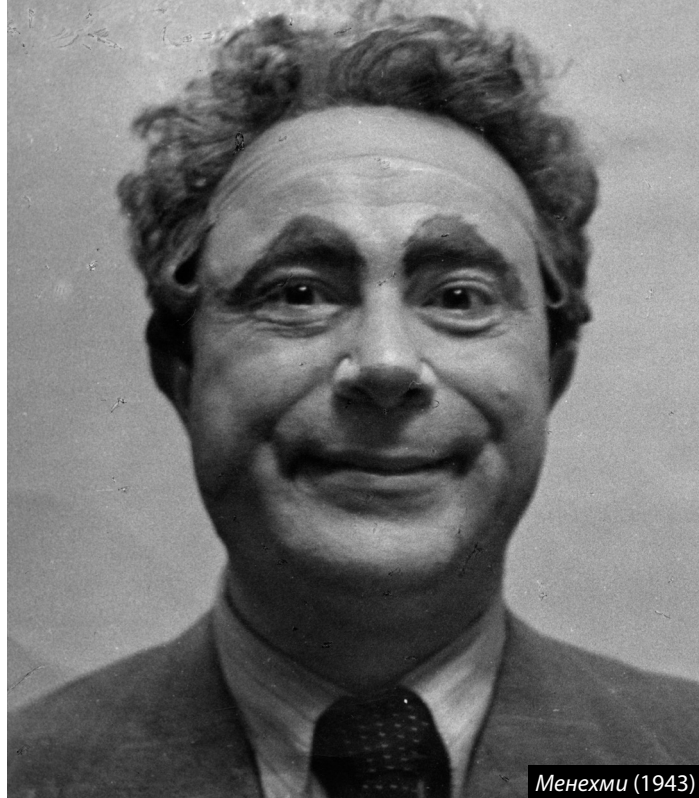
донија *Слуга два господара*, у режији искусног Ериха Хецела (премијера 25. III 1939), у улози Тебалда. У подели су били искусни глумци: Фран Новаковић, Божидар Дрнић, Виктор Старчић, Воја Јовановић, Сава Северова, Цветановићева, Текићева. Представа је добила позитивне критике и наишла на леп одјек код публике.

Следећа Цветковићева премијера је дело домаћег аутора, популарног Јанка Веселиновића, у његовој комедији *Потера*, писаној у заједници са Чича Илијом Станојевићем (премијера 4. V 1939). У веома бројној подели тумачио је атрактивну улогу Неце. Друштво су му чинили готово сви чланови Дrame, тако да је то била права глумачка ревија, у којој су се појединци такмичили у нађеним духовитостима и глумачким досеткама. Наравно, као таква, у режији искусног Драгољуба Гошића, представа је имала видан сценски успех и остала је све до избијања рата на репертоару.

Наредне две премијера глумца Цветковића режираће Бојан Ступица. Прва је била дело савременог словеначког драматичара Јоже Крањца *Директор Чампа* (премијера 22. IX 1939), у којој је тумачио не много запажену улогу Корузе, те је остао непримећен. Представа није наишла на добар пријем, јер јој је критика леве оријентације приговарала да је исувише била компромисна и недоследна, уз драматуршке мањкавости. Чак ни увек атрактивни Александар Златковић, у насловној улози, није добро прошао, као ни остали део глумачког ансамбла.

На сасвим друкчији пријем је наишла премијера *Уличних свирача* Паула Шурека (премијера 27. X 1939), у изврсном преводу Велимира Живојиновића Масуке, са тројицом забавних уличних музиканата: Мишом (С. Никачевић), Лазом (Ф. Новаковић) и Пајом (А. Цветковић), уз Саву Северову (Ана) и Невенку Микулић (Ружа). Тројица искусних глумаца надметали су се у сценским духовитостима, стварајући допадљиву атмосферу, која је пленила пажњу публике, жељне увек добре, здраве комике у сликању тзв. малог човека.

Поставка Нушићевог *Пута око света* (обнова, 25. IX 1939), вратила је глумцу сећање на његово тумачење Јованче Мицића у Сарајеву и Бањалуци, пре



петнаест година, у режији Радивоја Динуловића. Сада Цветковић наслеђује улогу Јованче, коју је дуги низ година на београдској позорници тумачио Никола Гошић, а пре њега незаборавни Чича Илија Станојевић. Није регистровано ко је обновио представу, премијерно изведену 19. јуна 1935. године.

Аца Цветковић наступио је у сто педесет петој представи *Пута око света*. Позоришни критичар *Политике* Живојин Вукадиновић доста уздржано је пропратио обнову те популарне комедије:

„У насловној улози појавио се г. Аца Цветковић, новоангажовани члан београдског Народног позоришта. Довољан повод да се помене његово име као нада да ће појачати нашу трупу, али недовољан повод да се одмах о њему да и дефинитивна оцена. Он је Јованчу тумачио без претеривања, на моменте чак и уздржано, играо је често пре уплашеног него разметљивог паланчанина, био више пристојан глумац него неодољиви комичар, али, мада није блистао, он је са г. Раденковићем и још двоје-троје њих високо одскакао од осталог ансамбла у овој сасвим разобрученој представи.

Уместо да се комад који сто пута и више пуни кућу – чува и негује, пушта се да тај позоришни хранитељ иде у све горим ритама. Пример за то била је прексиноћна представа *Пута око света*. Публика је могла да се смеје не само Нушићевим духовитостима, него и нежељеном хумору глумаца који не знају или заборављају на коју страну треба да изађу¹⁸.

Позоришни критичар листа *Време* дао је подробнију анализу представе, а посебно игру главног глумца:

„Нушићеви велики типови добили су, изгледа, новог и најбољег тумача. У том нушићевском репертоару, или још боље, националном, г. Аца Цветковић биће највернији, најбољи његов тумач. У главном најдуховитији. Улога Јованче Мицића је захвална али тешка. Она тражи да глумац носи у себи огромне природне резерве хумора, и да пуна три сата држи пажњу публике. Г. Цветковић је дао једно ново тумачење Јованче Мицића на ивици добричине и шере-та, али никако 'шепртље'. То је, уосталом, исправно. И као шерет и као добричина Јованча г. Цветковића је превасходно благородни веселац. Његови доживљаји, нарочито они, 'трагични', када га црнци, 'кљукају да би изели', имају захвалну ноту весељаштва које делује свежином... Ако га је публика прексиноћ примила спонтано срдечно, то долази отуд што је у њему осетила даровитог глумца и мајстора да чврсто држи пажњу публике до последњег спуштања завесе.

Елементи глуме г. Цветковића нису скромни. Он има, поглавито за Јованчу Мицића, фигуру и благородност израза лица, његови гестови су природно комични, његов глас је јасан и убедљив... Г. Цветковић као глумац познаје сцену и улогу. Ту је без замерке¹⁹.

Гостовање Бранка Гавеле са режијом Шекспирове *Богојављенске ноћи*, у његовој преради, представљао је културни догађај у београдском позоришном

животу (премијера 27. XII 1939). Аца Цветковић није био у првој „гарнитури“ београдских глумаца. Главне улоге тумачили су: Орсино - Светолик Никачевић, Себастијан - Божидар Дрнић, Антонио - Воја Јовановић, Тоби - Јован Геџ, сер Ендрју - Александар Златковић, Малволио - Фран Новаковић, Фест - Павле Богатинчевић, први слуга, а Фабијан, други слуга је допао Цветковићу.

По речима Живојина Вукадиновића, на позорници је све „глувило“, почев „од хероине до столице“²⁰. Ранко Младеновић је оценио да је Гавела „више него ма који мајстор код нас... створио извесну *романтичну комику* у Шекспировој комици, улио јој уметничку срж, претворио сценски виџ у очаравајућу сатиру, а није занемарио мелодију Шекспировог текста“²¹.

Представа је имала леп сценски успех, изведена је до краја сезоне 14 пута. „Доживљана је до последње вечери као контрапункт тмурним ратним облацима који су наилазили, као последњи талас мора ведрине и остала незаборавна за све оне који су је видели“, тврди наш шекспиролог проф. Душан Михаиловић²².

Цветковић је имао улогу у још једној премијери Шекспировог дела. Била је то *Бура*, у режији Ериха Хеџела (премијера 4. VI 1940), када се у Европи већ увелико предосећала наступајућа ратна олуја, пред којом се и редитељ Хеџел склонио у Београд. Цветковићу је додељена улога Тринкула, у којој није био запажен, а налазио се у одабраном бројном друштву. У представи је суделовао цео балетски ансамбл и оперски и драмски хор. У подели су били: В. Драгутиновић (Алонзо), Б. Дрнић (Себастијан), А. Златковић (Просперо), С. Никачевић (Антонио), М. Милошевић (Фердинанд), В. Јовановић (Гонзало), М. Милисављевић (Адријан), М. Живановић (Канибал), М. Маринковић (Стефано) и др.

²⁰ Ж. Вукадиновић, „Богојављенска ниоћ“ од Шекспира, Политика, 29. XII 1939, 12.

²¹ Др Ранко Младеновић, *Шекспирова комика у Гавелиној режији*, Време, 11. II 1940.

²² Душан Михаиловић, *Гавелине режије Шекспира у Београду*, Позориште, Тузла, 1968, бр. 1, 56-76.

¹⁸ Ж. В., Г. Аца Цветковић као Јованча Мицић, Политика, 27. IX 1939, 12.

¹⁹ Константин Атанасијевић, *Аца Цветковић као Јованча Мицић*, Време, 27. IX 1939.

„Редитељ је оправдано највећу пажњу посветио Шекспировом тексту, желео је да целом представом нагости привид живота и мађију острва укусним декором и богатим спектаклом, али је комад поставио сувише оперски, без лирике и бурних животних сокова. Почетак представе био је разигран и духовит, а даљим развојем радње све више је узимала маха конвенционалност и немаштовитост. Поред Аријела, Канибала, Фернанда и Миранде, привид живота је најдубље схватио Просперо Александра Златковића, донекле као побуну против ништавила... И поред приличног успеха, представа је приказана само пет пута“²³.

Наредне три Цветковићева сценска задатка у 1940. години била су у делима домаћих драмских аутора. Најпре је глумио и певао у *Иванки* Љубомира Бошњаковића (премијера 23. IV 1940), а у режији искусног сценског мајстора Драгољуба Гошића, који ће режирати и наредну премијеру, *Девојачку клетву* Љубинка Петровића (премијера 22. VI 1940). И у њој ће имати комичну ролу Гвоздена Грбића, као што је у претходној био заводљиви Климе.

Треће је било дело савременог хрватског драматичара Гене Сенечића – *Необичан човек*, трагикомедија, у режији словеначког редитеља Емила Надворника (премијера 12. XI 1940). У њој је Цветковић имао улогу Комесара криминала, а у глумачком ансамблу су била и двојица колега, повратника из Загребa – Страхиња Петровић и Љубиша Јовановић, уз Богатинчевића, Дрнића, Бранка Јовановића и др. Све три Цветковићеве улоге нису биле „носеће“, али су давале материјала за занимљиву и привлачну обраду, што глумац није пропустио да искористи.

Последња премијера пред почетак Другог светског рата на нашим просторима била је комедија Аверија Хопвуда *Узоран муж*, у режији Милана Стојановића (премијера 26. II 1941), у којој Цветковић тумачи главног јунака Била Бартлета, уз Павла Богатинчевића, Николу Поповића и колегиницу Марицу

Поповић. Сценски живот ове симпатичне комедије насилно су скратили судбоносни ратни дани.

Од јесени 1938. до априла 1941, током непуне четири позоришне сезоне, Цветковић је успео да се исказе као уметник у петнаестак разнородних улога, да се прилагоди новој средини и да у њој заузме једно од водећих позиција као комичар, али притом да исказе свој таленат и у певачким партијама.

Није га било у главним улогама у неким делима, у којима би се могао исказати његов комичарски дар, али, очито, био је потребан дужи временски период да би се изборио за такву позицију у бројном драмском ансамблу. Својим сценским креацијама као неодољиви Лорд Баберли, непосустали Јованче Мицић и шармантни бећар Мита Крадић, напречац је освојио београдску позоришну публику, увек жељну здравог смеха и добре комике.

РАД У ОКУПИРАНОМ БЕОГРАДУ

Период прве две године немачке окупације, од септембра 1941. до јула 1942, прошао је агилном Аци Цветковићу у тумачењу пет сценских задатака, од којих је вредно забележити његову маестралну креацију Аргана, главне улоге у Молијеровом *Уображеном болеснику*, у режији Вере Греч и Поликарпа Павлова (премијера 4. VII 1942).

Прва премијера под окупацијом за Ацу Цветковића била је домаћа комедија Славомира Настасијевића *Несуђени зетови*, у режији Милана Стојановића (премијера 10. X 1941).

Аутор Настасијевић, поводом премијере, изјављује: „Овде је дат један кутак београдске периферије који и у спољашњем и у психолошком погледу живи традиционално. У ту, иначе мирну средину, уноси немир ћерка, уображена и „дама“, чије претензије далеко прелазе могућности у којој се налази... Испред ње дефилију просиоци разних професија, нарави и материјалних могућности, што изазива много заплета...

²³ Душан Михаиловић, *Сто година са Шекспиром* (у: Један век Народног позоришта у Београду 1868-1968), Београд, 1968, 288.

Овом комедијом настојао сам да остварим, нови тип комедије: да хумор буде спонтан, да излази из самих карактера и њихових сукоба²⁴.

Сценска поставка није у великој мери оправдала очекивања аутора, али је донела занимљива глумачка тумачења, међу којима су се истицала три живописно остварена просиоца: бакалин Ристосије Аце Цветковића, Мољац Јована Танића и Гаврило Власте Антоновића. Публика је лепо примила комедију, жељна смеха у тмурним окупацијским данима, о чему сведочи податак да је у сезони изведена 17 пута.

У извештају Министарства културе упућеног председнику Владе, Милану Недићу, између осталих критичких примедба на рачун рада Јована Поповића, као управника Народног позоришта, пише: "За две последње сезоне у српском Народном позоришту изведена су само два нова домаћа дела: *Несуђени зетови* и *Оде воз*, оба лишена познавања и најосновније позоришне технике, пуна сумњивог укуса и без икакве књижевне вредности"²⁵.

Нову репертоарску оријентацију, поред изоставања дела са репертоара дела драматичара из земаља противница Тројног пакта, испољила је најавла дела немачких драматичара. Прво такво дело била је комедија у три чина *Усред белог дана* савременог писца Паула Хелвига, у режији Владете Драгутиновића (премијера 11. XI 1941). „Успео превод сочне Хелвигове фразе дала г-ца Вера Стојић“. Дело је на страницама листа *Српска сцена* издашно рекламирано, најављујући нову успелу страну комедију. „Добре карактеризирани типове тумаче у комедији г-ђе Невенка Урбанова, Марица Поповић и г.г. Страхиња Петровић, Александар Цветковић и Владета Драгутиновић. Свеж шумски декор у три варијанте израдио је сценограф г. Миомир Денић"²⁶. Највећим делом, и

²⁴ Аноним, „*Несуђени зетови*“ од Славомира Настасијевића, Српска сцена, 1. X 1941, бр. 1, 21.

²⁵ Боро Мајданац, *Позориште у окупираној Србији*, Београд, 2010, 172

²⁶ Аноним, *Вечита игра полова*, Српска сцена, 16. X 1941, бр. 2, 41-45.

поред видних улагања у опрему представе (сценографија, костими и сценски реквизити), као и прворазредна подела, није испунила очекивања. Та врста немачког хумора није се примала код београдске публике, дело изведено свега два пута.

Током рата, Народно позориште, уосталом као и сва остала српска позоришта, најчешће су се репертоарски ослањала на домаћи класични репертоар. Зато су на сцени учестале поставке дела Стерије, Трифковића, Јакова Игњатовића, Милована Глишића, Јанка Веселиновића и других српских драматичара. У том низу је и премијера *Избирачице* Косте Трифковића (премијера 5. III 1942), у режији Владете Драгутиновића. Аца Цветковић је тумачио Соколовића.

Веома је карактеристична најавла премијере: „С нашим симпатичним младим сарадницима којима по њиховим годинама, изгледу и младачкој свежини припадају главне улоге у овом комаду (г-це Олга Спиридоновић, Дивна Радић, Гордана Гошић и г.г. Милан Поповић, Миливоје Поповић-Мавид, Мирко Милисављевић и Милорад Игњатовић), а које благородно помажу њихови реномирани старији другови (г-ђе Зора Златковић, Евка Микулић и г.г. Александар Цветковић и Милорад Душановић), ми ћемо, надамо се, створити *Избирачици* достојно место у текућем репертоару нашег Позоришта“, изјављује редитељ²⁷. Поставка је имала веома леп сценски успех, у сезони 1942/43. била је изведена 19 пута.

И поред неуспеха немачке комедије *Усред белог дана* уследила је нова, необичног наслова *100.000.000 долара* немачког драматичара Ханса Кубијера (премијера 10. IV 1942), у режији Јована Геца. Подела је била у рукама реномираних првака Миливоја Живановића, Божидара Дрнића и Аце Цветковића (Жан), уз угледне глумице Надежду Ризнић и Невенку Урба-

²⁷ Аноним, „*Избирачица*“ од Косте Трифковића, Српска сцена, 15. II 1942, бр. 10, 304-308.

нову. Редитељ Геџ у најави премијере, изобилно хвали носиоце главних улога, а за епизоду Цветковића каже: "Александар Цветковић, сјајни наш комичар који ће у прилично малој улози конзервативног слуге Жана још једном посведочити да вредност једне роле, и оне најмање, зависи само од глумца и обима његовог талента".²⁸ У текућој сезони дело је изведено седам пута.

Глумачки врхунац те сезоне Аца Цветковић је постигао тумачећи Молијеровог Аргана у *Уображеном болеснику* (премијера 4. VII 1942), у режији реномираног руског глумачко-редитељског пара Греч-Павлов. Француско класично дело изведено је у изврсном преводу Богдана Поповића, а у бројној подели, међу тумачима биле су глумице Капиталина Апостоловић-Ерић, Евка Микулић, Олга Спиридоновић, Дивна Радичић и глумци Фран Новаковић, Реља Ђурић, Милорад Душановић, Марко Маринковић, Мирко Милисављевић, Јован Николић, Димитрије Величковић и др.

"Г-ђа Вера Греч и Поликарп Павлов ишли су за духом Молијерове комедије, тј. желели су истаћи природност, здрав разум и комику овог великог драматичара... Редитељи су покушали скинути с овог дела наслале традиције и вратити му првобитну одлику која је састављена од мудрости, природности, сјаја, помпезности и памети, без фразерства", пише непотписани аутор у најави премијере²⁹.

И такав, савремено тумачен Молијер, и са сјајним Арганом Аце Цветковића, није наишао на особито интересовање београдске публике, током сезоне изведен је само четири пута.

Популарни комичар, каквим га је београдска позоришна публика сматрала и свесрдно прихватала,

²⁸ Аноним, „Сто милиона долара“, разговори са редитељем и сценаристом, Српска сцена, 15. III 1942, бр. 12, 367-372.

²⁹ Аноним, „Уображени болесник“, Српска сцена, 1. VII 1942, бр. 19, 636-639.

Александар Цветковић у окупацијским данима имао је пуне руке посла. Поред испуњавања редовних дужности у оквиру рада Дrame Народног позоришта, њему је остајало слободно време за друге врсте глумачких задатака. Представе Народног позоришта су извођене само пет дана у недељи. Уз колегу Јована Танића, био је аниматор, организатор, интерпретатор и аутор бројних програма у својим ad hoc формираним позоришним ансамблима.

ДЕЛОВАЊЕ АЦЕ ЦВЕТКОВИЋА ВАН НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

Аца Цветковић је стекао богато естрадно искуство наступајући годинама на разним тзв „шареним програмима“ – глуме, певања и музике. Био је стални члан Веселог позоришта „Кишобранци“, чији су покретачи били глумци Народног позоришта Александар Туцаковић и Љубиша Јовановић, који је био уједно и редитељ. Позориште је деловало кратко (од 29. новембра 1940. до 6. априла 1941), али је свежином и напредном оријентацијом свог програма оставило видан траг у неизвесним и смутним догађајима пред избијање Другог светског рата на нашим просторима.

Сломом Краљевине Југославије и комадањем њене територије на више делова под немачком, италијанском, бугарском, мађарском окупацијом и стварањем Независне Државе Хрватске, глумци су прибежиште нашли у Србији, под Недићевом управом, која је издржавала три државна позоришта у Београду, Нишу и Панчеву, али која нису могла да приме стотинак глумаца који су се нашли у Србији. У Београду се десио културни парадокс. Под окупацијом и немаштином сваке врсте, почео је да буја позоришни живот, оснивали су се бројни позоришни ансамбли разних репертоарских профила, с дужим или краћим сценским животом. Чим су се прилике колико-толико нормализовале, почело се с извођењем одобрених драмских дела, а највећи број су била популарна дела домаћих српских класика. Чланови Народног позоришта могли су суделовати у тим програмима, уз претходно одобрење Управе.

Међу организаторима таквих позоришних група нашао се, наравно, и Аца Цветковић, популарни комичар и љубимац најширих слојева публике. Цветковић је учесталим тражењем одобрења предњаčio, јер му је увек недостајао новац. Тако је он међу члановима новоосноване „Београдске комедије“, која делује од децембра 1942, заједно са Жанком Стокић, Цоком Перић-Нешић и др.

Референт за позориште и филм Министарства просвете др Живомир Младеновић, подноси извештај надређенима о програмима „Централе за хумор“ одржане 13. и 16. јануара 1943: „Група новинара и глумаца, са г.г. Мићом Димитријевићем и Ацом Цветковићем на челу, основала је још једну централу – Централу за хумор. За разлику од сличних позоришта у којима раде глумци избеглице и аматери, на приредбама Централе за хумор иступају најбољи и најпопуларнији глумци Београдског народног позоришта: г.г. Аца Цветковић, Јован Гец, Жанка Стокић и други. За разлику од других централа, у Централу за хумор свет хрли не по нужди, већ из жеље да се насмеје... У најновијем програму приказан је „Рапорт редуцираног чиновника“ (Аца Цветковић), монолог „Млекацка Лепосава“ (гђа Ж. Стокић) и дијалог „Два лажова“ (П. Милосављевић и Ј. Гец). У свима овим стварима духовитост се постиже на рачун оскудице и скупоће у Београду, и смех који се чуо у публици није долазио од срца. Више вреде једночине комедије, али то пре свега због вештине глуме, но због књижевне вредности... Једночина комедија *Музикалне птице* је обична новинарска шала о узалудним покушајима мајке да уда своју ћерку, привлачећи кандидате помоћу огласа у новинама за ствари које нема. Да публика разуме и воли и лепше ствари од неукусних скичева, видело се по томе са коликим је аплаузом примила дует из оперете *Мамзел Нитуш* у извођењу гђе Илић-Колацио и г. А. Цветковића“³⁰.

У априлу 1943. одржана је премијера комедије *Минут после десет* аутора Миће Димитријевића, новинара, у режији Петра Матића, а у којој су главни протагонисти били Жанка Стокић и Аца Цветковић.

³⁰ Б. Мајданац, *Позориште у окупираној Србији*, Београд, 2010, 152-153.

Дело је све до краја рата извођено преко 250 пута.

Крајем маја 1943. отвара се „Ацино смешно позориште“, а његов оснивач објављује већ у јуну драмски конкурс са три награде „за најбољу комедију, фарсу или скеч“. Како је одзив био слаб, конкурс је у јулу продужен, а учинак није познат. Глумцу су, очито, недостајали хумористички текстови за извођење, али и истакнутији глумци, па његов организациони подухват није био дугог века.

Средином августа 1943. Аца Цветковић поново гостује у Центри за хумор, у комедији *Вита-Мина*, популарног аутора Миће Димитријевића, уз протагонисте – Жанку Стокић, Ану Паранос и Душана Животића. Крајем августа Аца Цветковић гостује у Центри за хумор у комедији *Минут после десет*, а том приликом Управа награђује 150.000-тог посетиоца на калемегданској летњој позорници.

Почетком фебруара 1944. три најбоља комичара Јован Танић, Аца Цветковић и Душан Животић приступају Центри за хумор, уз обавезу да не могу гостовати у другим позориштима. Сваког дана, наизменично тумаче главне улоге у комедији Миће Димитријевића.

Тројица популарних комичара почетком марта 1944. премијерно играју комедију Луја Вернеја *Госпођица моја мама*. А већ крајем марта 1944. исти глумачки трио премијерно даје комедију Ота Шварца *Шампион бокса*. Почетком јула на калемегданској позорници Централа за хумор даје Нушићев *Др*, у коме Животу Цвијовића игра Аца Цветковић. Већ средином јула исте 1943. на Калемегдану се даје премијерно још једно Нушићево дело – *Ожалошћена породица*, у режији Милана Стојановића, у којој Аца Цветковић игра Агатона. Почетком августа 1944. на Калемегдану се даје водвиљ-оперета *Он и његова сестра* у режији Аце Цветковића. Нови либрето написао Петар Матић, а музику Отмар Хофер, који и диригује.

Душан Животић у својим мемоарима бележи тадашњу успешну сарадњу са Танићем и Цветковићем: „Аца Цветковић, ја и Танић, после потписивања уговора 1944. играли смо заједно у комедији *Минут после десет*. Једног дана сам ја играо Жики Јагодинца, другог Аца. Иначе, наш трио је играо два месеца

свако вече у ревији *Дорћолска посла* коју је Мића Димитријевић написао по Чича-Илији Станојевићу у два дела. У првом делу је цео Чичин комад, а у другом, који се догађа за време окупације, играју сва лица из првог дела. Папа Нацко не продаје бозу и шећерлему него држи радњу, продаје антиквитете. То су биле најуносније радње за време окупације... Ја сам режирао *Дорћолска посла* и играо малу улогу у другом делу. Танић је играо Папа Нацка, а Аца је играо Барона. Покојна Жанка и Ана Паранос су играле у алтернацији Мајку. Иначе је суделовао цео ансамбл, а дворана је увек била препуна³¹. Животић сведочи да је преко тридесет угледних београдских глумаца било стално ангажовано у Централи за хумор.

У данима пуних неизвесности и очекивања краја окупацији, првог октобра 1944. била је изведена премијера Централе за хумор, на Коларчевом универзитету, тзв, „Шарени програм“ у коме су наступали Аца Цветковић, Јован Танић, Бранко Јовановић, Жарко Митровић, Нада Хет и Блаженка Каталинић. Била је то једна од последњих приредби регистрованих у штампи, пред скоро ослобођење Београда 20. октобра 1944. године.

ЗАШТО ЈЕ НАПУСТИО МАТИЧНО ПОЗОРИШТЕ?

После наведених бројних глумачких задатака Аце Цветковића, у три окупацијске године, ваља се упитати: како је толико много могао да игра, ван Куће, редовни члан Народног позоришта, поред свих својих обавеза у матичном позоришту.

Његов положај као глумца у националном Позоришту био је веома сложен и несвакидашњи током ратних година. Цветковић није пристајао да се повинује правилима Народног позоришта која му нису омогућавала чешћи рад ван матичне Куће, па је на сваки начин покушавао да избори за себе посебан положај.

Из представке директора Дrame Боривоја Јевтића, поднете Управнику Народног позоришта 18. јануара 1943, најбоље се види начин на који је Аца Цве-

тковић успевао да избегне замке строгих правила:

„Г. Александар Цветковић је до 1. јануара о. г. био уговорни члан овога Позоришта. За нову буџетску годину 1943. понуђена му је гажу драмског првака у износу од 10.000 динара месечно. Он је прихватио понуђену гажу, али је захтевао да се у уговор унесе као нарочита клаузула да му се дозвољава и сталан рад ван Куће, по мањим приватним позориштима хумористичног карактера. Г. Управник је ову клаузулу одбио, сматрајући да су чланови у новој буџетској години довољно награђени да би им се могао допустити и сталан приватни рад... Г. Цветковић, међутим, није хтео да потпише уговор без поменутог клаузуле, али је наставио и даље да ради у Позоришту, и редовно долази на пробе и на представе. Пошто није потписао уговор, није ни дао изјаву која је нека врсте заклетве.

Овакав однос г. Цветковића према Позоришту је немогућ. Г. Цветковић може изненада да напусти и рад на пробама и суделовање на представама у којима је ангажован, а то је доста велики репертоар, или да захтева нарочите хонораре по представама. После, без изјаве, он не може да ради у установи државног карактера као што је Позориште. Молим, стога, да се питање ангажмана г. Цветковића дефинитивно реши, позитивно или негативно“³².

Питање сталног ангажмана Аце Цветковића у Народног позоришту није могло бити успешно и брзо решено, јер је глумац израчунао да му је боље да ради без плате него да плаћа високе проценте на своју зараду ван Куће и плаћа таксе на молбе за одобравање рада ван Позоришта, пошто игра свако вече у Централи за хумор. Његов нерешени статус са Позориштем је званично прекинут 26. маја 1943, глумац је вратио све исписе улога, које су се налазиле код њега.

Од краја маја 1943. до октобра 1944. Цветковић посвећује годину и по дана у потпуности бројним новим сценским улогама и игра готово свако вече, без престанка и одмора. Уз позоришне обавезе имао је и честа гостовања на радију и наступе на разним естрадним приредбама. Свако се мора се упитати: Како је све то постигавао? И шта га је нагонило на такав темпо рада? Био је, очито, у пуној снази, непресушног

³¹ Душан Животић, *Моје успомене*, Београд-Нови Сад, 1992, 144.

³² Б. Мајданац, *Позориште у окупираној Србији*, Београд, 2010, 189.

стваралачког елана, ношен популарношћу која сваком глумцу увек прија. Био је стално у центру пажње јавности, публика га је обожавала, материјално је био награђиван на задовољавајући начин. Али то славље глумца реметиле су ратне околности, лична несигурност, савезничка бомбардовања у пролеће 1944. која су га посебно онеспокојавала, тако да је ноћивао на Калемегдану, из кога као да није ни одлазио због дневних сценских обавеза – проба и представа.

Шта се дешавало са глумцем током прве три недеље октобра 1944. године није сасвим разјашњено. По једној верзији, он је ступио у везу с партизанима и приступио у њихове редове, а по другој се склонио из града на село да би се, по ослобођењу, вратио у Београд. На почетку овог рада поменут је његов притвор у Главњачи, по сведочењу београдског адвоката Драгог Јовановића, који је ухапшен 23. октобра 1944. и био у истој соби са још двадесетак затвореника, међу којима су били виђени београдски новинари, привредници, банкар, хотелијери, чиновници, а од уметника: Григорије Божовић, књижевник, др Коста Милутиновић, аутор *Плавих молитви*, Војислав Илић, диригент и глумци Аца Цветковић, Јован Танић и Лазар Јовановић.

Да би прекинули мучно чекање и неизвесност пре првог саслушања, глумци су саставили затворски *рапорт* – *Врабац* у стиховима, којим су хтели да охрабре и орасположе своје другове-ухапшенике, али и себе саме. На сачуваним записима поменутог адвоката Јовановића стоји датум 7. новембар 1944, дакле, написан је после двонедељног боравка у Главњачи. Аутор стихованог рапорта, тог хумора „под вешалима“, био је Танић, а Цветковић му је асистирао при извођењу. Глумци су, у дуету, у пола гласа, рецитовали и певушили, а при сваком новом извођењу, новом несвакидашњем позоришном чину, допуњавали новим куплетима. Ево прве две строфе:

1.

„Слобода је нама дошла кроз решетке,
Заглависмо тамо око Свете Петке,
Светог Луку славили смо иза жице,
Ко зна шта ће бити с нама до Ђурђице.

Отпевајмо сви у глас:
Нова правдо спаси нас!

2.

Ал' би ипак било много лакше стање
Да свршимо бар то прво саслушање,
Па пресуду чекаћемо до Ђурђица:
Ил' слобода, ил' ауто, па Бањица.
Је л', побогу, неће бити
Да ће нас све застрелити.“

У наредних двадесетак строфа, Танић и Цветковић поменули су готово сваког ухапшеника по имену или надимку и прокоментарисали њихове грехове због којих су допали Главњаче. Нису ни себе поштедели:

„Мало Јоца, мало Аца, све са бине
Дрмали су Београдом две године,
На једанпут у дуету друго мњење,
Захвати их у апсани ново врење“.

ТРАГИЧАН ЕПИЛОГ

Епилог је познат: Аца Цветковић је стрељан у првој групи, одмах после Ђурђица (16. новембра), о чему је известила *Политика* од 27. новембра 1944, објављујући имена стрељаних са образложењем. За Ацу Цветковића је стајало веома кратко образложење:

„Као глумац у разним Недићевим позориштима и преко радија истакао се исмејавањем и омаловажавањем Енглеске, Совјетског Савеза, Америке и нашег Народноослободилачког покрета. Одржавао је блиске везе са Немцима“.

Можда ће зато запис Раше Плаовића, у његовим мемоарима, о свом колеги Аци Цветковићу у великој мери објаснити узроке његове зле судбине:

„Свеж, са духом, такође, обдарен комичар, доживео је да му те врлине у занату дођу главе у животу. Неколико улога, јер и он је дошао пред рат, пружиле су му прилику да брзо стекне популарност, да постаје омиљен. Окупација је све то окренула наопако. Кукавица (кажу да је за време бомбардовања на Калемегдану имао кола са арњевима и у њима становао),

коцкар, увек му је био потребан новац, због тога је радио све, само да би дошао до пара, а људи у позоришту су оберучке користили те његове слабости да би што успешније спроводили своје прљаве идеје. Кад је дошло ослобођење, био је први на нишану, јер је био најпопуларнији и, врло глупаво, платио својом главом. Остала је сенка и на њему и на онима који су то спровели, а све заједно – штета³³.

РЕХАБИЛИТАЦИЈА ПОСЛЕ СЕДАМ ДЕЦЕНИЈА ОД СМРТИ?

Образложење о разлозима за најстрожу казну глумцу Цветковићу није примерено, а није ни тачно. Прво, израз да је деловао у „разним Недићевим позоришта“, значи да је деловао у било коме позоришту у окупираној Србији, јер су сва била Недићева: три тзв. државна позоришта у Београду, Нишу и Панчеву финансирала је Недићева влада, а остала позоришта су радила по одобрењу тадашњих власти и била приватна, а њих је издржавала публика, живела су од прихода на благајни.

На радију је могуће да су се у хумористичким програмима изводили скечеве у којима су се у негативном светлу приказивали ликови државника земаља савезника и НОБ. Али, зар се зато морала скидати глава?

Друга оптужба да је глумац „одржавао блиске везе са Немцима“, могла се односити на то да је Цветковић издејствовао код немачких власти за себе дозволу за кретање после полицијског часа, јер се за његове коцкарске сеансе није знало када им је крај, а тај папир му је омогућавао да се безбедно врати кући.

Први талас ликвидација без суђења, по ослобођењу Београда, однео је много невиних жртава. Многе личне омразе, посебно међу глумцима, могле су Цветковићу, како то у завијеној форми опажа Раша Плаовић, доћи главе. Неке колеге, вероватно, нису могле отрпети толику Цветковићеву популарност.

Како се одужити неправедно кажњеним позори-

шним послератним жртвама? Шта за њихову рехабилитацију можемо, или морамо, да учинимо? Да ли струковно удружење има дужност да прво покрене такву акцију?

Нешто је већ и учињено. Незаборавна Жанка Стокић је рехабилитована, установљена је и угледна глумачка награда са њеним именом. Изводи се позоришна представа у којој је предочена њена трагична судбина, снимљена је телевизијска драма о њеном неславном крају. Негује се сећање на глумицу у њеном родном крају, баш како и заслужује.

А шта даље? Како сачувати спомен на та угледна имена која су значила и зрачила у свом времену, а данас су неправедно прекривена велом заборавља? Можда поћи трагом облика сећања на Жанку, можда изнаћи нове форме и облике сећања на трагичне позоришне великане? Али, свакако, не смемо их препустити неправедном забору.

Овај рад о Аци Цветковићу је тек скроман покушај да се његово дело врати у позоришне анале, у којима је његово име готово прећутано, да се врати на достојанствен начин, после непуних осам деценија од његове смрти. Мора се, као основно, покушати да се рехабилитује, а потом, ако смо спремни, за нешто трајније и више учинимо, по угледу рехабилитације Жанке Стокић.

ДОКУМЕНТАЦИЈА

Александар Цветковић у Народном позоришту у Сарајеву (1922 - 1927, 1934 - 1938)

Арман Дивал (А. Дима Син, Госпођа са камелијама, р. М. Ристић, 28. XI 1922)

Максим (Ј. Веселиновић – Д. Брзак, Ћидо, р. Н. Хајдушковић, 7. I 1922)

Јованче Мицић (Б. Нушић, Пут око света, р. Р. Динуловић, 23. II 1922)

Арган (Молијер, Уображени болесник, р. А. Верешчагин, 1922)

Периша (П. Петровић Пеција, Чвор, р. Никола Хајдушковић, 17. IV 1923)

³³ Радомир-Раша Плаовић, *Наша Кућа гледана изнутра*, Београд, 2011, 180.

Миладин (П. Петровић Пеција, Ркаћ, р. Н. Хајдушковић, 25. I 1923)
Ђуро пл. Силберберг (Г. Драгели, Добар фрак, р. Виктор Бек, 13. XI 1924)
Алија Бјелић (О. Ђикић, Златија, р. Боривоје Јевтић, 1. X 1925)
Селимбег (Ј. Палавестра, Алмаса, р. Б. Јевтић, 21. IV 1925)
Пиркен (О. де Балзак, Меркаде, р. Јосип Папић, 21. III 1925)
Трифун (Б. Нушић, Ожалошћена породица, р. Ј. Јеремић, 28. IX 1934)
Бонграсеску (А. де Херц, Господин Бонграсеску, р. Јован Јеремић, 6. X 1934)
Големанов (С. Костов, Големанов, р. Ј. Јеремић, 12. X 1935)
Сретен (П. Петровић Пеција, Бећаруша, р. Милан Орловић, 7. XII 1935)
Живота Цвијовић (Б. Нушић, Др, р. Милан Орловић, 12. IX 1936)
Венуш (П. Шурек, Улични музиканти, р. Лидија Мансвјетова, 16. I 1937)
Фјодор Карамазов (Ф. Достојевски, Браћа Карамазови, р. Л. Мансвјетова, 29. I 1938)

Оперете

Франц Шуберт (Шуберт, Три дјевојчице, р. Раде Романовић, 30. X 1924)
Милер (Л. Фал, Стамболска ружа, р. Војислав Турински, 21. XI 1925)
Ханс Шлих (Л. Фал, Доларска принцеза, р. Војислав Турински, 17. X 1925)
Ферфакс (С. Џонс, Гејша, р. Војислав Турински, 2. I 1926)
Бепе Пегула (И. Тијардовић, Мала Флорами, 14. I 1926)
Барун Коломан (Е. Калман, Грофица Марица, р. В. Турински, 18. II 1926)
Димитриеану (Ф. Лехар, Циганска љубав, р. В. Турински, 11. IV 1926)
Попил (О. Недбал, Пољачка крв, р. Александар Сибирјаков, 31. III 1927)
Адам (К. Целер, Птичар, р. Александар Цветковић,

2. I 1937)
Ко-ко (В. С. Џилберт, Микадо, р. Александар Цветковић, 17. IV 1937)
Калман (Ј. Штраус, Барон циганин, р. Александар Цветковић, 5. VI 1937)

Режије

Б. Бухбиндер, *Он и његова сестра*, оперета, 11. VI 1925;
 Чича Илија Станојевић, *Дорћолска посла*, комедија, 31. III 1926;
 Едвин Берк, *Оно што се зове љубав*, комедија 25. XII 1934;
 Петар Пеција Петровић, *Кад то не сме нико знати*, комедија, 22. II 1936;
 А. Мелак-А. Мило, *Мамзел Нитуш*, оперета, 20. V 1936;
 А. Вилер - Х. Рајхерт, *Три дјевојчице*, оперета, 24. IX 1936;
 Вест - Хелд, *Птичар*, оперета, 2. I 1937;
 В. С. Џилберт - А. Суливен, *Микадо*, оперета, 17. IV 1937;
 Р. Плаовић – М. Ђоковић, *Вода са планине*, драма, 22. V 1937;
 М. Јокај – Ј. Шнидлер, *Барон циганин*, оперета, 5. VI 1937;
 П. Франк – Л. Хиршфелд, *Посао с Америком*, комедија, 4. XII 1937;
 Арнолд Бах, *Шпанска мува*, комедија, 6. III 1938;
 Вернеј – Блам, *Ја те варам – јер те волим*, цез оперета, 2. VI 1938.

А. Цветковић у Хрватском народном казалишту у Загребу (1929-1931)

Брисар (А. Дима Отац-Р. Бенецки, Три мускетира, р. Аца Бинички, 28. IX 1929)
Први себар (М. Димитријевић, Сестра Леке капетана, р. Тито Строци, 20. V 1931)

Александар Цветковић у НП Зетске бановине на Цетињу (1931-1933)

Хусреф (М. Огризовић, Хасанагиница, р. М. Марковић, 6. III 1931)

Марека (В. Сарду, Присни пријатељи, р. Риста Спиридоновић, 12. IX 1931)
Васја, Комсомолац (В. Катајев, Квадратура круга, р. Васо Косић, 26. IX 1931)
Максим (Ј. Веселиновић, Ћидо, р. А. Цветковић, 25. II 1932)
Ћулио Бернини (Д. Никодими, Скамполо, р. Милан Орловић, 19. III 1932)
Исак Коен (А. Николсова, Три пут вјенчани, р. М. Орловић, 20. III 1932)
Топаз (М. Пањол, Топаз, р. Васо Косић, 24. III 1932)

Александар Цветковић у НП Врбаске бановине у Бањалуци (1933 - 1934)

Цар Павле (А. Норман, Патриота, р. Васо Косић, 3. IX 1933)
Шумар (Ј. Косор, Пожар страсти, р. Васо Косић, 21. IX 1933)
Васја (В. Катајев, Квадратура круга, р. Васо Косић, 27. IX 1933)
Секретар (А. Енгел, Adieu Mimi, р. А. Цветковић, 15. XI 1933)
Јосип Цврк (Б. Бухбиндер, Он и његова сестра, р. А. Цветковић, 4. X 1933)
Били Бартиер (А. Хопвуд, Узоран муж, р. А. Цветковић, 24. IX 1933)
Станислав Бутро (Л. Маршан, Балтазар, р. Васо Косић, 18. X 1933)
Марек (Ј. Хашек, Добри војник Швејк, р. Душан Д. Цветковић, 11. 1933)
Кића (М. Глишић, Два цванцика, р. Душан Д. Цветковић, 1. XI 1933)
Лорд Баберли (Б. Томас, Карлова тетка, р. А. Цветковић, 11. XI 1933)
Фадинар (Е. Лабиш, Флорентински шешир, р. Душан Д. Цветковић, 22. XI 1933)
Студент и пјевач (М. Беговић, Американска јахта у сплитској луци, р. А. Цветковић, 29. XI 1933)
Рашидбег (Б. Станковић, Ташана, р. Душан Д. Цветковић, 20. XII 1933)
Валенштајн (И. Калман, Јесењи маневар, р. Јован Јеремић, 21. VI 1933)
Др Милосављевић (М. Предић, Три Станковића, р.

Душан Д. Цветковић, 27. XI 1933)
Јованче Мицић (Б. Нушић, Пут око света, р. А. Цветковић, сезона 1933/34)
Риста Тодоровић (Б. Нушић, Госпођа министарка, р. Васо Косић, 15. II 1934)
Аца (И. Станојевић, Дорђолска посла, р. Васо Косић, 2. V 1934)
Судија (И, Цанкар, Краљ на Бетајнови, р. Васо Косић, 28. III 1934)
Сер Раф (Б. Шо, Љекар у недоумици)
Норми де Вит (Е. Берк, Оно што се зове љубав, р. А. Цветковић, 3. I 1934)
Гроф Бони Канчиану (Е. Калман, Кнегиња чардаша, р. А. Цветковић, 14. III 1934)
Господин без скрупула (Б. Нушић, Мистер Долар, р. Душан Д. Цветковић, 11. IV 1934)

Режије

Б. Томас, *Карлова тетка*, 11. XI 1933;
 Б. Нушић, *Пут око света*. обнова, сезона 1933/34;
 Х. Јарај, *Зар Жералдина није анђео*, 18. IV 1934,
 Олга Штајнфлугова, *Између поноћи и зора*, 25. IV 1934;
 Сарду, *Мадам Сан Жен*.

Александар Цветковић у Народном позоришту у Београду (1938 - 1942)

Коста Турчин (Ст. Ј. Јаковљевић, На леђима јежа, р. Д. Гошић, 28. X 1938)
Доктор Титл (М. Унлер, Две жене једног човека, р. Вл. Драгутиновић, 10. XI 1938)
Лорд Фокур Баберли (Б. Томас, Карлова тетка, р. М. Стојановић, 26. XI 1938)
Боб Сојер (Ч. Дикенс, Пиквик, р. Ј. Љ. Ракитин, 14. I 1939)
Мита Крадић (Е. Тот - С. Дескашев, Сеоска лола, р. Д. Гошић, обнова, 22. I 1939)
Деказ (С. Цвајг, Кад Наполеон воли - Сиромасово јагње, р. Б. Ступица, 7. II 1939)
Тебалдо (К. Голдони, Слуга два господара, р. Е. Хецел, 25. III 1939)
Неца (Ј. Веселиновић и И. Станојевић, Потера, р. Д. Гошић, 4. V 1939)

Коруза (Ј. Крањц, Директор Чампа, р. Б. Ступица, 22. IX 1939)

Јованча Мицић (Б. Нушић, Пут око света, обнова, 25. IX 1939)

Паја (П. Шурек, Улични свирачи, р. Б. Ступица, 27. X 1939)

Фабијан (В. Шекспир, Богојављенска ноћ, прерада и режија Б. Гавела, 27. XII 1939)

Климе (Љ. М. Бошњаковић, Иванка, р. Д. Гошић, 23. IV 1940)

Тринкуло (В. Шекспир, Бура, р. Е. Хеџел, 4. VI 1940)

Гвозден Грбић (Љубинко Петровић, Девојачка клетва, р. Д. Гошић, 22. VI 1940)

Комесар криминала (Г. Сенечич, Необичан човек, р. Е. Надворник, 12. XI 1940)

Били Бартлет (А. Холвуд, Узоран муж, р. М. Стојановић, 26. II 1941)

Ристосије (С. Настасијевић, Несуђени зетови, р. М. Стојановић, 10. X 1941)

Були Мостерт (П. Хелвиг, Усред бела дана, р. В. Драгутиновић, 11. XI 1941)

Соколовић (К. Трифковић, Избирачица, р. В. Драгутиновић, 5. III 1942)

Жан (Х. Кубијер, 100.000.000 долара, р. Јован Геџ, 10. IV 1942)

Арган (Молијер, Уображени болесник, р. Вера Греч и Поликарп Павлов, 4. VII 1942).

ЛИТЕРАТУРА О АЛЕКСАНДРУ ЦВЕТКОВИЋУ

М. Л, *Алмаса, Ј. Палавестра- Б. Јунгић*, Српска ријеч, 25. IV 1925, бр. 32, 3.

Мило Боројевић, *Узоран муж*, Вечерња пошта, 21. II 1927, бр. 1691, 7

-ко, *Патриота*, Врбаске новине, 5. IX 1933, бр. 198.

Б. Недић, *Пожар страсти од Јосипа Косора*, Врбаске новине, 23. IX 1933, бр. 214, 3

Боривоје Недић, *М. Беговић: Американска јахта у сплитској луци*, Врбаске новине, 5. XII 1933, бр. 275, 3.

Б. Недић, *Ташана, редитељ Д. Цветковић*, Врбаске новине, 24. XII 1933, бр. 292.

Иван Стражичић, *Оно што се зове љубав*, Југосла-

венски лист, 27. XII 1934, бр. 301, 6.

Бранко Загорац, *Пожар страсти од Ј. Косора*, Врбаске новине, 23. IX 1933, бр. 214, 3.

Б. Загорац, *Узоран муж од Џ. Хопвуда*, Врбаске новине, 26 IX 1933, бр. 216,

Б. Загорац, *Квадратура круга од В. Катајева*, Врбаске новине, 29. IX 1933, бр. 219, 3.

Б. Загорац, *Он и његова сестра од Б. Бухбиндера*, Врбаске новине, 6. X 1933, бр. 225, 3.

Б. Загорац, *Добри војник Швејк од Ј. Хашека*, Врбаске новине, 13. X 1933, бр. 231.

Јакша Кушан, *Кад то не сме нико знати*, Југославенски лист, 26. II 1936, бр. 48, 8.

А-м, *Г. Александар Цветковић*, Сарајевска сцена, бр. 2, 15. IX – 3. X 1936.

Хајим Алкалај, *Историја у драми. А. Нојман: Патриота*, Преглед, бр.167, 1937, 728-729.

А-м, *Исход других награда из „Фонда Витешког Краља Александра I Ујединитеља“* (А. Цветковић и А. Танић), Сарајевска сцена, бр. 9, 26. XII - 16. I 1937, 131-132.

Мирослав Верле, *Одлична хрватска драматизација романа Достојевског од Тита Строција*, Југославенски лист, 1. II 1938, бр. 26, 7.

Д. Д., *Три нова лица у Народном позоришту* (Б. Ступица, С. Северова, А. Цветковић), Политика, 7. IX 1938, 18-19.

К. Атанасијевић, *Аца Цветковић као Јованча Мицић*, Време, 17. IX 1938.

Ж. Вукадиновић, *Г. Аца Цветковић као Јованче Мицић. У сто педесет петој представи „Пута око света“*, Политика, бр. 19895, 1938, 12.

К. Атанасијевић, *На леђима јежа*, Време, 30. X 1938, бр. 6027, 5-6.

Душан Крунић, *На леђима јежа*, Правда, 30. X 1938, бр. 12200

Д. Д, *На леђима јежа*, Политика, 1938, бр. 10925, 7.

Ж. В(укадиновић), *На леђима јежа*, Политика, 1938, бр. 10928, 15.

К. Атанасијевић, *Две жене једног мужа*, Време, 12. XI 1938, бр. 6040, 8.

Д. Крунић, *Две жене једног мужа*, Правда, 12. XI 1938, бр. 12213.

- Аноним, *Карлова тетка*, Правда, 28. XI 1938, бр. 12229.
- А., *Аца Цветковић опалио је Трчку Величковићу шамар на отвореној сцени*, Правда, 22. I 1939.
- Ж. В, *Кад Наполеон воли*, Политика, бр. 11027, 1939, 12.
- Д. Крунић, *Кад Наполеон воли*, Правда, 5. II 1939, бр. 12302.
- К. Атанасијевић, *Кад Наполеон воли*, Време, 8-9. II, 1939, бр. 6127.
- Ж. В, *Слуга два господара*, Политика, бр. 11073, 1939, 11.
- К. Атанасијевић, *Слуга два господара*, Време, бр. 6172, 27. III 1939.
- А-м, *Слуга два господара*, Правда, 27. III 1939, бр. 12348.
- Вељко Рашевић, *Слуга два господара*, Зора, бр. 2-3, 1938/1939, 49-50.
- Др Винко Витезица, *Директор Чампа*, Време, 24. IX 1939, бр. 6347.
- Ж. В, *Директор Чампа*, Политика, бр. 11248, 1939, 19.
- Ј. Поповић, *Директор Чампа*, Живот и рад, 1939, књ. 29, св. 22-25, 145-152.
- М, *Директор Чампа*, Радничке новине, 1939, бр. 39, 2.
- Др В. Витезица, *Улични свирачи*, Време, 29. X 1939, бр. 6382, 9.
- Ж. В, *Богојављенска ноћ*, Политика, бр. 11344, 1939, 12.
- Д. Крунић, *Богојављенска ноћ*, Правда, бр. 12627, 29. XII 1939.
- Др В. Витезица, *Богојављенска ноћ*, Време, бр. 6443 и бр. 6462, XII 1939.
- Ж. В, *Бура В. Шекспира*, Политика, 6. VI 1940, бр. 11497.
- Д. Крунић, *Бура*, Правда, 6. VI 1940, бр. 12786.
- Станислав Винавер, *Бура*, Време, 6. VI 1940, бр. 6596, 8.
- Станислав Винавер, *Девојачка клетва*, Време, 24. VI 1940, бр. 6613, 7.
- Ж. В, *Необичан човек*, Политика, 14. XI 1940, бр. 11657, 11.
- Радослав Веснић, *Необичан човек*, Време, 14. XI 1940, бр. 6756, 13.
- Д. Крунић, *Г. Сенечић: Необичан човек*, Правда, бр. 12.946, 14. XI 1940, 9.
- М. А. Николић, *Познати комичар Аца Цветковић*, Правда, бр. 12953, 1940.
- Р. М. В(еснић), *Узоран муж*, 28. II 1941, бр. 6859, 11.
- А-м, *Несуђени зетови*, Обнова, 9. X 1941, 5.
- А-м, *Несуђени зетови*, Ново време, 9. X 1941, бр. 135, 6.
- В. Н. Д, *Несуђени зетови*, Ново време, 11. X 1941, бр. 137.
- А-м, *Г. Александар Цветковић*, Српска сцена, бр. 17, 1941/1942, 540-541.
- П. П, *Избирачица*, Обнова, 14. II 1942.
- Милош М. Милошевић, *Избирачица*, Српски народ, 7. III 1942.
- Др В. Н. Димић, *Избирачица*, Ново време, 7. III 1942.
- Др В. Н. Димић, *100.000.000 долара*, Ново време, 12. IV 1942.
- Ј. Лешић, *Цветковић Александар*, Народно позориште Сарајево 1921-1971, Сарајево, 1971, 60-61.
- Ј. Лешић, *Сарајевско позориште између два рата (1929-1941)*, Сарајево, 1976.
- Јосип Лешић, *Цветковић Александар*, Н П Босанске крајине 1930-1980, Бањалука, 1980.
- Зоран Т. Јовановић, *„Врабац“ под вешалима*, ЛУ-ДУС, бр. 2, 5. XII 1992.
- Бранислав А. Жорж, *Како је убијен глумац Цветковић*, Глас, 30. I 2003.
- Р. Станковић, *Стрељати глумца*, НИН, 15. XII 2008.
- Радомир Раша Плаовић, *Александар Цветковић* (у: *Наша Кућа гледана изнутра*), Београд, 2011, 180.
- Б. Г. Т(ребјешанин), *Централа за хумор*, Политика, 13. II 2012.
- Б. С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, II, III, Београд, 2015, 2016.
- РТС, *Народно позориште у десет чинова: Случај Цветковић*, 16. I 2019. Сведоче: Невенка Урбанова, Павле Богатинчевић, Слободан А. Јовановић, Миомир Денић.

Приредио З. Т. Јовановић

Весна Крчмар

Поводом 50 година од смрти Љубише Јовановића (1971-2021)

ПРОДАТИ ДУШУ ДЕМОНУ ГЛУМЕ

Име великог глумца Љубише Јовановића (1908-1971), који је пре пола века напустио животну сцену, у мојој свести покреће пријатне позоришне емоције везане за фестивал у Шапцу, који се из године у годину одржавао у октобру месецу у брижљивој и беспрекорној организацији Златице Поповић (1947-2015), управнице Народног позоришта „Љубиша Јовановић“. Осећала сам се почаствовано када је стизао позив за фестивал, али изнад свега било је велико задовољство присуствовати тој позоришној светковини, уживати у позоришном дружењу. Као да су се основна духовна својства, позоришна посвећеност, велика хуманост и добронамерност на позоришним дешавањима, додиривала, на некој вишој равни, са човекољубљем Љубише Јовановића.

Памтим како сам се трудила да, по повратку у Нови Сад, што више материјала презентујем на страницама позоришног часописа *Позориште* у издању Српског народног позоришта. Шабац је био град Љубише Јовановића, из њега је, својом глумачком ерупцијом, кренуо у свет позоришта и у њега се вратио, везујући своје име за Народно позориште и Свечаности „Љубиша Јовановић“ које су се одржавале у октобру. Али, одједном сасвим неочекивано, то је попримило тужну ноту, како може само да се деси на овим нашим несрећним просторима, и припада епилогу, како овог текста, тако и глумачке остварености и славе.

После десетак година почела сам, за потребе *Српског биографског речника*, озбиљније да се приближавам уметности глуме Љубише Јовановића. Морам признати, била сам помало збуњена квалитетом и квантитетом улога, његовим феноменом живог контакта са публиком у позоришној сали, али и са неуком публиком, његовим гласом који је имао моћ да у сваком изразу дочара велики свет поезије и литературе, којој је одано служио, са достојанством савременика. И опет се устављах пред неодгонетнутом тајном – сваки је глумац уметнички универзум за себе.

ЖИВОТНИ И ГЛУМАЧКИ ПОЧЕЦИ У ШАПЦУ

Све је кренуло од његовог родног града. „Његов рад у Одсеку био је предан, пун заноса, вере“¹, писао је 1928. године о глумачком раду свог ученика Љубише Јовановића у ђачкој позоришној дружини „Добрица Милутиновић“, као препоруку младом дилетанту приликом ступања у професионално позориште – директор Учитељске школе у Шапцу – Жика Поповић. Друга личност која је пресудно утицала на опредељење за позив глумца, као и за његово формирање односа према позоришној уметности, била је његова мајка. Пратећи његов рад у дилетантској дружини, као трезвена, паметна и храбра жена, саветовала га је да прво заврши школу у коју га је послала, јер „гумац, уметник будућности, треба и да је школован човек“². Послушао је, прво је завршио учитељску школу, а онда је кренуо у свет да оствари оне стихијне нагоне за прерушавањем у друге ликове, за уживљавањем у туђе судбине и животе, које је подсвесно носио у себи од најранијег детињства, испољавао их у својим наивним „изигравањима“ са „вертепима“, у „бенављењима са паланачким додолама“³.

И на крају, када се животни круг затворио, десетине хиљада посетилаца на Стадиону, у тренутку смрти одале су му пошту тихим покликом – био је „Сав Шапчанин“. Од његове биографије се може направити „дирљиво суморна прича“⁴. Потиче из сиромашне породице, отац му је млад умро, мајка је њега и још петоро деце издржавала помоћу једне сингер-машине. Он о својој младости говори или са дозом хумора или као о једном од многих својих лепих доживљаја. Као симпатичан дечак, од првих дана младости волео је да се показује, изиграва, бенави. Отац му је био занатлија, али и први шабачки учитељ играња – танц-мајстер. Дечак Љубиша је био популарни шабачки Вертеп у време божићних празника, а у време киша

биће и међу додолама.

ЖИВОТ САЖЕТ У ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКУ ЈЕДИНИЦУ

Али, нема увек простора за разуђене глумачке приче и још богатије уметничке путеве, јер за потребе енциклопедија и позоришних лексикона, цео живот Љубише Јовановића, глумца, покушава се сабити у оквиру енциклопедијске јединице:

Рођен у Шапцу, 1. октобра 1908 – умро у Београду, 15. јула 1971. У родном месту, као ђак учитељске школе истакао се у аматерској дружини коју је водио професор Жика Поповић. После завршене учитељске школе дошао у Београд и био 1927. члан волонтер НП. Студирао глуму у Прагу код Ане Суханкове, и у Берлину код Макса Рајнхарта. Разуђена је мапа позоришта у којима је био: Шабац (1924-29); Академско позориште Београд 1928, Летња позорница у башти ресторана Боров парк, (лето 1929, Београд), Народно казалиште Загреб (1929/30 – 1939/40), Љубљана (1941, 1942); Казалиште народног ослобођења Југославије – Слободна територија Сплит (1943), Брач (1943); Јајце (1943); Козара – село Подграци (1944); Босански Петровац, Дрвар, Вис, Бари, Београд (1943); НП Београд (1927/28, 1929/30, 1940/41, 1944/45 – 1960/61); Југословенско драмско позориште (1960/61 – 1970/71). Гостовао у Атељеу 212 (1956, 1957, 1967); на Дубровачким љетним играма (улога Клаудија у *Хамлету* од 1952. до 1963, Едип у *Цару Едипу*). Још 1932. био је један од оснивача Драмског студија у ХНК у Загребу, који је процењивао дела са идеолошког и социјалног становишта. У оквиру ове групе наступа у делима Цанкара, Золе, Романова. У сезони 1940/41. поново је у НП у Београду где је основао с неким београдским уметницима сатирично позориште „Кишобранци“. Живећи у Сплиту, отишао је 1943. у партизане и постао члан трупе Казалишта народног ослобођења. После рата је скоро три деценије на сценама Београда играо значајан репертоар: Шекспира, Софокла, Гетеа, Островског, Бихнера, Нушића, Крлежу, Ростана, Шоа, О’Кејсија, Матковића, Хинга, Михајловића, Пинтера, Леонова. Остварио око 200

¹ Олга Божичковић, *Три деценије на сцени, Поводом прославе Љубише Јовановића*, Књижевне новине, 21. новембар 1956.

² Исто.

³ Исто.

⁴ Славољуб Ђукић, *Једно лице, шест маски*, НИН, бр. 1016, 28. јун 1970.



Љубиша Јовановић као Џафер ага у представи *Зулумћар* С. Ћоровића, позоришни одсек Шабачке гимназије, 1926.

улога у позориштима. По броју и не само по броју од 27 улога из Шекспировог опуса, које је тумачио на сцени, у родном Шапцу, Загребу, Београду и Дубровнику, а касније на радију и телевизији, Шапчанин Љубомир, из милоште назван Љубиша, био је и још ће дуго остати апсолутни рекордер међу југословенским глумцима. У ХНК креирао око 50 улога, у НП у Београду 51, где му је прва улога Други мускетар у *Сирану де Бержераку* Е. Ростана у режији Бранка Гавеле (1. II 1928), а последња Степан Трофимович Верховенски у *Злим дусима* Ф. М. Достојевског у режији Арсе Јовановића (3. XI 1968). Уметничка судбина саткана му је од успеха и признања, од ведрине и склада. Глумац је великог формата, сугестиван и у трагичном и у комичном репертоару с изузетном мимичком обдареношћу, гласом баритонске боје великог волумена којим постиже и најснажније и најтоплије тонске изразе са увек истом убедљивошћу.

Његов највећи домет остала је карактерна улога, и ту је великом способношћу да у богатој скали детаља изваја складну, убедљиву и изражајну веома упеча-

тљиву целину, развио свој дијапазон у несмањеној сугестивности од бурлескне комике до најдубље људске трагедије (*Начелник* у *Аналфabetу*, *Младен Ђаковић* у *Покојнику*, *Јеврем Прокић* у *Народном посланику* у репертоару Б. Нушића; *Отело*, *Клаудије*, *Брут* и *Фалстаф* у репертоару В. Шекспира; *Едип* у Софокловој трагедији, *Жупник* у Цанкаровим *Слугама*; *Игнације Глембај* у Крлежиним драмама; *Несрећковић* у *Шуми* Островског, *Градоначелник* у *Ревизору* Гогољевом).

Био је у животу једноставан, умерен и одмерен, устаљен у навикама, свој темперамент и карактер је суверено држао под контролом. У сазнавању живота и уметности, као главна карактеристика његова поступка била је неухватљива интуиција која се ретко среће. Ако би се могло говорити о глумачкој техници, поменуо би се карактеристично леп и чист говор, негован глас. Био је заљубљен и задубљен у своје улоге и носио их је одговорном и одговарајућом студијом. Увек је био разноврстан и нов, не „преписујући“ сам себе, успевао је да у разликама пронађе оно што је заједничко свим људима. Играо је снажно и свеже, све боље – до краја. Пажљиво је, готово побожно читао писца. Успевао је да и „малој“ улози (*Откриће*) приђе као да је водећа, носећа, насловна. Импулси су му силовити и препуни „моћне човечности“, мислио је крупно и метафорично, а говорне и физичке радње су му биле бремените драматиком.

Улоге: Позоришни одсек Гимназије, Шабац – *Срета Нумера* (Б. Нушић, Народни посланик); *Здравко* (Ј. Веселиновић – Д. Брзак, Ћидо); *Бергамен* (Е. Ростан, Романтичне душе); *Пера Каленић* (Б. Нушић, Госпођа министарка); *Јаков* (В. Шкваркин, Туђе дете). **ХНК, Загреб** – *Васја* (В. Катајев, Квадратура круга); *Рогожин* (Ф. М. Достојевски, Идиот); *Васка Пенел* (М. Горки, На дну); *Адо* (Ј. Косор, Пожар страсти); *Спасоје* (Б. Нушић, Покојник); *Дмитриј Карамазов* (Ф. М. Достојевски, Браћа Карамазови); *Попива* (М. Држић – М. Фотез, Дундо Мароје, праизведба); *Сава Савић* (Б. Нушић, Протекција); *Срески начелник* (Б. Нушић, Аналфабета, Муха); *Милоје* (Б. Нушић, Власт); *Арлекино* (К. Голдони, Лажац); *Никита* (Л. Толстој, Моћ тмине); *Господин* (Р. Младеновић, Страх од верности);

Лисандар (В. Шекспир, Сан летње ноћи); *Сава Чујић* (Ј. Фројденрајх, Граничари); *Едмунд* (Шекспир, Краљ Лир). **Казалиште Народног ослобођења Југославије** – Градоначелник (Н.В. Гогољ, Ревизор); *Срета Нумера* (Б. Нушић, Народни посланик); *Давид Штрбац* (П. Кочић, Јазавац пред судом); *Андреја* (М. Клопчић, Мати). **НП, Београд** – *Таланов* (Л. Леонов, Најезда); *Јегор Буличов* (М. Горки, Јегор Буличов); *Несрећковић* (Н. Островски, Шума); *Отело* (В. Шекспир, Отело); *Франк Елџин* (К. Одетс, Премијера у Њујорку); *Барон Ленбах* (М. Крлежа, У агонији); *Клаудије* (В. Шекспир, Хамлет); *Игњач Глембај* (М. Крлежа, Господа Глембајеви); *Арчи Рајс* (Џ. Озборн, Забављач); *Војвода Драшко* (П. Петровић Његош, Горски вијенац); *Фалстаф* (В. Шекспир, Хенри IV); *Едип* (Софокле, Цар Едип); *Милер* (Т. Ратиган, Дубоко плаво море); *Нико* (И. Војновић, Еквиноциј); *Гринвалд* (Х. Воук, Побуна на Кејну); *Верховенски* (Ф. М. Достојевски, Зли дуси). **ЈДП, Београд** – *Најјачи* (Д. Ћосић, Откриће); *Латифага, звани Карађоз* (И. Андрић, Проклета авлија); *Полоније* (В. Шекспир, Хамлет); *Џек Бојл* (Ш. О. Кејси, Јунона и паун); *Оргон* (Ж. Б. П. Молијер, Тартиф); *Капетан Шотовер* (Б. Шо, Кућа која срца слама); *Стомил* (С. Мрожек, Танго); *Домаћински* (М. Крлежа, На рубу памети); *Фелипе* (А. Хинг, Освајач); *Јеротије* (Б. Нушић, Сумњиво лице); *Андра* (Б. Михаиловић, Кад су цветале тикве); *Зрињски* (М. Матковић, Генерал и његов лакрдијаш). **Атеље 212, Београд** – *Командор* (Б. Шо, Дон Жуан у паклу); *Мефисто* (Ј. В. Гете, Фауст); *Макс* (Х. Пинтер, Повратак). **Дубровачке љетне игре, Дубровник** – *Клаудије* (В. Шекспир, Хамлет); *Глумац и Гробар* (В. Шекспир, Хамлет); *Аркад* (Ј. В. Гете, Ифигенија на Тауриди); *Тезеј* (В. Шекспир, Сан летње ноћи); *Командор* (Б. Шо, Дон Жуан у паклу); *Мефисто* (Ј. В. Гете, Фауст); *Едип* (Софокле, Цар Едип); *Барон Ван Дер Блутен* (М. Крлежа, Аретеј); *Најјачи* (Д. Ћосић, Откриће).

Филм: Остварио 20 улога у тридесет година (1940 – 1970). Успешно је играо у домаћим филмовима: *Славица* (В. Афрић, 1946); *Прича о фабрици* (В. Погачић, 1949); *Последњи дан* (В. Погачић, 1951); *Дечак Мита* (Р. Новаковић, 1951); *Потрага* (Ж. Скригин, 1956); *Марш на Дрину* (Ж. Митровић, 1964); *Крвава бајка* (Т. Јанковић, 1970) *Велика турнеја* (Ж. Скригин, 1961); *Ветар је*



Љубиша Јовановић као Градоначелник у представи *Ревизор* (П. Гогољ), Казалиште народног ослобођења, Јајце 1943.

стао пред зору (Р. Новаковић, 1959); *Рат* (В. Булајић, 1960) и др. Остварио је око педесет улога на радију и петнаест улога на телевизији.

Активан је друштвено-политички и синдикални радник, био је биран и за посланика Народне скупштине Србије. Шабачки театар од 23. октобра 1981. добио име Народно позориште „Љубиша Јовановић“ у Шапцу, а Свечаности подсећања су се одржавала од 1975. до 2000. као свечаности „Љубиша Јовановић“ и имале су такмичарски карактер. Додељивана је златна медаља с његовим ликом.

Награде: Орден заслуга за народ II реда 1945; Орден братства и јединства II реда 1948; Орден рада I реда 1949; Савезна награда за улогу Станоја Главаша у истоименом комаду, 1949; Октобарска награда града Београда 1955 за улогу Брута у *Јулију Цезару* и Елџина Франка у *Премијери у Њујорку*; Орден заслуга за народ I реда 1958; Седмојулска награда 1967; Октобарска награда града Београда 1968. за остварења у комадима *Јунона и Паун* и *Повратак*; Награда АВНОЈ-а 1970; Стеријина награда 1971. за улоге Дон Фелипа



Љубиша Јовановић као Станоје Главаш у истоименој представи Ђуре Јакшића, режија Милан Ђоковић, Народно позориште у Београду, 1949.

у драми *Освајач*, и Награда публике за улогу Зрински у *Генералу* и његовом *лакрдияшу*.

ПРИСТАЈАО ЈЕ НА СВЕ РОЛЕ, НА СВЕ ОБАВЕЗЕ

Колеге, редитељи, сви они за које кажемо „позоришни свет“ говорили су да никада није посустао и да се никада није уморио. Није то никада показивао. За њега нису постојале безначајне улоге, јер је пристајао на све роле, све обавезе, на све што чини суштину његова посла. Успео је, што мало коме полази за руком, да сједини свој посао са личним задовољством. „У томе је тајна његовог трајног ентузијазма“⁵, говорили су добри познаваоци. Био је један од ретких људи који је искључиво лепо говорио о својим колегама. Различито су тумачили те његове особине. Милан Богдановић је тврдио да велики глумац мора бити „*пун човек, интелигенцијом, моралом, љубављу за живот и људе, свим својим непресушно сочним виталите-*

⁵ Исто.

*том, да би могао да оживотвори нови људски лик у пуном његовом интегритету“*⁶. Такав је по њему био Љубиша Јовановић. Сматрао је да „хумано у уметности Љубише Јовановића човек прима и у себи задржава као својство личности самог уметника“⁷. Одскакао је од глумачког правила: када је неко изван конкуренције и постане општепризнат уметник, људи из професије га држе као неку општу вредност и такав однос имају према њему. Са Љубишом Јовановићем је било нешто посебно, јер он је умео да успостави контакт са људима и да негује пријатељство.

Волео је седељке, дружења и никада није рекао да је изгубио време. Страст су му била путовања. Имао је посебан однос према новцу. Није био човек без пара, али је стално на ивици и тада је био дубоко несрећан. Новац је лако одвајао од себе, готово нереално. За Љубишу су савременици говорили: „То је човек који има стила“. Жене су о њему говориле као о „старом кавалеру“ који неће пропустити да се појави без цвета у руци, или да им се обрати без свога обавезног „љубим руке, милостива“. Амбасадори са задовољством препричавају како их је за време гостовања позоришта, посебно потражио и поздравио Љубиша Јовановић. Политичари и ратни другови су се с њим сретали као са човеком истих уметничких афинитета, а он им се обраћао као политичарима којима има шта да каже.

Од глумаца млађе генерације посебно се одушевљавао Љубом Тадићем, јер, како је говорио: „он већ сада носи велики терет и то је величина у нашој уметности која прелази националне оквире.“⁸

ГЛУМАЦ ЖИВОТНЕ РАДОСТИ И ИЗРАЖЕНОГ ТЕМПЕРАМЕНТА

Љубиша Јовановић је важио као глумац животне радости и темперамента. Посебну тежину његовом

⁶ Исто.

⁷ Исто.

⁸ Исто.

оптимизму давала је истинска и дубока скепса у све устаљене вредности овога света. Важио је као парадигма глумца, али ретко се у нашој средини налази човек који се толико разликује од његове уобичајене представе, чак и од глумачког менталитета који је у нас формиран. „Као глумац несумњиво је један од оних у којима су још одјекивали последњи остацци велике плејаде наших романтичара с краја прошлог века. То је култ дивног баритона, култ истинске присутности на сцени у свој својој снази – култ дикције и пребацавања преко рампе“⁹. Међутим, он је пример генерације која је најбоље примила велика реалистичка искуства художественника, што су прошли нашом земљом, остављајући неизбрисив траг. У средини која је у распону од једног јединог људског века морала да преживљава целе епохе – није никаква случајност да је Љубиша дочекао спреман и Пинтера и заиграо у његовом *Повратку* с истим савременим сензибилитетом као и његове двапут млађе колеге у Атељеу 212.

Још у младим данима испољавао је те своје особине. Тако је остао само годину дана у Берлину, јер је учио на пробама и представама. У школи га нису привлачиле стилске вежбе. Учили су га како да се поклони, како да изнесе чашу воде, а он је то већ знао. Желео је само и искључиво да игра. Када је побегао из Берлина, чинило му се да је „то учинио због стилских вежби“¹⁰. Из Шапца одлази у Београд, па одатле у Загреб. У Загребу остаје до 1940. године. Пред сам рат враћа се у Београд. Првак Народног позоришта игра запажене улоге и уједно је власник сатиричног позоришта „Кишобранци“ (некадашњи биоскоп „Славија“). Психоза пред рат, глумци и новинари се окупљају, позориште „Кишобранци“ је постало гласно. Због деловања у сатиричном позоришту, полиција тражи да га ухапси. Он бежи у Загреб и Љубљану, а затим одлази у НОБ. При Врховном штабу формира се Казалиште народног ослобођења. Глумац остаје глумац и у ратним условима. Казалиште народног ослобођења одигра-

⁹ Јован Ћирилов, *Сцена / Трагична кривица Љубише Јовановића*, НИН, бр. 1072, 25. јули 1971, 41.

¹⁰ Владимир Стојшин, *Живот заветован позоришту*, НИН, 9. јул 1967.



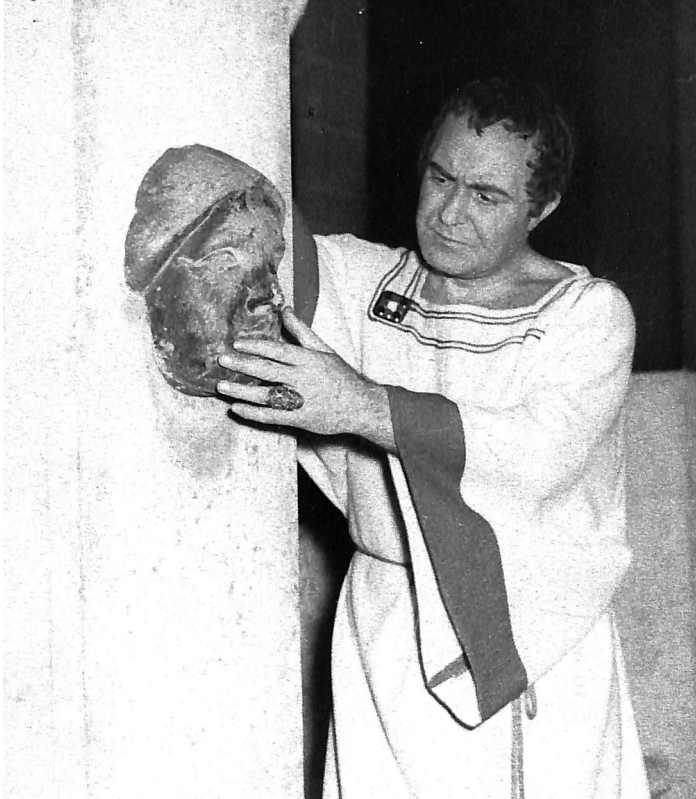
Љубиша Јовановић као Игњат Глембај у представи *Глембајеви* Мирослава Крлеже, режија Раша Плаовић, Народно позориште у Београду, 1952.

ло је значајну мобилизаторску улогу у рату. Давали су представе у мањим местима, у шуми, у разрушеним школама. Причао је: „Највеће сценско узбуђење имао сам у Јајцу после Другог заседања АВНОЈ-а. За 14 дана спремили смо Гогољевог *Ревизора* и Нушићевог *Народног посланика*“¹¹.

Налазио је контакт са гледаоцима на позоришним сценама у Београду и Загребу, присно и недељиво се везивао са неуком публиком, „која се налазила с друге стране брда“. Веома нежно је причао о обраћању народу у току рата, причао је како су ступали у контакт с људима којима речи глума и позориште не значе ништа. Говорили су им: „Сада ћемо вам нешто одигравати и изигравати“. Посебан је сусрет са човеком који се спустио са планине да погледа филм *Славица*. Када је после десетак година упознао Љубишу Јовановића, подсетио га је да га зна као мајора у филму *Славица*, па додао: „Али, ти си данас, сигурно, генерал!“

На питање о најлепшем поклону у животу одговорио је одмах: „Јабука из недара једне старе Козар-

¹¹ Исто.



Љубиша Јовановић као Марко Брут у представи *Јулије Цезар* В. Шекспира, режија Раша Плаовић, Народно позориште у Београду, 1954.

чанке. Добио сам је за време рата после рецитације Змајеве песме *Светли гробови*.“ Око Казалишта народног ослобођења, окупљају се заједо с њим, Вјекослав Афрић, Никола Поповић, Оскар Данон и други културни радници. После ослобођења Љубиша је у Народном позоришту. Наставља са дружењима после рата и међу многим, у току празника, састајала се дружина Казалишта народног ослобођења – Вјек и Мира Афрић, Жорж Скригин, Браслав и Нада Борозан, Јоже и Ивка Рутић и Љубиша Јовановић.

На питање којег редитеља издваја, рекао је: „Највише дугујем др Хугу Клајну, а из периода пре рата то је свакако Бранко Гавела. Ја сам се слагао са редитељима, јер мислим да глумац не може без редитеља. Последњих година најдража ми је сарадња са Мирославом Беловићем¹²“.

Као друштвено-политички радник Љубиша Јовановић је најзанимљивија фигура у уметничком свету, по својој нетипичној политичкој активности. Красила

¹² Исто.

га је дружељубивост, хуманост, добронамерност.

Публика повремено изневери театар, али се поново враћа. Глумац мора да верује у то, говорио је Љубиша као изванредан познавалац позоришних прилика о којима је могао дуго да прича.

ДОЧАРАВАО ВЕЛИКИ СВЕТ ПОЕЗИЈЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Занемарену истину да нема малих улога Љубиша Јовановић је увек имао на уму, а „његов чисти метални глас умео је и малом позоришном емисијом да дочара велики свет поезије и литературе којој је служио одано, креативно, са достојанством савременика и учесника“¹³.

О величини Љубишине мале роле имамо и топло, сажето сведочанство Иве Андрића, који је, поводом Љубишиног доктора Милера у Ратигановом комаду *Дубоко плаво море*, написао:

*„Сретао сам у истинском животу, међу живим људима, такве личности које су од свог страдања и своје несреће умеле да направе живу снагу којом се не само одржавају и издижу изнад себе и своје зле судбине, него успевају и да помогну другима колико човек може да помогне човеку. Али никад то нисам осетио тако јасно и убедљиво као код овог Доктора, којег је Љубиша Јовановић умео да оваплоти са таквим пригушеним даром и толиком психолошком верношћу...“*¹⁴

Критичар Милосав Мирковић је истицао да никада нећемо имати равноправна и довољна сведочанства о уметничкој снази и снази сценског мишљења Љубише Јовановића. „Он није готова школа, није уметничка строгост, није мозак завршен и одређен историјом сцене и позоришта. У неколико својих интервјуа он је више меланхолично но категорички изјавио да, иако не верује у глуму као чаробњаштво, нема амбицију да заснива своју школу и да ланцима од сребра и злата огради свој стил“¹⁵.

Нема ниједне улоге, ниједног стваралачког лика на

¹³ Милосав Мирковић, *Добро море, капетане Штовер!*, Политика, 9. јул 1967.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Исто.

сцени – од ђачке улоге размаженог принца до Шоовог капетана Шотовера, који није изаткан од неразлучиве љубави за поезију литерарног дела и за поетску неизвесност позоришног чина. У неизвесном и неизбројивом свету позоришних вредности, где се уметник подвргава и својој роли и њеном тајном животу у публици, Љубиша Јовановић је хармонични део целокупног нашег глумишта, његов агон и његов победник.

Један одушевљени критичар је написао да се чистота Јовановићевог сценског израза може мерити са чистотом језика Иве Андрића.

ЈУНОНА И ПАУН О' КЕЈСИЈА

Поводом улоге капетана Бојла у представи Шон О' Кејсија *Јунона и Паун* новинар Вук Трнавски проводи са глумцем одређено време у гардероби, клубу, пред излазак на сцену, задивљен његовим глумачким остварењем, пита га: „Како је остварио Пауна? Како, уопште, остварује ликове којима он даје велике димензије? – одговара: (То је била наша једина мисао и једино питање које смо поставили великом глумцу): Обично се мисли да је најтеже научити текст. Међутим, има неупоредиво тежих ствари које глумац, при стварању једног лика, мора да савлада. То је читав низ препона, да тако кажем. Читав низ компоненти којима треба, свакој понаособ, убризгати потребну дозу своје крви – па да се онај коме сте себе завештали за она два или три часа док траје представа, пробуди из сна, да би почео да корача, да размишља, да сеје своје болне крике или да утоне у дубоко ћутање које се просто чује. Да, најважније је у читавој ствари: *поисловити се са личношћу у чије име желите да изиђете на сцену: јер од степена поистовећивања у ствари и зависи да ли сте и колико успели. Мени се, на пример 'догађа да често, несвесно, па било да сам са пријатељима у кафани, на улици или код куће, направим неки упадљиви гест који на позорници има онај кога тумачим'. Покрети, мимика, начин говора поткрадају вам се и против ваше воље: а ту се ништа не може – јер сте 'продали душу' демону глуме!*“¹⁶

¹⁶ Вук Трнавски, *Првак Дrame и његова улога / Паун из Даблина*,



Љубиша Јовановић као Едип у представи *Цар Едип* Софокла, режија Хуго Клајн, Народно позориште у Београду, 1957.

Појава *Јуноне и Пауна* у режији Боре Драшковића на нашим позоришним сценама била позоришни догађај посебне вредности. Критичар Владимир Стаменковић пише о изузетном остварењу Љубише Јовановића. „Али Драшковићев поступак је помогао Љубиши Јовановићу да и овога пута доживи прави тријумф. Он је играо Бојла тачно како треба: као човека који је у истом часу и мртав изнутра и тако бескрајно жив зато што је толико нарцисоидан, као личност чија се поражена енергија каналише у нарочити облик романтичне фантазије, као особу која је до гуше заљубљена у живот. Шта се крило на дну његових ведрих непослушних очију, провидне децје лукавости, медитеранске душе чији је стварни облик била она гримаса што се неконтролисано зачиње на лицу? Дубок расцеп, изражен помоћу заиста изванредне, хумане, трагичне буфонерије високог ранга, између Бојлових речи и дела, осећања и поступака, прижељкивања и судбине. И то је пресудно допринело

Политика, 25. мај 1968, 11.

да представа буде успела колико јесте“¹⁷.

Редитељ Боро Драшковић, који је и књижевник, у неколико својих књига пише о томе како хода Бојл.

„Љубиша Јовановић, који је увек пажљиво, готово побожно читао писца, О’Кејсијева дидаскалија – *Бојл ‘хода лагано и достојанствено као паун’*, била је зрно на које је рачунао. Случајно сам га спазео, после пробе, испод Трга Републике. У празној улици, док је некога очекивао, као у неком сну, шеткао се горе доле кораком који му се наједном учинио познат, али недовољно присан. На следећој проби рекао сам му да сам га видео. Упитао је зашто се нисам јавио. Одговори да га нисам желео пробудити. Насмешио се, али сам сада знао како и он мисли да тај ход још није оно што нам је било потребно. Неколико следећих дана кретао се некако неодређено, скоро безвољно, као да нешто скрива или очекује. Онда је у првом ‘прогону’ озарен ушетао на начин који ја не умем да опишем. Знам само да је тек подсећао на вечерњу вежбу испод Трга – то је био онај неодрживи паунски ход којим је касније Љубиша пронео кроз све представе *Јуноне и пауна* свог трагикомичног јунака. Посматрао сам тако две Љубишине опсесије: предано истраживање хода јунака које тумачи и пасионирано одгонетање маски што их при том носе; прва је радозналост играча, друга портретисте. Припадао је оној врсти глумаца који, сматрајући како унутарња суштина лика, на овај или онај начин, мора да оствари свој спољни траг на људима и обрнуто, нису никада занемаривали ниједну црту ни особину лика коме се ‘увлаче под кожу’“¹⁸. Спадао је међу оне чија улога најпре сазрева као плод, постепено и природно. Никаквог насиља и узалудне журбе. Попут зидања куће.

ОСЕТИТИ ЖИВОТ ЧОВЕКА СВОЈЕ УЛОГЕ

Посебно су занимљиви записи Мате Милошевића о раду на пробама са Љубишом Јовановићем. Истиче

¹⁷ Владимир Стаменковић, *Ослушкујући живот*, у књизи *Позориште у зениту*, МПУС, Београд 2005, 55.

¹⁸ Боро Драшковић, *Поезија и трагика глуме*, у књизи *Љубиша Јовановић*, зборник, МПУС, Београд 1995, 184.

да није волео дуга причања и разговоре о делу, улози, преопширне анализе и „философирања“¹⁹. Није трпео дуге пробе читања, желео је да што раније осети живот човека своје улоге. Оног који се креће, чини физичке радње, делује, не само говором, већ целим бићем. Чим су мисли јасне и хтења одређена, треба почети живети у простору и онда, са глумцем који покушава да створи лик не само у машти већ у делању, разговарати о свему што је нужно и заједнички тражити најпогоднији сценски израз.

Врло је упечатљив запис редитеља Мате Милошевића о значају геста у представи *Кад су цветале тикве*. „Гледао сам у Југословенском драмском трећу представу комада *Кад су цветале тикве*. Седео сам негде у четрнаестом реду, међу разговорљивом младом публиком. У не знам у ком чину, Љубиша се враћа с робије и среће свог познаника, пријатеља свога сина, пуковника. У тренутку Љубиша застане и рука му сама пође капи. Ништа више, а било је то потресно. Сва горчина и беда људска збиле су се у том малом, једноставном, ненаглашеном, али глумачки дубоко доживљеном гесту. Знао је Љубиша добро значај геста на позорници. Зато су његови гестови били махом шкрти и служили су једино да открију лик, да јасно искажу тренутну истину. Задржао сам се на Љубишином гесту, јер је он као ретко који глумац мајсторски и суверено владао том вештином“²⁰.

ГЛАС ЉУБИШЕ ЈОВАНОВИЋА ИЛИ СКИЦА ЗА ЗВУЧНИ ПОРТРЕТ

Када се помене име глумца Љубише Јовановића, прва асоцијација је везана за глас. Неда Деполо пише „скицу за звучни портрет“ и констатује:

„Познат је Љубишин здрав снажан, сочан, звонак, волуминозни глас. Међутим, тек слушање магнетофонских снимака његових глумачких остварења открива у пуној мери све богатство небројених могућности Љубишине игре гласом, огромни дијапазон

¹⁹ Мата Милошевић, *На истој сцени*, у књизи *Љубиша Јовановић*, зборник, МПУС, Београд 1995, 86.

²⁰ Исто, 88.

изражајних могућности његовог гласа, не само у великим говорним звучним блоковима, него и у малим драгуљима танкоћутног гласовног нијансирања са многим преливима и финим сенчењима. Познато је да се Љубиша огледао у различитим жанровима, да је подједнако сугестиван у трагедији и комедији. Позната је живост, темпераментност, већемост, хуморност многог Љубишиног исказа. Позната је питорескност у масци, у гесту, у ставу, у ходу Љубишиних сценских ликова. Исту питорескност наћи ћемо и у Љубишиним гласовним креацијама²¹.

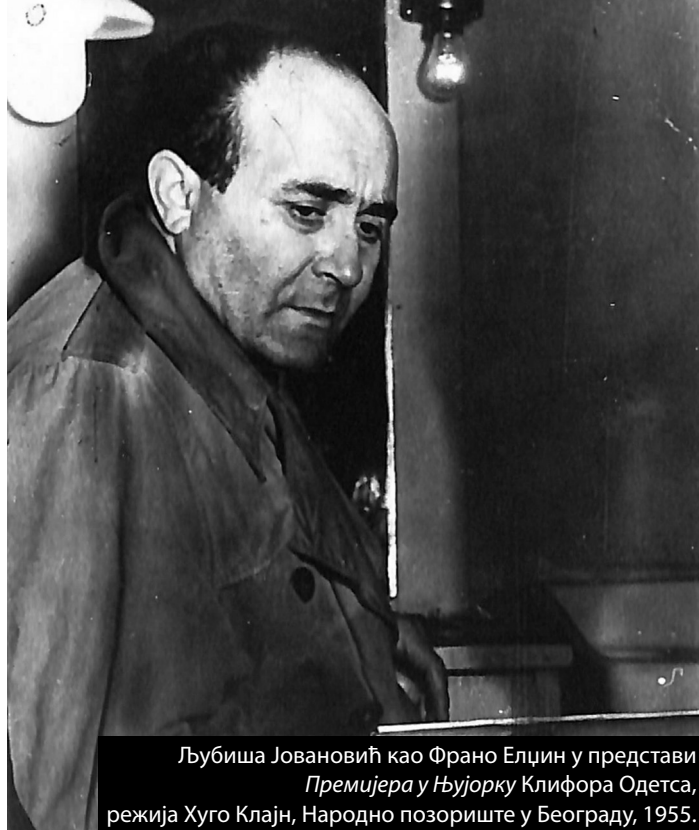
ПРАВИ СТВАРАЛАЧКИ ИЗАЗОВ НА ФИЛМУ

Редитељ филма *Марш на Дрину* (1964) – Жика Митровић је у својим записима истакао да је још у току писања сценарија помишљао на Љубишу Јовановића за улогу Степе Степановића, јер је личио на њега, био пун стваралачке енергије и безграничне интерпретаторске моћи. „Колебао сам се једино због тога што нисам био сигуран да ли ће Љубиша Јовановић, тада на врхунцу глумачке каријере, прихватити релативно малу улогу Степе Степановића. (Само једна сцена.)“²². Али, Љубиша Јовановић је показао да је велики уметник и плодан стваралац, који непогрешиво осећа прави стваралачки изазов, оживљавање лика који сублимише народну судбину, а и све оно чиме појединац ту судбину превазилази и скреће је на токове само њему знане, јер је само он познавалац разлога. Не само да је прихватио улогу Степе Степановића, већ јој је подарио посебну личну димензију. Причао је „да је у августу 1914. у родном Шапцу, као дечак, доживео аустроугарски напад на Србију, да је слушао о Церској бици и да је посебно емотивно доживљавао приче о генералу Степи, који је после Церске битке добио и титулу војводе“²³.

²¹ Неда Деполо, *Скица за звучни портрет Љубише Јовановића*, у књизи *Љубиша Јовановић*, зборник, МПУС, Београд 1995, 189.

²² Жика Митровић, *Надахнути тумач историје*, у књизи *Љубиша Јовановић*, зборник, МПУС, Београд 1995, 192.

²³ Исто, 192.



Љубиша Јовановић као Франо Елцин у представи *Премијера у Њујорку* Клифора Одета, режија Хуго Клајн, Народно позориште у Београду, 1955.

ОПРОШТАЈ СА ЉУБИШОМ

Поводом смрти глумца Љубише Јовановића огласили су се многи глумци, књижевници, пријатељи. Један од најкарактеристичнијих је опроштај Љубе Тадића на гробљу.

„У немирном животу глумца Љубиша је био и остао подједнако друг и господин. Без зависти и суревњивости на позорници и око ње, он је обиљем ликова и представа увеличао саопштење о људским судбинама и пронео велику суму идеја о човеку ствараоцу и глумцу-страстнику. У животу сам упознао много слободних, ваљаних, дивних људи. Никада нисам срео човека-глумца какав је био Љубиша Јовановић: јединствен човек и јединствен уметник. Љубиша је један као што је један био Тоша Јовановић, Пера Добриновић, Дубравко Дујшин или Стане Север. Волео смо га. Волео сам га, али мало ко је умео да воли тако као Љубиша, из све своје људске снаге, одан људима, позоришту, животу, Београду“²⁴.

²⁴ Љуба Тадић, *Реч на сахрани Љубише Јовановића*, у књизи

ЕПИЛОГ

Има у нашем народу, у животу на овим простору много тога што измиче рационалном објашњењу. Понекад се зауставимо немоћни да објаснимо суровост поступака којим поништавамо достојанство, значај, величину ретких појединаца, уметника, стваралаца. Једна од таквих ситуација била је везана за укидање имена „Љубиша Јовановић“ Народном позоришту у Шапцу, обустављање позоришног фестивала Свечаности „Љубиша Јовановић“. Тај тужни део приче везан за подсећање на јединственог глумца Љубишу Јовановића, поводом педесет година од смрти, припада епилогу.

Шабачки театар од 23. октобра 1981. године носи име НП „Љубиша Јовановић“, све до 2002. године. Иницијатива да се Позоришту да његово име покренута је поводом десетогодишњице од његове смрти. Од 1975. Свечаности подсећања на Љубишу Јовановића се одржавају сваке године као Свечаности „Љубиша Јовановић“ и попримају такмичарски карактер са делом златне медаље са ликом Љубише Јовановића, све до 1982. када прерастају у бијеналну манифестацију, и 1994. постају свакогодишња манифестација. Решење за медаљу је дао вајар Милисав Томанић. Бисту на Свечаностима 23. октобра 1981. открио је Никола Туфегџић, Љубишин школски друг. Златица Поповић је у монографији о Љубиши Јовановићу записала да „радује сазнање да Шабач више не може без Свечаности тако и без свог Театра, и да је насушна потреба да се у октобру окупи најбоље из области позоришне уметности. Шапчанин и Југословен, подједнако наш, али и свих људи којима је људско у срцу, окупља нас сваке године, а њему у славу и знак захвалности његов Шабач приређује Свечаности“.

Љубиша Јовановић је умро 15. јула 1971. око 15 сати у једној београдској болници, а у 16 сати је прекинута утакмица Партизан – Црвена звезда и Љубишин друг из детињства и младости, пријатељ до последњег дана, спортски репортер Радивоје Раша Марковић објавио је на Стадиону ЈНА да је умро велики глумац и члан управе Партизана. Тог тренутка је педесет хиља-

Љубиша Јовановић, зборник, МПУС, Београд 1995, 307.

да људи устало и одало пошту великану југословенске глуме, а његов друг Радивоје Марковић је рекао: „Љубиша је био Југословен, али са толико исто права чини ми се могао би од свога града очекивати да се на његову спомен-плочу уклеше: Сав Шапчанин!“

Остало је неодговорено на питање: Зашто је после двадесет година Народном позоришту у Шапцу остало без имена Љубише Јовановића? Ко је то предложио и због чега? Мира Ступица, глумица о свом колеги изрекла је најлепше речи у својој књизи *Шака соли*: „Љубиша је био најбољи човек међу глумцима“²⁵.

Блиски пријатељи великог глумца тешко су примили вест о брисању његовог имена из назива позоришта, јер он је био „Југословен, Србин, Шапчанин, космополита. Није био идеолошки обојен, нити је хрлио људима на власти, јер су они долазили њему. Окупио је у Народном позоришту, после Другог светског рата, ослободиоце и припаднике старе београдске реакције, и измирио их својим огромним талентом, људскошћу и љубављу коју је несебично давао“²⁶.

Наравно, после 2000. године престају и Свечаности „Љубиша Јовановић“. Крајем 2014. године Позориште је донело одлуку да се велика сцена назове по Љубиши Јовановићу. Установљен је нови фестивал „Позоришно пролеће“. Појавила се полемика на страницима *Новости*²⁷ да ли се давањем имена сцени у Шапцу намирен дуг и враћено достојанство Љубиши Јовановићу. Огласили су се великани глумишта: Мира Ступица, Михаило Јанкеић, Воја Брајовић. Мира Ступица је нагласила да је Љубиша Јовановић као глумац и као људско биће заувек очарао. „Био је најдобродушнији и најбољи човек у позоришту. И ту доброту је делио несебично. Велики глумачки и животни терет носио је на својим широким плећима, не мрштећи се. Под њим је пре времена и пао“²⁸. Сматрала је да је највећи задатак самих глумаца да „заштите тог великог и часног човека“.

²⁵ Радмила Станковић, *Неподобни Љубиша Јовановић*, НИН, 23. јануар 2003.

²⁶ Исто.

²⁷ В. Стругар, *Мала правда на мала врата*, Новости, 16. децембар 2014, 14.

²⁸ Исто.

Михаило Јанкетић се присетио њихове сарадње у две представе – *Освајачи* и *Кад су цветале тикве*. Говорио је о дивном пријатељству које се створило ван проба и представа. Сматрао га је једним од најдобронамернијих и најплеменитијих људи које је упознао у глумачкој бранши. „Одлука шабачке политичке клике пре десетак година никоме није јасна. Сталез је био затечен и запањен том одлуком, остали смо без даха. Не верујући, пропустили смо шансу да одмах, колективно, реагујемо на ту срамну одлуку. И Шабачко позориште било је затечено, али је осим малих, спорадичних протеста – одлука прошла. На јаслама су Града Шапца, зависе од њих као и сва градска позоришта. Тако се десило и са *Тиквама*. И најперфидније је што су власти – као што су нас у ЈДП натерали да сами скинемо *Тикве* – натерале и Шабачки театар, који је прво одбио одлуку, да накнадно прихвати. Очигледно, уценивши их егзистенцијом. Толико бих ја о глумачкој храбрости и немоћи. И још нешто: Љубиша је био члан Казалишта народног ослобођења, близак политичком врху Југославије, али га политика никада није интересовала. Нити је неку моћ имао. Да јесте, учинио би нешто и за *Тикве*“²⁹. После потресног подсећања на забрањену представу огласио се још један глумац – Воја Брајовић. Залагао се да се врати и име позоришту, и фестивал и златни медаљон. Све што је везано за глумачког барда је добро и не сме да има никакве везе са „партијским размимоилажењима, нити да зависи од оног ко је тренутно на власти у Шапцу“³⁰. Подсетио је да су пре два месеца послали градоначелнику Шапца иницијативу, стару више од десет година, да се врати име Љубише Јовановића Шабачком театру, али одговор нису добили. Подсетио је да је укидањем награде с именом Љубише Јовановића (коју је и сам добио) одузето признање, и то не само лауреатима већ и онима који би га тек стекли.

Био је то још један поразан уплив политике у уметничко биће позоришта. Тужан, обесхрабрујући, трагичан, јер се догађа на половини друге деценије 21. века.

²⁹ Исто.

³⁰ Исто.

Име Љубише Јовановића у позоришној историји уписано је златним словима на линији наших глумачких великана. Хоће ли се у скоријој будућности појавити неко за кога бисмо могли рећи да глумачки следи његов пут?

ЛИТЕРАТУРА

А-м, *Уметнички преглед*, Шабачке новости, 5. IV 1925

А-м, *Опроштајно вече г. Љубомира Јовановића, члана Загребачког казалишта*, Шабац, бр. 85, 12. XI 1929

Љ. Мир., *Млади уметници у Берлину*, Недељне илустрације, бр. 4, 5/1929

Љубиша Јовановић, *Позориште у беспућу. Мишљење једног младог драмског уметника*, Недеља, 3. VIII 1930

ЈН, *Čuvaj se senjske ruke*, Jutarnji list, Zagreb, 14. XI 1931

GAMA, *Čovjek ponosan što nema sreće*, Večer, Zagreb, 23. III 1933

М., *J. Kosor: Požar strasti*, Obzor, Zagreb, 9. II 1934

В. М., *Kralj Lear*, Novosti, Zagreb, 9. VI 1934

А-м, *Гостовање г. Страхине Петровића и Љубише Јовановића, првака загребачког казалишта*, Политика, Београд, 6. VI 1937

Branko Špoljar, *To nije Maksim Gorki, Razgovor sa g. Ljubomirom Jovanovićem*, Danica, Zagreb, br. 16, 1937, 5 Н. Ш., *Нушићев „Покојник“ доживео у Загребу огроман успех*, Правда, Београд, 19. I 1938

А-м., *F. M. Dostojevski: Braća Karamazovi*, Novosti, Zagreb, 24. III 1938

А-м., *Bili su sjajni Ljubiša Jovanović i Salko Repak*, Novosti, Zagreb, 12. X 1939

В.Ј., *Опроштајна представа г. Љубише Јовановића у Загребачком народном казалишту*, Политика, 4. VII 1940

Ж. В., *Прво вече позоришта „Кишобранци“*, Политика, 31. XI 1940

Милан Дединац, *Поводом отварања нове сезоне у Народном позоришту*, Политика, 24. XII 1944

Велибор Глигорић, *Поводом премијере „Ревизора“*, Политика, 29. VII 1945

Ели Финци, *Партизанско позориште*, Политика, 2. I 1947

Милан Дединац, *Поводом Шекспировог „Отела“ на београдској позорници*, Наша књижевност, VI, 1947, 1947, бр. 6, 478-486

Милан Богдановић, *Поводом премијере „Покојника“ у београдском Народном позоришту*, Књижевне новине, 13. VI 1948

Олга Божићковић, *Војновићев „Еквиноцио“*, Политика, 14. V 1953

Боривоје Глишић, *Иван Цанкар*, НИН, Београд, 21. III 1954

А-м, *O sebi i o filmu govore*, Vjesnik u srijedu, 18. IV 1956

М. Чолић, *Софоклов „Цар Едип“*, Политика, 21. II 1957

В.Ч., *Свестрани сценски уметник. Пред уметнички јубилеј Љубише Јовановића*, Дневник, Нови Сад, 13. VII 1958

Јован Путник, *Велика жетва. Почетак прославе тридесетогодишњице уметничког рада Љубише Јовановића*, Борба, 19. XI 1958

Слободан Селенић, *Драматизација „Идиота“*, Борба, Београд, 7. XI 1959

Слободан Селенић, *Хамлет и „Хамлети“*, Борба, Београд, 30. IX 1962

Слободан Селенић, *Георг Бихнер „Дантонова смрт“*, Борба, Београд, 20. IV 1963

Петар Волк, *Поезија универзалне стварности*, Књижевне новине, 7. II 1964

Милосав Мирковић, *Хиљаду визија Љубише Јовановића*, Београдска недеља, 27. II 1966

Слободан Селенић, *Повратак чему?*, Борба, 11. XI 1967

Мухарем Первић, *Апсурди бирократског менталитета*, Политика, 1. XI 1969

Уметнички лик Љубише Јовановића, Дневник, 29. I 1971

М. Милорадовић, *Сусрет са Љубишом Јовановићем, Глумац траје док траје...*, Политика, 2. II 1971

Велибор Глигорић, *Глума Љубише Јовановића*, Књижевне новине, 1. VII 1971

А-м, *Смрт великог драмског уметника Љубише Јовановића, Водио нас је куд је хтео*, Политика, 16. VII 1971

Боро Драшковић, *Како корача Бојл*, у књизи *Промена*, Свјетлост, Сарајево 1975, 127-135

Театрон, бр. 3, тематски број посвећен Љ. Јовановићу. МПУС, Београд 1975

Мата Милошевић, *Моја режија*, СП, Нови Сад 1982
Боривоје С. Стојковић, *Великани српског позоришта*, Београд – Ваљево 1983, 334-364

Слободан А. Јовановић, *Позоришне студије и критике*, МПУС, Београд 1993

Милосав Мирковић, *Љубиша Јовановић – витез глуме*, у књизи *Глумци велика деца*, Београд 1994, 45-57

Љубиша Јовановић, зборник, МПУС, Београд 1995
В. Стругар, *Мала правда на мала врата*, Новости, 16. децембар 2014, 14

Вукица Стругар, *Клеветање је наша фолклорна игра*, Новости, 17. децембар 2014, 14-15.

Јелена Ђ. Гојић

ДРАМАТИЗАЦИЈА ИДЕОЛОГИЈЕ

Сажетак: У раду се бавимо разматрањем појаве и потенцијала употребе драмских и позоришних метода, као и њиховим утицајем у успостављању и ширењу друштвено-политичких идеологија. Уз то, указујемо на историјски развој драмско-позоришних метода у спровођењу васпитно-образовних мера. Као полазну тачку у инспирацији за овим радом, позивамо се на став једног од будућих наставника, чије се становиште о улози наставника као васпитача надовезује на Фукоову књигу *Надзирати и кажњавати. Настанак затвора*.

Кључне речи: идеологија, позориште и драма као медијум, васпитно-образовне мере, Фуко

Сврха коју позориште има као метод, позната је одавнина. Још у Старој Грчкој су представе извођене и припремане у сврхе поучавања маса. Приказиване комаде је требало сагледати и из дидактичког угла, јер су, поред неизоставне уметничке вредности, нечему поучавали, а драмским методама су велики филозофи на трговима проповедали своја учења. Још су Аристотел и Платон указивали на значај учења кроз игру, али ће позоришне облике и у учењу и у јавном животу црква у Средњем веку забранити, све до краја 10. века када, парадоксално, долази до појаве театрализације верских литургија (Геман 2004: 65-67). Коришћење драмских метода, а затим и позоришних (од тренутка када се драма и позориште раздвајају (Лукач 1978: 59)) наставља се кроз историју, не само у уметничком смислу, већ у свом изворно поменутом, васпитно-образовном. Са поја-

вом хуманизма и ренесансе и њиховом угледању на антику, позориште се враћа као метод у настави, пре свега за учење латинског језика (Геман 2004: 68). У доба протестантизма, позориште постаје централни медијум за постизање циљева током реформације и контрареформације, да би након једног века управо школска драма пратила образовање политички активног човека (уп. Геман 2004: 69,70). Због његове такве природе, оно је могло бити коришћено и у сврхе успостављања разних идеологија, што позитивних, то нажалост и негативних. Данас се о позоришним методама у другим сферама, осим уметничким, на територији Србије мање говори, али ипак, не остају без икаквог помена и мисли о њима. У раду који је пред нама, осврћемо се на присуство и потенцијал драмских/позоришних метода у васпитно-образовној сфери. Инспирација за тим, дошла је у току интервјуисања (будућих) наставника, на коју се надовезала мисао Мишела Фукоа (*Michel Foucault*) о систему надзирања и кажњавања. У основи разматрања, налази се промишљање о коришћењу, да не кажемо злоупотребе, драмских/позоришних метода за спровођење и утврђивање извесних друштвено-политичких идеологија. (Зло)употребом дидактичких потенцијала позоришних облика који могу да васпитају и подуче, надређени су испуњавали своје идеолошке циљеве. Као помоћ у реконструкцији ових Фукоових мисли, заузели смо становиште Линде Хачион (*Linda Hutcheon*) и њене теоријске постулате постмодернизма, према којима постмодернизам представља критички осврт на извесне историјске догађаје са циљем да изврши реконтекстуализацију прошлости, на тај начин што ће изнедрити мноштво питања, али неће дати коначне одговоре, јер то није њен циљ (Хачион 1996: 18, 87). Отуда преузимамо Фукоово виђење јавних погубљења у 18. веку и успостављање затворских дисциплинских мера у 19. веку као вид позоришних комада, чија је сврха била да делују на масе и на тај начин управљају њима. Такво поимање ствари стављамо у контекст данашњег времена и то у односу на став будућег наставника.

ИДЕОЛОШКО ПОЗОРИШТАВАЊЕ

Вођени ставом да ствари настају тек оног тренутка када их именујемо, појму *идеологије*, сходно томе, отварамо врата крајем 18. века са групом француских филозофа на челу са Антоаном де Тресијем који своју филозофију идеологије види као науку о проучавању идеја (Јукић 1989: 48), да би је, затим, у извесној мери популаризовао Маркс у својој филозофији, указујући на искривљену и лажну свест оличену у владајућој класи, њеној условљености и одређености. Закључак који се стога може извести јесте да је идеологија појава која се рађа у 18. веку. Међутим, да ли је уистину тако? Да ли то значи да су осамнаест векова у новој ери и много векова пре нове ере, људи живели без присуства идеологије и да нису користили њен потенцијал? Јер, несумњиво и неоспорно, потенцијал који идеологија носи са собом, без обзира на епоху и раздобље човечанства, веома је снажан. Стога је и одговор на питање које смо овде поставили прилично једноставан – не. Друштвене, политичке, образовне или, једноставније, текстуалне творевине је тешко разумети, анализирати и интерпретирати без употребе појма идеологије, јер су дискурси различитих врста идеолошки обојени и мотивисани. Како је постојање идеологије утврђено, као и то да њен настанак и практична примена датира много раније од 18. века, а да јој се од тада само почиње придавати већа теоријска пажња, отвара се друго питање – Да ли смо сведоци стварања идеологије о идеологији којом се управља субјектом? У настојању да отворимо проблематику овог питања, послужимо се на самом почетку изјавом студента који је учествовао у истраживању једног мастер рада¹.

¹ За потребе необјављеног мастер рада *Методи позоришне педагогије на терцијарном нивоу образовања* (Гојић 2016) ауторка овог рада је 2015/2016. године спровела истраживање у виду представе као завршног продукта, али и припремног процеса у оквиру позоришно-педагошких радионица, где су учесници у истраживању испитивани као бивши ученици, али пре свега као (потенцијални) будући наставници немачког као страног језика, јер је акценат стављен на овладавање неопходних вештина и компетенција будућих (потенцијалних) наставника. Сходно томе, циљну групу истраживања чинили су студенти германистике на основним студијама Филолошко-уметничког факултета

Упитан да искаже своје мишљење о улози наставника и како он као будући² наставник доживљава ту улогу, при чему је и сам свестан да би ситуације у које би доспевао биле изазване различитим понашањем ученика, испитаник је одговорио:

Макс³: Макар и драматизовао своју погођеност њиховим [ученичким] свакојаким понашањем, на тај начин да им покажем колико је битно да поштују ауторитет наставника. Не због мене што сам ја наставник, него због наставника, зато што, јер је наставник пре свега службеник државе. Школа је државна установа. Ти мораш да научиш да привређујеш за државу. Јер, та држава издржава много ствари, много професија, које не припадају приватном сектору. Мора да се створи та свест код ученика да они нису више деца којој је свет само игра и разонода и све то. Већ они морају да схвате да живе у једном свету обавеза и да су они део целог тог система. Ми смо носиоци своје будућности, та деца ће мене издржавати једног дана, када ја будем отишао у пензију, рецимо. Они ће да буду ти који ће да стварају моје окружење и ја морам да се постарам за то да им усадим једноставно ту друштвену одговорност, да је школа једна филијала државе. Јер је то истина. Ја морам да им ставим до знања да се они налазе у једној машинерији, која, то је професорка Беме лепо рекла: „Ви се налазите у једној машинерији која вас стално меље.“ Морам да их убацам у ту околност да они схвате да та школа има великог утицаја на њих, да та школа, заправо, апсолутно формира њихов живот и да они неће тек тако изаћи из те

Универзитета у Крагујевцу. Као подлога, узет је драмски текст немачког аутора Волфганга Борхерта *Пред вратима*, при чему је истраживање усмерено у правцу квалитативног проучавања уз помоћ инструмената проблемски оријентисаног интервјуа и посматрања. Управо проблемски оријентисан интервју са једним од учесника, отворио је врата питању употребе драмских метода у васпитно-образовне сврхе.

² У претходном делу интервјуа, испитаник је изјавио да себе види као наставника и да би се радо опробао у тој професији.

³ Сва поменута имена, како у самом истраживању, тако и у представљеној изјави испитаника, промењена су у односу на права, због очувања анонимности одговора испитаника.

школе, безазлено. И да, ако пропусти ту прилику у школи, себе дисциплинују на време. Да ће врло тешко или уопште неће доћи до бенефиција које су им потребне. Мора човеку да се да до знања стварност која нас ошамари у тренутку⁴.

На самом почетку одговора, испитаник показује интересовање за коришћење драмских метода у односу са ученицима. Такође, на основу датог одговора, стиче се утисак да би их користио у сврхе васпитне мере коју би применио, а која је претходно изазвана извесним понашањем ученика. Поред тога, указује на то да би улога наставника, „службеника државе“, требало да буде пре свега у служби друштвено-политичке идеологије једне државе. За разлику од коришћења позоришних и драмских метода у сврхе учења наставног садржаја, испитаник Макс говори о примени драмских метода у односу са ученицима. Свакако, он не би био први који би се користио позориштем и драмом као методом у изражавању васпитно-образовних мера. У својој студији *Надзирати и кажњавати. Настанак затвора*, Фуко као историјски фокус узима казнени систем и његов развој у Француској у временском распону између 1750. до 1850. године. Извршена реформа казног система о којој Фуко говори спроведена је у циљу постизања ефикаснијег начина кажњавања, при чему Фуко, некада и врло сликовито на примерима, показује како су казне у виду јавних мучења и погубљења биле оличене у чистој позоришној представи са свим пратећим елементима: *костимима, сценографијом, реквизитима, светлом, музиком, глумцима, публиком, режисером*. Представе су биле мешавина аристотеловске трагедије, јер садрже кључне елементе у развоју драмске радње, која се према Лешићу (уп. 2008: 393) огледа у јединственој и завршеној радњи са одређеним бројем учесника и која као таква извесно води ка коначном разрешењу. Међутим, када је у питању инстанца времена, као и простора, ту долази до одступања. Погубљења су на извршан начин представља-

⁴ У овом раду је приказана целовита изјава испитаника Макса, која је била резултат разговора о поменутих темама у мастер раду ауторке рада, али се из разлога ограничености теме мастер рада, изјава у њему не појављује у целости као што је то случај овде.

ла претече уличних перформанса, јер су за место свог извођења узимале управо улицу, али уз кретање од затворске ћелије, све до места погубљења на трговима. Ту, пак, долази до разбијања аристотеловског јединства времена и места, али целовитој радњи, извршеној до краја у виду погубљења, остајали су доследни. Због веродостојног приказа страдања и честог покајања главног јунака представе, не редак је био случај да се код публике развије осећај сажаљења и катарзе (уп. Фуко 1997: 12), које свакако везујемо за Аристотела, али и теорију Станиславског који учи да све оно што човек изнутра осећа, то артикулише кроз невербалне елементе попут мимике, гестова, кретања (Розелт 2005: 20), а то његово тело чини једним изузетно осетљивим барометром (Станиславски 1996: 347). У јавним погубљењима, сценографија, костими и реквизити су били углавном устаљени. Разликовали су се од случаја до случаја једино у односу на злочин који су извршили, па у зависности од тога, оптужени, тј. главни глумац би понекад од реквизита имао исти онај алат којим је починио злочин (уп. Фуко 1997: 45), а представа би најчешће била извођена по светлу дана, док су светлосни ефекти појачавани бакљама и свећама које су гореле. Музику својим удасима, виком и грајом, негодовањем, одобравањем и навијањем твори публика, која активно учествује у реализацији представе, а осуђеник је некада чак постајао и прави херој или како Фуко (1997: 65) наводи „умирао би као својеврстан светац“, јер би у очима публике представљао једног од њих немоћних, који се бори против моћних и богатих, тј. магистрата, жан-дармерије, стражара, против наплате пореза и порезника (Фуко 1997: 65). Модернитет оваквих представа се огледа у неизвесним моментима за главног глумца, јер он нема унапред сценарио да се упозна са текстом и развојем ситуације, већ у току представе, на сцени сазнаје своју судбину. Наиме, истражни поступак је вођен у тајности, што имплицира да „оптужени није имао могућност да сазна садржину ни пријаве, ни оптужнице“ (Фуко 1997: 36-38). Овакав комад, Бенјамин (1974: 130-131) би окарактерисао правим позоришним комадом, јер је сваки случај посебан сам по себи, по својој специфичности аутенти-

чан и непоновљив. Због те непоновљивости, сваки од тих комада одише ауром која једно дело чини правим уметничким делом (Бенјамин 1974: 121). На истом месту, он наводи да свако право уметничко дело налази своје упориште у ритуалу. Ритуал оваквих позоришних комада огледао се у идеолошком деловању на публику. Потврду да се код јавних погубљења из 18. века, формално и садржински гледано, ради о облицима позоришних комада, потврђује нам и присуство режисера. Режисер оличен у фигури монарха даје последњу и коначну пресуду. Свакако, кривично правосуђе је било то које доноси пресуду и поседује знање, при чему се јавним мучењем осуђеника тежи поновном успостављању врховне власти коју је оптуженик прекинуо починивши злочин. Свака од ових јавно-мучилачких представа је била у служби власти, тј. моћи монарха, где би се демонстративно кроз методе и елементе позоришта увек изнова обнављала и потврђивала врховна власт, при чему би врло транспарентно била приказана правно-политичка функција ових јавних погубљења, а која имају за циљ, не да спроводе и васпостављају правду, већ да политички застраше народ (уп. Фуко 1997: 48-49). Заправо, јавним мучењима је вршено васпитавање масе. Свако јавно мучење је непоновљиво и по природи ствари јединствено, баш као и свако извођење позоришне представе која има за циљ да допре до публике, брехтовски је нагна на промишљање и промену – да од пасивних гледаоца постану активни учесници (Фелкер 1988: 140), односно да је едукује и васпита, тако и јавна мучења имају за циљ да васпитају своју публику. Јавна мучења су организована да се изврше по свирепим прописима најмање због оптуженог, већ много више због народа, без којег је незамисливо спровести овакву једну представу. Она тада не би имала сврху. Чин свирепости треба да делује на масу и да у њој подстакне понашање које владар извољава. Отуда право и народу да учествује у кажњавању (Фуко 1997: 57), јер да би владар имао бољи надзор над масом, он допушта да се у његову освету „увуче и света народа“. Како Фуко на истом месту наводи: „Народ мора помоћи краљу када се он свети својим непријатељима – чак и поготову онда када су ти не-

пријатељи из народа". Привидно, народ добија на значају, добија улогу која се чини велика, а нарочито је велика када учествује у кажњавању својих људи, непријатеља из народа. Понесен важношћу која му се додељује, појединац се осећа узвишено и моћно када је у прилици да доноси одлуку, да се пита, а у овом случају да донесе пресуду о казни. (Не)свест о поседовању извесне моћи, чини овог појединца да осећа захвалност према краљу јер му је он то омогућио. Кроз овакво делање и функционисање казне владар надзире, а потом и кажњава. Такође, може доћи и до другачијег вида реаговања на извршене казне.

„У оваквим погубљењима, где треба да се прикаже колико је застрашујућа монархова власт, долази, међутим, до карневалског извртања улога: моћници су извргнути руглу, а злочинци претворени у хероје. [...] За окупљени народ који ово гледа [...] увек постоји повод за реванш." (Фуко 1997: 59)

Или једна или друга рецепција свирепих мучења осуђеника, у служби је владарева апсолутне моћи. Они који се буду издвојили из масе и захтевали освету за оптуженике који су свирепи убијени, при чему су у њиховим очима ти преминули заправо хероји, ускоро ће се вероватно и сами наћи на позорници и добити главну улогу у представи, а на тај начин ће владар изнова имати прилику да докаже своју апсолутну моћ. И део масе који се буни и онај који остаје пасиван, неопходни су власти да би се учврстила моћ врховног вође, а самим тим и идеологије и њено деловање. Маса, опет, потврђује идеологију владара сваком својом (ре)акцијом, јер, ма каква да је, у служби је идеологије. Владар, са друге стране, са својом идеологијом зависи од масе која или дела или не, те једни у односу на друге стоје у односу међузависности. С тим што, маса чак и када није активна опет потврђује моћ владара, јер је то обично из разлога успешно спроведене политичке заплашености због које се и спроводе јавна мучења. Међутим, презасићење оваквим видом васпитног образовања која дела у служби власти, неминовна је у неком тренутку, те је тада неопходна је реформа, која тежи коренитим променама, те у том случају „готово је са трагедијом,

почиње комедија сенки, гласова без лица, неопипљивих бића" (Фуко 1997: 20).

ПРИВИД ИДЕОЛОШКЕ ХУМАНИЗАЦИЈЕ

Реформа која је захватила човечанство у периоду од сто година о којима Фуко говори, одразила се умногоме на казни систем, док се паралелно мења и положај лаичког школског позоришта које постаје интимније и ограничено на затворени простор школе, без јавних наступа. Примарна употребна функција позоришта у школским оквирима остаје, пак, иста – да васпитава, али изнутра. Повлачећи се из јавне сфере интересовања, позориште као медијум се користи опет да васпитава, али и да образује будуће професије. Наиме, у гимназијама у Немачкој, између осталог, у 16. веку се школују и будући правници, који се кроз школске драме инсценирајући судницу и ситуације у њој, припремају за будући позив (Станеску 2011: 13)⁵. У 18. и 19. веку, пак, позориште се повлачи из видокруга јавног интереса (Станеску 2011: 16). Међутим, казни систем не одступа од примене драмско-позоришних метода. Пригодно томе, уместо телесног кажњавања оптуженика, долази до промене казнене политике, те се васпитавање масе на примеру окривљеног оптуженика у виду јавних перформанса сада усмерава на промену унутрашњости окривљеног. Такође долази и до смене извршитеља казни, где место свирепог егзекутора преузима стручни тим лекара, психолога, васпитача чији је задатак доста хуманијег карактера, јер се од свирепе тортуре прелази пут просвећења и долази до спречавања физичке боли, те сада смрт постаје безболна и тренутна. При тој промени, казни механизми су у Фукоовом поимању израз дисциплиновања система, тј. схематизовани обрасци покоравана (Фуко 1997: 132-133). Користећи се историјским изворима, Фуко развија мисли до настанка дисциплина које окружују појединца у норми нераскидивих, испреплетених, нормираних

⁵ Мирона Станеску (Mirona Stanescu) у свом раду говори о историјском развоју примене позоришних и драмских метода у школама од Старе Грчке до данашњих дана.

мрежа. Такође, као једна од кључних речи које доводе до формирања свенадзорних органа и простора, Фуко издваја економичност и интерес, јер, поред хуманитета казни, требало је утврдити одговарајући исплативи, економичнији модус кажњавања, али не одаљавајући се од васпитно-образовног карактера казни. Одвајајући се од јавно-казненог позоришта, реформатори право кажњавања укидају као вид освете владара да би је преиначили у одбрану друштва (Фуко 1997: 86). Стога, ослањајући се на спровођење дисциплине, започиње се са „распоређивањем јединки у простору“ (Фуко 1997: 156), те тако долази и до реорганизације и реконструкције школског система, при чему школа прераста у механизам за учење, надзор, хијерархизацију и награђивање (Фуко 1997: 162, 180), а везу која се успоставља између учитеља и ученика, Фуко описује на следећи начин:

„Између учитеља дисциплине и онога ко јој је подвргнут, успоставља се однос давања и примања знакова: није потребно разумети наредбу, већ опазити знак и одмах реаговати на њега, према мање-више вештачком, унапред утврђеном коду. [...] свака назнака непослушности и најмање одлагање извршења, представљаће злочин.“ (Фуко 1997: 180, 181)

Дисциплиновање се примењује најпре на ситницама, да би се управљало крупнијим стварима, те Фуко настанак затвора везује управо за делотворност дисциплине. Јавна мучења су исувише захтевна, а уједно и транспарентно показују сурову осветољубивост владара, што се није уклапало у интерес реформатора и надошле струје у друштвено-политичком поретку. Уместо тортуре над телом осуђеника, економичније је и хуманије, оставити тело осуђеника у животу у циљу преваспитавања, где дисциплина заузима централну позицију. Сходно томе, затвор се јавља као место на ком се кроз сакупљање знања истичу постављене основе модерних хуманистичких наука. Као што је испитаник Макс приметио, Фуко је одавно објаснио. Наиме, казна је заједнички интерес за друштво и осуђеника, јер се управо кроз реформи казног система уводе осуде у виду јавних радова. Фуко (1997:105) наводи да је добит вишестру-

ка – спроведена казна у виду васпитне мере је сада јавна, па као таква и видљива, а самим тим и лакше контролисана, при чему је крајњи циљ најбитнији – кажњени појединац развија свест у људима и уводи знак злочин-казна, који је лак за рекодирање.

Фукоово бављење феноменом казног система нас враћа у историјски контекст времена када се дешава просветљење човека, а уједно се пажња усмерава на развој хуманитета и расија. Шта он заправо показује? Фуко показује да, без обзира на то какав казнени систем је заступљен, он постоји. Затим, без обзира на његово устројство и начин спровођења и функције казне, закључујемо да је при сваком кажњавању најмање (ако уопште) битан оптужени/осуђени. Казнени систем користи своје ресурсе зарад вишег циља, који је усмерен у васпитно-образовном правцу. Као што смо показали и на примеру код јавних мучења, казнени систем је само један од инструмената за контролисање и управљање народом. Казнени органи спроводе своју дужност у служби врховне власти државе и циљ је један – добробит и благостање државе, по идеји и замисли онога који је на њеном челу. Стога се морала повећати контрола и надзорност на свим друштвено-политичким, правним, економским, па и научним оквирима, што је изнедрило стварање дисциплинског друштва (Фуко 1997: 211), чијих смо оквира сведоци и ми данас. Дисциплинована друштва пружају моћ институцијама које су, како рече испитаник Макс за школу, само „филијале државе“. Казнени систем се одликује васпитно-образовним циљем, а сам циљ по својој природи упућује на школу, где нам испитаник Макс институцију школе представља као инстанцу која служи држави и мора да се брине за њено добро, тако што ће у затвореном, посебно ограниченом дисциплинованом систему да своје ученике васпитава да служи држави и да је то примарни циљ њиховог образовања, јер, школа (а заправо држава) „апсолутно формира њихов живот и да они неће тек тако изаћи из те школе безазлено“. Свест о идеологији, као и о њеној моћи присутна је и, као што је и био циљ реформе казног система, остварује контролу над народом, али и је и у људима остварена самоконтрола у служби идеологије.

ЗАКЉУЧАК

Разлог због ког смо рад започели управо Фуковим текстом *Надзирати и кажњавати; Настанак затвора* и њему посветили највећу пажњу је што на основу њега добијамо увид у поигравање идеологије субјектима. Са реформом казненог система на прагу у 19. век, ступа коренита промена у човечанству, где се казнени систем, потпомогнут деловањем дисциплине, шири и увлачи у све друштвене, политичко-правне, економске сфере. Преиначавање система кажњавања било је замишљено да буде хуманог карактера, али оно што јесте била намера и у чему се успело, била је апсолутна контрола и надзор над људима. Вештим поигравањима, као један од главних инструмената у постизању контроле, користи се позориште са његовим елементима и техникама, при чему, свакако ниједна институција не изостаје да буде укључена у реформу контроле и надзора. Позориште је медијум, само један вид испољавања идеолошке моћи, чије могућности деловања се користе у сврхе васпитања масе. Како се позориште користи вербалном и невербалном комуникацијом у саопштавању порука, кроз његова различита испољавања добијамо увид и у развој филологије и њене идеолошке реторике. Теоретичари постмодерне нам, пак, пружају прилику да историјски осврт искористимо за реконструкцију, реконтекстуализацију и преиспитивање, али да упркос томе одбацимо било каква уопштавања. Они који се противе постмодернизму упозоравају на његове недостатке или опасности. У сваком случају, оно што можемо извести као закључак јесте да свака од теорија, колико год оспоравала одређена становишта, самом њиховом тематизацијом и критиком твори нову идеологију, а субјекат се налази увек између и никада није слободан. С развојем хуманизма субјекат бива утамничен, а изјава испитаника Макса то и потврђује, јер свака идеологија јесте извесна врста машинерије и из ње нема излаза.

ЛИТЕРАТУРА

- Бенјамин 1974: W. Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit.
- Геман 2004: L. Göhmman, *Theatrale Wirklichkeiten. Möglichkeiten und Grenzen einer systemisch-konstruktivistischen Theaterpädagogik im Kontext ästhetischer Bildung*, Aachen: Mainz-Verlag.
- Гојић 2016: Ј. Гојић, *Методе позоришне педагозије на терцијарном нивоу образовања*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, необјављени мастер рад.
- Јукић 1989: Ј. Јукић, *Марксистичко одређење идеологије*, у *Crkva u svijetu*, 24 (1), 48-61. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/85495>.
- Лешић 2008: Z. Lešić, *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
- Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Istorija razvoja nove drame*, Beograd: Nolit.
- Позелт 2005: J. Roselt, *Seelen mit Methode-Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag.
- Хачион 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.
- Станеску 2011: M. Stanescu, *Vom Laientheater zur Theaterpädagogik. Ein historischer Werdegang der Theaterpädagogik in Deutschland*, у: *Neue Didaktik* 1, 11-29.
- <http://dppd.ubbcluj.ro/germ/neuedidaktik/artikel/2011/2_stanescu_TP.pdf> 1. 8. 2016.
- Станиславски 1996: K. Stanislawski, *Die Arbeit mit des Schauspielers an sich selbst. Teil II. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörperns*, Berlin: Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft.
- Фелкер 1988: K. Völker, *Bertolt Brecht. Eine Biographie*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlager.
- Фуко 1997: M. Fuko, *Nadzirati i kažnjavati. Nastanak zatvora*, Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zoran Stojanović.

Јелена Тодоровић Васић

МЕТАТЕКСТУАЛНИ ИСТОРИЈСКИ АСПЕКТ У „МЕДЕЈИ“ ЖАНА АНУЈА НА ОСНОВУ ЕУРИПИДОВЕ ТРАГЕДИЈЕ

САЖЕТАК: У раду се бавимо Еурипидовом *Медејом* и истоименом трагедијом Жана Ануја са аспекта новог историзма. Настојаћемо да представимо културолошке и социјалне чиниоце дискурса који показују положај појединца у различитим историјским епохама и друштвеним уређењима, са посебним освртом на промену положаја жене. Социјални аспект треба да истакне промене у организацији људског друштва од антике до XX века или савременог стања, нарочито однос мушкарца и жене, односно брачну заједницу и схватање исте. Тежићемо расветљавању политичких и историјских околности и превирања у којима су поменуте трагедије настале и разликама између њих. Циљ рада је формирање културолошког контекста књижевног дела антике и XX века кроз Еурипидову и Анујеву трагедију и истицање социјалних промена до којих је дошло кроз историјски развој, као и уочавање трансформације семантике појма трагичног.

Кључне речи: нови историзам, трагедија, Медеја, култура, однос, појединац

*Узео ми је моја добра. Мој осмех, моју нежност,
моју способност да будем жена, моје саосећање,
моју способност да помажем, моју анималност,
моје зрачење, газио их је сваки пут кад би се поја-
виле, све док их није затро.*

(Ингеборг Бахман, *Фрагменти о Франзи*)

*Снажна је побуда мушкарца
да остану у сећању
и да стекну бесмртно име
за век вијекова.*

(Платон, *Симпози*)

1.

МЕТАТЕКСТУАЛНОСТ И НОВИ ИСТОРИЗАМ

Метатекстуалност захтева интеракцију између различитих дискурса, при чему се увек издваја примарни текст као основа, а сваки наредни ће бити схваћен као допуњајући значењски слој. Нужно подразумева „спој теоријског и књижевног дискурса у књижевном делу“ (Живковић 2016: 33) који настоји успоставити комуникацију између новонасталога текста и подтекста. Текст који настаје на темељима протекста садржи својеврсне интерпретационе идеје изворног текста (34), задржавајући сегменте већ постојећег дискурса обнавља се у другачијој форми допуњајући значење. Специфични поступци прожимања теоријског и књижевног дискурса су посебно заокупљали савремене проучаваоце књижевности, чак и покретали потпуно нове теоријске праксе.

Нови историзам пружа једну нову и другачију могућност проучавања књижевног дела, потпуно иновативан увид у дискурс, који инсистира на културолошким, социјалним и политичким дешавањима, али и интрасубјекатским особинама и тежњама које могу бити у кореспонденцији са претходно наведеним, али не морају. Свакако да је у питању критички приступ књижевности, али је за разлику од традиционалне критике која се бави проучавањем језика, приповедних поступака, особина дискурса итд. усредсређен на социјално стање друштва и положај појединца

у истом. Нови историзам успева да истакне многобројне примере интеракције друштва и културе, који одређују однос дискурса и других облика деловања (Veesser 1994: 14). При чему нам књижевни текст служи у проучавању стања људског друштва и његовог утицаја на све сфере постојања. У вези са наведеним је Герцова идеја да су људи културни артефакти (Geertz 1973: 9) из које произилази и чињеница да дискурс бива схваћен као аспект културе (Geertz 1973: 49). Осврнемо ли се на ликове књижевних дела као показатеље људи и људских судбина, јасно је да они као такви формирају и сачињавају дискурс, који је истовремено и одраз многобројних социјалних и културних дешавања. Како Герц (1973: 49) наводи: „Без људи нема културе, али исто тако и још значајније, без културе нема људи“. Наведену каузалност можемо применити на књижевно дело које је један од показатеља културе епохе у којој настаје или о којој проговара. Ликови књижевног дела су представници епохе, карика у ланцу историје човечанства, чиме бива јасно да ессе *homo* проговара више о историјским и социјалним променама него о себи самом.

Позориште је, како Лешић (2003: 81) сматра, „производ колективних интенција“ и укида индиректност између себе и публике као колектива, што значи да је позорница репродукована социјална свест колектива. Намеће се дистинкција између позоришта и света, која је вишеструко довођена у питање, чак се сматра и конвенционалном (Лешић 2003: 98). Трагедија је од антике до данас изучавана превасходно кроз Аристотелова становишта или модерније теорије, док су социјалне и политичке теме обрађиване у назнакама у оквиру анализе. Поједине манифестације су уочене и објашњаване, али су ретко стављане у шири културолошки контекст из ког би било могуће одредити историјски период у коме је дошло до конкретне промене. Еурипидова *Медеја* припада античком периоду и поред чињенице да проговара о самој личности аутора која утиче на начин обраде и употребе митског предлошка истиче положај жене у брачној заједници тога доба, однос према потомству, као и о раслојености друштва и власти. *Медеја* Жана Ануја је писана у XX веку и проговара о сличним или чак истим про-

блемским ситуацијама као и Еурипидова трагедијама, али из сасвим другачије перспективе и из друге историјске епохе. Компаративном анализом мотива у поменутих трагедијама настојаћемо представити промену у функцијама које појединац врши у оквиру социјума, али и у односу социјума према појединцу који истовремено представља систем коме припада, али и сопствену индивидуалност.

2. ПОЛОЖАЈ ЖЕНЕ

Еурипид и Ануј за главна лица својих трагедија бирају жену, Медеју, чаробницу, преварену жену, чедоморку и осветницу¹. Сва ова одређења покрећу превасходно питање начина на који се гледало на жену, а затим и низ питања о положају жене у друштву и однос према њој, ако прекрши неку од норми које друштво успоставља и захтева од ње. Човек као друштвено биће мора да припада одређеном социјуму, са напоменом да сваки социјум подразумева низ норми које условљавају човека, прихватају га или изопштавају. Медеја као представница жена, али са карактеристикама мушкарца (што се односи на природу њене освете и њене примарне форме испољавања емоција, бес и срџба) представља говорника који занемарује социјалне норме и проговара искључиво из своје перспективе, мерећи ситуације по себи. О поменутих темама говорећи о сопству Еурипидова Медеја проговара о свим женама:

Од бића свих, срце и ум што но их красе, ми, жене најнесрећнији смо сој. Прво, за дебело благо мужа

¹ Сматра се да је Медеја ћерка Хелијевог сина Ејета и Океаниде Идије, касније се као њена мајка наводи и Хеката, а Кирка као сестра. Њена домовина је Еја коју ће напустити након заљубљивања у Јасона које су иницирале Атина и Хера, а спровела Афродита. Када су са златним руном напуштали Еју, Медејин отац Ејет је послао потеру за њима, а да би зауставила потеру Медеја убија полубрата. По повратку у Јолк Медеја се свети краљу Пелији који је претходно убио Јасонову породицу. Након десет година живота у Коринту Јасон напушта Медеју због Креонтове кћерке, након чега се Медеја свети њему, његовој невести и њеном оцу (*Речник грчке и римске митологије* 1987: 249–250).

мораш да купиш, и он господар тела је твог. Пђавога коли узмеш, тада још веће је зло. Ризик је грдан: да л' биће муж добар ил' лош? Развод на зао износи те глас, а просца одбити не смеш. Нове кад обичаје и законе сретнеш – јер такве код куће немаш – пророчки дух треба да имаш у свему да угодиш мужу. [...] Укућани кад додијају мушкарцу, он оде од куће да одмори душу. Ми гледати смејемо једино њега! Кажу да наш безбрижан је живот, у кући смо само, док они војују копљем. Немају појма! Радије трипут у бој бих пошла, него једно родила дете! (Еурипид 2009: 23–24)

Перспектива коју заступа Еурипидова Медеја је везана за антику која женино поље деловања ограничава на кућу, а њене међуљудске односе на мужа, децу и послугу. Жена је отуђена од свог рода, одлази у другу кућу и клања се другим боговима, чак је и њена улога у рађању умањена (Дјурант 1996: 328). Највећи део свог живота жена проводи у тзв. „женским просторијама“ и одлучује о дому, што не деградира патријархални ауторитет њеног мужа, Еурипид чак верује да измештање женског поља деловања руши њене вештине тј. да жену „интелект хендикепира“² (Исто). Она нема могућност избора, поред чињенице да купује³ мужа, а не може да одбије просца она нема једноставну могућност развода, док мушкарац може да се ожени другом женом, што представља званични развод од прве жене. Закон је наклоњен мушкарцу који има могућност да отпусти жену у било ком тренутку без навођења посебних разлога (неплодност жене је била чест разлог, али неплодност мушкарца није могла бити разлог за развод), док жена може да се разведе само уз дозволу архонта уз образложење да је муж свиреп (Дјурант 1996: 327). Античко друштво је превасходно поштовало породицу, тј.

² Од 411. године улоге жена у драмама, нарочито атинским постају значајније и опширније инсистирајући на превазилажењу маргиналне позиције жене и уклањање од усамљености, Еурипид брани жене првенствено спорадичним алузијама, а затим и богатим говорима, а Аристофан отпочиње шале са тематиком положаја жена (Дјурант 1966: 328–329).

³ У античкој Грчкој се мушкарац не жени из љубави већ само ради репродукције, жена мужа откупљује, плаћа за њега и мора да донесе мираз и роди децу, што представља њене дужности.

брачну заједницу, што подразумева недостатак разумевања и подршке за Јасона од стране грађана. Као мушкарац требало би да оформи, али и одржи закониту заједницу, он узима Медеју за жену отуђујући је од родитељског дома и домовине, раскида природне везе које је добила рођењем и припаја је свом свету. Он постаје руководилац ритуалног преласка девојке у жену и као такав мора да одржи заједницу⁴.

Медеја је у трагедији Жана Ануја окренута телесној љубави, припадању мушкарцу и самопоништењу зарад њега. Читава трагедија је формирана на схватању женске и мушке љубави, при чему жена бива ограничена потпуним предавањем, што критикују и Медеја и Јасон (Маричић, Шаховић Мишић 2009: 8). Након прекида узајамне љубави жена мора изнова да пронађе себе, како Ануј и наводи:

То сам ја. То је Медеја! Не више жена везана за мирис човека, опружена куја која чека. О, срама! Стида! Образи ми горе, Дадо. Чекала сам га по читав дан раширених ногу, обогалена... Понизно, тај део мене који је он умео да даје и да ми опет узима, то средиште моје утробе његово је било... Морала сам да му се покорим и насмешим, да се удесим да бих му се допала јер ме је сваког јутра напуштао односећи део мене, а увече, кад дође, затицао сувише срећну и враћао ме мени самој. Морала сам да му дам то руно златног овна, које је желео, одам све очеве тајне и због њега усмртим брата [...] (Ануј 2009: 69).

Медеја која проговара у Анујевој трагедији је у основи она митска чаробница која је Јасону дала златно руно, издала оца и убила брата, али она о положају жене проговара из другачије перспективе.⁵ Иако античка јунакиња, хероина, ова Медеја је жена XX века, која свакога дана чека мужа да се врати са посла, она

је стереотипично насмејана како би му улепшала малобројне и краткотрајне моменте боравка у кући. Њено време је сведено на чекање мужа, што кулминира описом сексуалног чина при чему се мушкарац одређује као владалац жениног средишта, њене утробе. Њено поље деловања је исто као код античке јунакиње, али је њена улога у кући подређена њеној улози у брачној ложници истицањем да је мушкарац владалац њеног тела, а не њеног дома.

Нови историзам се „бави идеолошком релацијом између текста и историјске стварности“ разоткривајући идеје о свету и утицаје одређених пракси на књижевност као облик записивања (Бужињска, Марковски 2009: 547). Наведено јасно указује да књижевност ненамерно преноси одређени поглед на свет, организацију, положај, при томе остајући сведок онога о чему проговара. Треба нагласити да пун и оригиналан приступ прошлости није остварив, као и да је текстове могуће мењати (Лешић 2003: 113), тако да не можемо са сигурношћу тврдити ни да су текстови на којима се ради апсолутно аутентични. Посматрајући кроз компаративну анализу положај Еурипидове и Анујеве јунакиње уочава се промена у перцепцији женске фигуре, у антици ће жена остати у границама њеног поља деловања предвиђеног социјалним нормама, док у XX веку она постаје предмет телесног уживања и роб сопственог тела. Маргинализованост жене у антици подразумева поље деловања које је ограничено на кућу, али и социјалне односе који могу бити остварени само са укућанима, до значајније промене не долази ни у модерном друштву, чак се помнито хиперболизује, па добијамо утисак да је модерна Медеја робинја поретка заснованог на телесности.

Заједничко двама Медејама је мотив порођаја и њихов однос према истом, Еурипидова проговара о порођајним мукама⁶, док их Анујева доживљава на сцени⁷. Поменом порођаја у оба случаја истиче

⁴ Моћ Афродите приликом склапања брака девојку одваја од оца и спаја је са мужем, напуштање младе је неоправдано, чак и недопустиво, јер се прототипом напуштене младе сматра Хера, а њене следбенице су Аријанда и Медеја које се карактеришу као моћне и опасне (Вернан 2007: 196–197).

⁵ Како тврде проучаваоци новог историзма текстови могу да репродукују историју, али могу и да је производе, „у њима се одражавају доминантни културни кодови, али и индивидуални ‘одговори’ на владајућу дискурзивну праксу“ (Лешић 2003: 33).

⁶ Дужност жене у антици је да порођајем учврсти своју позоцију у браку, али и друштву. Опозиција која је наведена, порођајвојевање, је очекивана, јер се порођај сматрао женским јединим доприносом полису, док је за мушкарца то био одлазак у рат.

⁷ „Мани ме се, жено! Твоје руке ми више нису потребне. Моје дете се родило само. Овог пута је девојчица.“ (Ануј 2009: 69)

се став о основној функцији жене у друштву, чиме се жена доживљава као носилац живота, а не његов стваралац. У обема трагедијама Медеја је приказана као чедоморка при чему је разлог за такав чин потпуна osveta мужу Јасону који се жени другом женом. У Еурипидовој трагедији сцене osvete супругу, Јасону, приказују Медеју само у једном виду хелијевске супруге (Керењи 1994: 67). Кохан (1971: 230) Медејино чедоморство назива истребљењем Јасоновог порода, тј. будућности његовог имена. Чаробница децу посматра искључиво као Јасонове синове⁸, ништи их јер не може да поништи своју прошлост са Јасоном (Кот 1974: 247) бивајући она која наставља његов род мора исти да уништити. Анујева Медеја презире своју женску природу (Маричић, Шаховић Мишић 2009: 9), поред osvete мужу њено чедоморство представља поништење природе коју мрзи. Убиство деце је коначни крах телесне љубави коју је имала са Јасоном, истрошеност и досада њиховог заједничког живота захтевају поништење оне некадашње љубави. Пород се у антици схвата као наставак очевог рода, уз потпуно занемаривање мајчиног порекла, у модерно доба пород је резултат телесног чина, чиме се инсистира само на идеји репродукције. Убиством деце у антици ништи се Јасонов род, док се проливањем дечије крви у модернијој верзији изнова алудира на телесност и пропадљивост.

У антици жене нису могле да поседују имовину (осим мираза, то остаје у њиховом власништву), нити су могле да се изјашњавају о државничким питањима, што подразумева да су економски биле у потпуности зависне од мушкараца, од оца, а затим од мужа. Медејин трагизам је првенствено у непомирљивом карактеру, иако свесна свог неминовног положаја она не посустаје у борби за своје место, за оно право које јој припада. Као трагични јунак Медеја се одликује бесом и срџбом који су обједињени са разумом (Тодоровић 2017: 236). Она је биће на граници, није смртница, а није ни богиња, али се превасходно истичу

⁸ По атинским обичајима деца увек припадају оцу, тј. мушкарцу, чак и када се докаже да је он крив за прељубу и урушавање породице (Дјурант 1966: 327). Због наведеног Медејино поимање синова као искључиво Јасонових синова има потпору у традицији друштва којем припадају.

карактеристике божанства које поседује (Исто), чему се придодаје општа стрепња и страх које изазива. Поменом да је бесна и срдита упућује се на карактеризацију античких херојских ликова, чиме се истиче Медејина специфичност обједињења мушког и женског принципа антике (Тодоровић 2017: 238), приликом чега мушки успева да превлада. Анујева Медеја је окренута само и искључиво љубави, робинја је чак и сопствене пропале љубави. Док Еурипидова Медеја убија као мушкарац, јер је изгубила контролу, не влада ситуацијом (Маричић, Шаховић Мишић 2009: 7), Анујева је једноставно зла жена (Исто).

Кроз карактер жене у Еурипидовој и Анујевој *Медеји* се конфигурише карактер мушкарца, што није уобичајено. Тако је Еурипидов Јасон мушкарац који једноставно тражи могућност да постане владар, смисао његове егзистенције се своди на позицију зарад чега је спреман и на нови брак. Он је производ културе којој припада, код њега не постоји индивидуални отпор који код Медеје постоји, самим тим он постаје део власти о којој и проговара. У примитивном задовољењу искључиво сопствених потреба Анујев Јасон је сличан дадиљи, он тежи свету који ће њега задовољити, поретку који ће њему одговарати (Маричић, Шаховић Мишић 2009: 10), што конкретно у његовом случају подразумева брисање прошлости нестанком Медеје. Јасонова женидба Креонтовом ћерком, код Еурипида неименованом, а код Ануја Креузом, је значајан историјски моменат, јер представља Периклов закон, који датира из 451/450. године п.н.е. и сматра се да је обновљен 403/402. године п.н.е. (Шијаковић 2016: 7). Поменути закон је подразумевао да само деца рођена из брака Атињана могу бити законита деца, а значајна је и чињеница да до доношења поменутог закона порекло мајке није било важно, већ је социјални статус детета зависио искључиво од очевог порекла (Исто). У Еурипидовој трагедији је јасно истакнут део дијалога који потврђује наведено:

МЕДЕЈА: Не, није то, но срам је тебе с варварком да стариш!

ЈАСОН: Чуј ме добро! Принцемом не женим се због ње саме, но, ко што казах, тебе да спасем и синцима још браће од краљевске лозе да дам: дому мом

бедем ће бити! (Еурипид 2009: 35)

За разлику од Еурипидовог Анујев Јасон нема политичко оправдање, он једноставно више не воли и није вољен, чак не осећа ни тескобу због губитка деце или због Медејиног самоубиства, већ олакшање, могућност за нови почетак. За њега брак са Креузом представља могућност коначног бега од пропале телесне љубави и Медеје и деце који су за њега само подсетник.

Нова Јасонова невеста, по рођењу Хеленка, са сигурношћу није завредила Еурипидове симпатије, јер је он без иједне њене изговорене речи у свега неколико реплика које изриче гласник карактерише. Како Еурипид (2009: 52) истиче: „[...] чезљив Јасону упути поглед. Потом очи склопи, бело окрену лице јер одвратност обузе је кад уђоше деца. Муж гнев јој и гнушање блажи.“ Невеста је у тренутку одбацила незакониту децу⁹ свог супруга да би касније прихватила дарове које су јој принели. Поред чињенице да одбацује незакониту децу невеста се ограђује и од материнске улоге у животу дечака, одбијајући да је испуни. Прихватањем дарова она симболично прихвата и социјалну улогу која јој је посредством супруга Јасона на својеврстан начин наметнута. Трагичар није изоставио ни похоту и страст који јој се виде у погледу упућеном Јасону, чиме се истиче слабост женског бића. При карактеризацији њеног лица трагичар није користио њене речи, али је кроз њу проговорио о женској пожуди и похлепи, која га је и приватно мучила. Како Кохан (1971: 221) наводи Еурипид је био незадовољан у свом брачном животу, два пута се женио, а једна од његових жена га је преварила са личним робом, па је реалне епизоде можда и ненамерно уткајао у своје женске ликове.

Медејина освета је у сврху уништења Јасона, али је као примарни елемент освете искористила његову нову вереницу. И у Еурипидовој и у Анујевој трагедији Медеја трује супарницу свадбеним даровима шаљући их по деци а не ступајући пред супарницу. Индиректно убиство које не подразумева суочење и

коришћење отрова као средства је типичан женски начин освете који се повезује и са Медејиним варварским пореклом (Шијаковић 2016: 204). Вео и дијадема су дарови које Медеја користи истичући невестину слабост карактеристичну за женску природу, њену похлепу и пожуду користи против ње. Претпоставка о женској природи је неизмењена од Еурипидове до Анујеве *Медеје*, али је и поступак женске и варварске освете исто представљен, што има за сврху истицање поступака као примарне сфере, чиме се генерализује и уопштава.

3.

ПЕРЦЕПЦИЈА ДРУГОСТИ - ВАРВАРСТВО

Разлика између Хелена и варвара осцилира између поништења поменуте разлике до инсистирања на тачно одређеним карактеристикама које их диференцирају. Поменуту разлику Платон у потпуности одбацује, док Аристотел на тој разлици формира своје политичке ставове. Под самим појмом варвара се најчешће подразумевао појединац који није био са грчког говорног подручја, због чега се претпостављало да је у потпуности уклоњен од културних и моралних феномена на којима је Грчка оформљена. У митовима се уз варваре везују сви поступци који су непојмљиви и одступају од класичне хеленске норме, попут свих видова насиља: чедоморства, убиства, освете (Шијаковић 2014: 183). Познато је да је Еурипид имао готово амбивалентан однос према варварима, што је очигледно не само у *Медеји*, већ и у *Андромахи*, где Андромаха бива оптужена да је Хермиону својим варварским чарањима учинила неплодном. За разлику од Андромахе Медеја демонстрира своје варварство при чему треба истаћи да Еурипид као трагичар бива онај који бира верзију мита о њој. Медеју и чин чедоморства, још у антици за време активног деловања мита, повезују различите интерпретације (в. *Речник грчке и римске митологије* 1987: 250 и Лески 1995: 189) Еурипидов одабир је срдита Медеја чедоморка која ништи сопствени род зарад освете супругу издајници. Сматра се да трагичар бира поменуту вер-

⁹ Деца се сматрају незаконитом јер је њихова мајка варварка и у односу на брак Јасона и Хеленке Медејин брак је незаконит, или боље речено мање вредан, сродан ткз. конкубинату.

зију како би карактер чаробнице остао упечатљив по низу моралних погрешака (издаја оца, братоубиство, убиство Пелије) чији је врхунац чедоморство (Керењи 1994: 54).

У Анујевој трагедији диференцијација варварства и цивилизованости је пренаглашена од самог почетка напоменом да Медеја и дадиља као варварке живе у приколици и константним напомињањем да Коринћани страхују да ће им покрасти кокошке. Њих две и започињу поделу на нас, тј. варваре у овом случају, и њих Хелене са дозом носталгичности и истовремене осуде другости. Медејина трагичност се огледа у неприпадању ниједном од светова, она је биће пукотине, онај двојни идентитет варварке и хеленске супруге и мајке. Како сама наводи: „Презрена, прогоњена, бивена, без отаџбине и дома, али нисам сама“ (Ануј 2009: 67). Од Медејине варварске природе страхује и она сама: „[...] плашим се себе!“ (Ануј 2009: 70). Док код Еурипида од природе Медејиног трагичког карактера страхују сва лица трагедије код Ануја је изражен чак и интрасубјекатски страх. Наведено нас враћа на ону несталну природу варвара и на дела која они могу учинити сходно свом карактеру, али и на потребу за декларисањем и самодекларисањем.

Заједничко Еурипидовој и Анујевој Медеји није само варварско порекло већ и спровођење освете онако како стереотипично бива очекивано од варвара. Поред напомене да су одређени поступци својствени само варварима у Хелади су се поједини начини убијања везивали за странце, најчешће се мисли на „кукавичке“ чинове тровања, одапињања стрела, паљења итд. Медеја свадбеним даровима¹⁰ отрује невесту и игром случаја Креонта, што се сматра инфериорним, женским и варварским убилачким чином (Шијаковић 2016: 204). За разлику од убиства нове невесте Медеја своје синове убија оштрицом, мачем код Еурипида, а ножем код Ануја, што је у суштини фа-

лусно оружје¹¹. Убиством деце као основног обележје женске природе и доказа остварене друштвене улоге Медеја се у потпуности уклања од важећег социјалног поретка, а поступак употребе фалусног оружја је приближава војевању као мушкој функцији.

Након чедоморства Еурипидова Медеја се у златним кочијама уздиже што се може разумети као непостојање социјалног поретка чији би она могла да буде сегмент, али је и поновно враћање на њено неприпадање, на њену измештену позицију у односу на хеленски свет (Шијаковић 2014: 191). Иако се у теоријском смислу мења трагични крај мислећи конкретно да главно лице на крају не страда, треба истаћи и Медејину патњу која је наглашена приликом изрицања намере о сахрани синова, што наговештава да један од кључних сегмената њеног трагичког карактера ипак страда (Тодоровић 2017: 238). За разлику од Еурипидове Анујева Медеја се убија како је наведено у дидаскалијама трагедије: „Задаје себи ударац и пада у ватру која се удвостручује и гута приколицу. Јасон једном руком зауставља људе који су хтели да прискоче [...]“ (Ануј 2009: 94). Њено театрално самоубиство и самоспаљивање подсећа на Перегриново¹² апсолутно идеолошко самоспаљивање на ломачи. Свакако да Анујева Медеја самоубиство чини зарад сопственог убеђења да ће на тај начин повредити Јасона, мада њен поступак у културолошком смислу има већу важност. Још антика има амбивалентан став према самоубиству као друштвеној појави, сходно чему се у одређеним групацијама сматра варварским чином, што се неће значајније мењати до XVIII века у западној култури, у чему има утицај и религија. У XIX веку се самоубиство прихвата као „друштвена чињеница којој се мора прилазити без предрасуда, једном, без

¹⁰ Истовремено се поставља и питање прихватања варварских дарова, чиме се изнова Јасонова вереница карактерише као похлепна, јер бива одушевљена изгледом дарова. Наведеним се истиче и константна импресионираност Хелена варварским светом.

¹¹ И Еурипидова и Анујева Медеја имају карактеристике хероја, Еурипидову красе бес, срџба и гнев, а Анујева се у моменту одриче женске природе: „Чему ове груди, ова слабост, отворена рана посред тела? Зар младић по имену Медеја не би био леп?“ (Ануј 2009: 70)

¹² Перегрин је био вођа једне од киничких секти који се тетрално спалио на ломачи пред окупљеним демосом како би, како је сам тврдио, окупљенима омогућио доживљај херојске и трагичне погибје, мада Лукијан истиче да је све учињено само зарад „властитог славохлепља“ (Слотердијк 1992: 177).

сумње, трагичном чину, који, међутим, морамо покушати да разумемо пре него што га осудимо *a priori*“ (Миноа 2008: 362). XX век је као и претходни прихватио самоубиство као друштвену појаву, али је обухватао и многобројне осуде и оспоравања¹³, сходно чему питање није до краја разрешено, као и амбивалентност погледа на самоубиство. Жан Ануј се нашао унутар наведених промишљања, јер живи и ствара у периоду XX века, његова намера је проговарање о самоубиству које нема сврху. Његова Медеја се убија, али то не мења ништа, сви настављају своје животе као да се није ни догодило, при чему је њен чин узалудан.

Медеја се у обема трагедија декларише као она индивидуа која представља отпор, која се сукобљава са признатим поретком и ништи га, макар из сопствене перспективе и за себе. Лешић (2003: 34) истиче да је примарна намера новог историзма да пронађе пукотине дискурса „кроз које се провлачи појединац отимајући се контроли Моћи“. Та пукотина дискурса је Медеја, она је појединац који се пореклом и самоодређењем отима систему, не постајући никада део истог. У моменту кад бива сврстана у одређену улогу, мајке, жене, убице, она се из исте измести постајући изнова биће пукотине, а када јој се ограничи поље деловања она га сама поништи израстајући као индивидуа.

4.

ОДНОС ПРЕМА НИЖИМ ДРУШТВЕНИМ СЛОЈЕВИМА

Положај нижих друштвених слојева међу којима су учитељи, дадиље, стражари итд. је био завистан од социјалног уређења. Еурипид је стварао у доба кризе атинске демократије, што је подразумевало да је већ за време пелопонеског рата власт преузимао грађански демос, тј. најсиромашнији део становништва (Кохан 1971: 222). Приступ овој теми се разликује у Еурипидовој и Анујевој *Медеји*, превасходно због накло-

ности трагичара када се мисли на античку верзију и непревазиђеност класне разлике у виђењу модерног аутора. Структурално посматрано Еурипидова *Медеја* започиње дијалогом дадиље и учитеља који први исказују страх од Медејиног гнева. Поменути структурална одредница придаје значај нижим друштвеним слојевима чији представници у дијалогу истичу све сегменте радње који ће се касније приказивати, Медејин бол, страх од њених поступака, освету и томе слично. Наведено је у вези са познатом чињеницом да је Еурипид спас своје државе видео у средњој класи, која је обухватала земљораднике и уопште сеоско становништво (Кохан 1971: 222). Није ни било потребе да трагичар експлицитно истиче своју наклоност, довољно је да дозволи да лица која су припадници средње класе уведу у трагедију.

У Анујевој трагедији се на почетку одмах наводи дијалог Медеје са дадиљом са напоменом да дадиља до самог краја активно учествује у радњи. Ануј за разлику од Еурипида стереотипно приступа појави нижих социјалних слојева, при чему најексплицитније свој став изражава према дадиљи. Она се представља кроз идеју задовољности, како је у трагедији наведено:

„Медејо, ја сам стара, нећу да умрем! Пошла сам са тобом, све сам због тебе оставила. Али на земљи има још много лепих ствари: сунце на клупи кад се одмараш, топла супа у подне, зарађени новчић у руци, која као пре спавања згреје срце“ (Ануј 2009: 72).

Дадиља се задовољава пуним стомаком и једноставном егзистенцијом, што код Ануја успоставља основни разликовни принцип између њих, тј. нижих социјалних слојева и Медеје и њој сличних. Поменути разлику истиче и сама Медеја: „[...] Игра коју ми играмо није за вас. Ако у игри ви цркнете, недужни и неуки, баш штета, али тако је“ (Ануј 2009: 72). Игру играмо „ми“ тј. Медеји слични, а „недужни и неуки“ бивају доживљени као колатерална штета, у социјалном смислу заменљиви и самим тим неважни. Анујево схватање средње класе је сасвим другачије од Еурипидовог, док их Еурипид сматра спасом и будућношћу, Ануј их сматра сувишним.

¹³ Закон по коме је кажњиво побуђивати на самоубиство је усвојен 31. децембра 1987. године (1987. је година Анујеве смрти) изазвао је често помињање да је медицински доказано да су самоубице патолошки случајеви (Миноа 2008: 372–373).

Претходно објашњена перспектива друштвеног уређења је на крају Анује трагедије изокренута, они које Медеја ставља под „ми“ су се повукли или су мртви. Изокренута перспектива уздиже ниже слојеве на пиједестал победника или боље речено преживелих, што упућује на важност задовољења основних потреба ради опстанка, а искључујући више тежње. Значајан је крај трагедије који наступа након Медејиног чедоморства и самоубиства, јер крај представља банализовани разговор представника нижих друштвених слојева, при чему се поступци главног лица занемарују, чак и заборављају. Како је у трагедији наведено:

Изази заједно са својим људима. Остаје само један, који завија дуван и мрзовољно стражари крај жара. Улази дадиља и стидљиво чучне поред њега док се дан рађа.

ДАДИЉА: Није било времена да чујете мене. И ја имам нешто да кажем. После ноћи долази јутро и треба скувати кафу и наместити кревете. Кад почистиш, имаш мало мира на сунцу пре љуштења поврћа. Добро је, наравно, ако си успео да уграбиш неку пару, малу, топлу кап за празан стомак. Потом једеш супу и переш тањире. После подне је за прање рубља или за чишћење бакра, мало прочаврљаш са комшиницама, а вечера стиже сасвим полако... Онда лежеш и спаваш.

СТРАЖАР, *после неког времена*: Данас ће бити лепо време.

ДАДИЉА: Ово је добра година. Биће сунца и вина. А жетва?

СТРАЖАР: Косили смо прошле недеље. [...] (Ануј 2009: 94)

Дијалог о баналним темама умањује значај Медејиних поступака, али потврђује идеју доба репродукције, када је људски живот само део система, карика у ланцу. Разговор наставља да тече као да се ништа није догодило чиме се поставља питање ефектности Медејиног поступка. Дадиља и стражар показују да ефекта нема, стоје крај жара који је остао од Медејиног спаљивања и воде испразне разговоре о љуштењу поврћа, времену и жетви. Наведеним поступком трагичар истиче да ће једино средња класа, они

неуки и неважни, преживети, јер им је једина брига задовољење физиолошких потреба. За њих нема виших циљева, освете или принципа, они су ограничени базичним егзистенцијалним питањима, али и указују на чињеницу да односе победу над животом. Модерно друштво је производ репродукције таквих појединаца, јер је индивидуа која пркоси систему убила пород а онда и себе.

5. ЗАКЉУЧАК

У књижевном делу се налазе окамењене социјалне и културне форме које могу непосредно посведочити о историјском периоду, личној судбини аутора или човека уопште. Поменуто је утицало и на формирање лица, али истовремено и на колективну свест читалаца или гледалаца, ако се мисли на позориште. На тај начин формирана лица постају сведоци како сопствене генезе тако и услова који су иницирали исту. Заговорници и проучаваоци новог историзма су омогућили брисање граница између историје и књижевности, или тачније између историје, антропологије, етнологије, политике, књижевности, економије итд. Наведеним књижевни дискурс може бити перципиран као контекст свих наука, али и обратно, са напоменом да се не мисли превасходно на интертекстуалне везе, већ интрадисциплинатне.

Проучавањем Еурипидове *Медеје* и *Медеје* Жана Ануја у контексту новог историзма доспели смо до разоткривања проблемских питања положаја жена, положаја варвара и средњег staleжа у два различитим епохама. Са освртом на културолошки контекст као и порекло трагедија и аутора истакли смо сличности и разлике у бављењу истим политичким питањима. Показало се нарочито значајним питање отпора индивидуе у односу на систем, али и питање чешћег приклањања прихваћеним нормама, при чему се истичу опозиције у социјалном смислу („ми“–„они“). Директност коју позориште омогућава даје нам увид у колективну свест преко индивидуе, чиме културолошки контекст и социјална организација из

књижевног дела израстају у историјско сведочанство. Наведено нас изнова подсећа на примарну улогу античке трагедије која је заснована на проживљавању катарзе због патње и страдања трагичког јунака, сходно чему се античка Медеја и Медеја XX века перципирају кроз сличне или исте појаве на потпуно различите начине. Узрок различите перцепције је свакако другачији историјски и културолошки контекст, али и социјално уређење као и однос аутора према истом.

ИЗВОРИ

Ануј, Жан, Медеја, у: *Три Медеје*, Београд: Паидеа, 2009.

Еурипид, Медеја, у: *Три Медеје*, Београд: Паидеа, 2009.

ЛИТЕРАТУРА

Bužinjska, Ana, Markovski Mihal Pavel, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Вернан, Жан-Пјер, *Ликови старе Грчке*, Београд: Clio, 2007.

Veese, Aram Harold, *New Historicism*, In: *Reader*, New York and London: Routledge, 1994.

Geertz, Clifford, *Thick Description Toward an Interpretive Theory of Culture*, In: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, 3–30, London: Fontana, 1973.

Gertz, Clifford, *The Impact of the Concept of culture on the Concept of Man*, In: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, 33–54, London: Fontana, 1973.

Дјурант, Вил, *Живот Грчке*, Београд: Народна књига АЛФА, 1996.

Живковић, Душан, *Отворени лавиринти: Еко и Павић*, Крагујевац: Филум, 2016.

Маричић, Гордан и Шаховић Мишић, Србислава, Три митске самотнице и три наше савременице, у: *Три Медеје*, Београд: Паидеа, 2009.

Миноа, Жорж, *Istorija samoubistva: dobrovoljna smrt u zapadnom društvu*, Novi Sad: Mediterran Publishing, 2008.

Керењи, Карољ, *Кћери сунца*, Чачак: Дом културе, 1994.

Кохан, П. С., *Историја старе грчке књижевности*, Сарајево: Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“, 1974.

Кот, Јан, *Једење богова*, Београд: Нолит, 1974.

Лески, Албин, *Грчка трагедија*, Нови Сад: Светови, 1995.

Лешић, Зденко, *Нови историзам и културни материјализам*, Београд: Народна књига, Алфа, 2003.

Слотердијк, Петер, *Kritika ciničkog uma*, Zagreb: Globus, 1992.

Срејовић, Драгослав и Цермановић Кузмановић Александрина, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга, 1987.

Тодоровић, Јелена, Структуралне вредности Еурипидове трагедије *Медеја*, у: *Липар* бр. 64, стр. 233–249, Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу, 2017.

Шијаковић, Ђурђина, Другост варварке–Медеја Еурипидова и Медеја Велимира Лукића, у: *Гласник ЕИ САНУ* LXII/2 (2014), 181–198, 2014.

Шијаковић, Ђурђина, *Патња жена у Еурипидовим трагедијама*, докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 2016.

Дивна Стојанов

ДЕФИНИСАЊЕ, РАЗВОЈ И ЗНАЧАЈ ДРАМАТУРГИЈЕ ПУБЛИКЕ

„Ви сте тема. Ви сте суштина. Ви сте повод. Ви сте разлог зашто.“
Петер Хандке „Псовање **публике**“

„Могу узети било какав празан простор и назвати га отвореном сценом. Неко се креће у том простору док га **неко други** посматра. И то је све што треба да би се створио театар.“¹
Питер Брук

„Театар је оно што се одвија између **гледаоца** и глумца. Потребан је макар један гледалац да би постојала изведба.“²
Јержи Гротовски

„Позориште састоји од два чиниоца: глумца и **публике** којој се он мора обраћати.“³
Тим Ечелс

Позоришна пракса показала је да позориште не зависи од институције или зграде у којој се дешава, да се оно може дешавати у амфитеатру, на улици, на бурићима, у дрвеним грађевинама, напуштеним фабрикама, салама... Драматургија је доказала да драма не мора да садржи мотивацију („Госпођица Јулија“ – Стриндберг), кохерентне ликове („Краљ Иби“ – Алфред Жари), радњу („Чекајући Годоа“ – Бекет). Постдрамски театар је показао да драмски текст, подразумевајући све његове елементе, као предлогак представе чак не мора ни да постоји. Стога се намеће питање: шта је неизоставни елемент позоришта. Ако се изоставе димензије времена и простора у којима се људски разум оријентише, кључан еле-

¹ Брук Питер, *Празан простор*, Macgibbon and Kee, Лондон, 1968, стр. 5

² Гротовски Јержи, *Towards a Poor Theatre*, Methuen, Лондон, 1980, стр. 11

³ Freshwater Helen, *Theatre and Audience*, Pelgrave Macmillan, Engleska, 2009, str. 1

мент за постојање позоришта јесте публика.

Драматургију текста чини низ правила причања приче. Тема, идеја, радња, карактери, дијалог и начин организовања приче. Драматургија представе подразумева на који начин дати текст функционише у простору и времену. И на крају долази драматургија публике. Према подели Марко Де Мариниса драматургија публика се може двоструко посматрати - пасивно, или прецизније објективно, што би значило да се публика схвата као драматуршки објекат, као мета, односно циљ и сврха свих акција и дешавања на сцени. Тако би једина поента постојања представа била да је одређен скуп људи види и чује. Са друге стране, активно, тј. субјективно посматрање публике јесте поимање гледаоца као примача онога што се дешава на сцени. Публика садржај перципира, интерпретира, естетски обрађује, памти и пружа емотивне и когнитивне реакције. Тек кроз овакво посматрање публике, текст може да оствари свој потенцијал (едукативни, политички, естетски...). Овако тумачено, представа постоји да би утицала на гледаоца.⁴ Аутор Фолкер Клоц наводи да су позоришни аутори дужни да одабиру тему која комуницира са искуством циљне групе којој је представа намењена, да публици омогуће да створи смислену, емотивну везу са свиме што се на сцени одвија.⁵ Све ово заједно чини драматургију публике. Драматург, глумац и редитељ нису у позоришту само себе ради него због бриге према човеку који седи у публици. Клоц читаво поље драматургије дели на три области: тему, функцију и циљ. Области теме припада, као што и сам термин говори, тема текста, све истраживање и процес писања. Функција подразумева постављање текста на сцену и учитавање новог значења. Циљ је, недвосмислено говори Клоц, публика. Све могућности које текст пружа за остваривање смислене и емотивне веза између гледаоца, теме и функције. Поставка текста без реакције публике, за њега, бесмислена је једнако колико и апсурдни дијалог.⁵

⁴ Marco Marinis de and Paul Dwyer, (1987): *Dramaturgy of the Spectator*, The Drama Review; TDR, vol. 31, No. 2, str. 2

⁵ Klotz Volker, *Dramaturgie des Publikums*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1998. str. 13 - 15

Стари Грци намењивали су театар у којем причају митове и стварају колективну свест, свим слободним Атињанима. Неки од теоретичара (Дејвид Баин, Сузан Бенет) први пример размишљања о утицају драмског комада на публику проналазе у Аристофановим „Жабама“ у сцени у којој Хор учествује у пародичном разговору између Есхила и Еурипида јер сама експланаторска интервенција Хора указује на Аристофаново размишљање о нивоу образованости публике која га гледа и жељи да додатно едукује. Међутим, може се рећи да је постојање хора у античком театру генерално, а не само у Аристофановом делу, представљало спону између публике и саме радње комада. Немачки филозоф Шлегел увидео је у 19. веку да је хор као својеврсни идеални, свевидећи гледалац. Хор објашњава радњу, исказује мисли које се карактер плаши да изговори, бива рационалан и објективан у односу на радњу (као и гледалац). Као што је хор својим делањем уклањао границу између публике и глумца, носиоца радње, тако је и физичка поставка хора на оркестри брисала физичку баријеру између аудиторијума и сцене. О огромном утицају позоришта на публику и доказа да је у античкој Грчкој оно постојало због гледаоца и утицало на њега, говори и пример драмског писца Фриниха и његове трагедије „Заузеће Милета“ након које га је суд казнио јер је подсетио Атињане на огромну патњу њихових суграђана и тако им нанео велику душевну бол. У Аристотеловој *Поетици* публика је споменута као индикатор ваљане трагедије, односно њене изведбе.⁶ То индиректно може да говори да Аристотел за добро написану трагедију, поред поштовања свих правила о којима пише, сматра ону која допре до разума и/или душе гледаоца.

Иако је о европском позоришту као таквом тешко говорити у време средњег века јер је оно пре свега било усмерено ка ширењу, утемељивању и јачању религије, а не на уметничком изразу, ипак је постојао однос средњовековног позоришта спрема публике. Најочитији пример остваривања релације између театра и гледаоца тог доба јесте постојање мистерија

⁶ Bennett Susan, *The Roll of the Teatre Audience*, McMaster University, SAD, 1988, str. 4

које су се одигравале на мансионским позорницама. Мансиони су се налазили на улицама и узимали су у учешће читав град, еснафе и грађане. Не само да су показивале богатство града, већ су акценат стављале и на учешћа појединца, гледаоца у самој изведби, на значај човека у тој заједници. Укључивањем гледаоца и његовим ангажовањем, он постаје и сам заинтересован за радњу. Мејерхољд у својим теоријским анализама позоришних пракси записује за средњовековно позориште: „Како је оно успевало да икога заинтересује без многобројних позоришних средстава, реквизита, развијене сценске технике? Захваљујући бујној машти гледаоца која је постојала јер је био укључен у радњу.“⁷ Духовне, апстрактне теме захтевале су од публике развијену имагинацију.

Умберто Еко, бавећи се семиологијом, за средњовековне гледаоце тврди да је њихово тумачење и разумевање позоришних кодова добар пример за појаву замена кода тј. читање кода другачије од онога што је пошиљалац кода желео. Када тадашње позориште приказује Вергилијев текст и када тадашњи човек прати такву представу, његово схватање је потпуно другачије од Вергилијево замисли (кода пошиљалаца кода).⁸ Ово отвара и веома занимљиво питање: шта све утиче на разумевање кода представе једне публике. Најједноставније би било рећи - време у којем публика, реципијент поруке коју аутор шаље, живи. Вергилије, писац из Старог Рима, стварајући своја дела у тадашњим приликама, сигурно се морао другачије схватити у друштву средњег века које одликују јаке хришћанске догме. Из тога произилази да је утисак о једном делу одређен не само сопственим квалитетом, већ и начином на који ће га публика перципирати.

Интересовање за улогу публике у позоришту повећало се у 19. веку, више из прагматичних, а мење академских разлога. Било је потребно привући и заинтересовати људе да дођу у театар.

Због натуралистичког начина играња који је био

„као код куће, игноришући емоције које се пројектују на публику, због тема о којима је писано, публика у то доба устручавала се да проговори.“⁹ Гледалац је постојао како би „видео слику до краја осмишљеног живота“.⁹ Натурализам, дакле, сам по себи не представља интересантно раздобље за изучавање односа позоришта према публици, али се многи каснији теоретичари осврћу на њега правећи јасне дистикције измеђи њега и свог времена. Тако на пример Филипо Маринети, у свом манифесту „Разнолокости позоришта“ из 1913. године позива на одбацивање пасивног односа према публици који је био у натурализму. „Публици у позоришту треба давати прах за кијање и кашљање, нека седишта би ваљало премазати лепком, а могли бисмо и намерно изазивати туче и свађе, рецимо продавањем истог седишта већем броју људи.“¹⁰ Такође је сматрао да четврти зид, одлика натурализма, треба што пре да се сруши јер повећава пасивност аудиторијума. „Ако вам већ треба нека баријера између сцене и гледалишта, нека то буде дим цигарета као у ноћним клубовима.“¹⁰ Ново Маринетијево позориште би тако служило да забави публику комичним ефектима, еротским стимулацијама и да га одушевљава маштовитošћу.¹⁰ Непроверени извори на интернету тврде да је Маринетија за манифест о позоришту инспирисао разговор двојице гледалаца током представе јер је тада схватио да позоришту треба публика која ће активно да учествује и реагује, коментарише, одобрава и презири, а не да пасивно чека крај како би аплаudirала и отишла кући. Да ли је анегдота тачна или не, немогуће је утврдити, али у сваком случају верно осликава Маринетијев став.

Мејерхољд, коментаришући нови театар који је потребан друштву, такође полази од натурализма. Он објашњава да су натуралисти одузимали гледаоцу могућност не само да сам замисли и домашта радњу, него и могућност да разуме дијалог.¹¹ Мејер-

⁷ Bennett Susan, *The Roll of the Theatre Audience*, McMaster University, SAD, 1988, str. 8

⁸ Eko Umberto, (1977): *Semiotics of Theatrical Performance*, The Drama Review; TDR, vol. 21, No. 1 str. 107

⁹ Benet Suzan, *The Roll of the Theatre Audience*, McMaster University, SAD, 1988, str. 7

¹⁰ Marinetti F.T, *The Variety Theatre*, Daily Mail, London, 21. Novembra 1913.

¹¹ Benet Suzan, *The Roll of the Theatre Audience*, McMaster University, SAD, 1988, str. 8

хољд осећа много већу одговорност према човеку који седи у публици. Свестан је да приликом поставке комада писаних у ранијим вековима потребно заштитити гледаоца од досаде и губљења времена, а не као што се раније сматрало, да треба стати у заштиту самог аутора и наћи оправдања за његове реплике и дидаскалије. Овим аргументом Мејерхољд је оправдао и све измене поставке драме „Зора“ Верхарена, натуралистичког писца у својој продукцији. Интерес публике преузео је виталан значај. Питање је да ли то премештање значаја долази од жеље да се заради новац од карата, постане познат или из свести да позориште постоји како би оплеменило људе. Ако је веровати у искреност његових списа, Мејерхољд је уочио улогу театра за духовни развој човека, те се истински радовао што публика Москов Арт театра каже – ово је наше позориште. Друго питање које се поставља јесте: како заинтересовати публику и створити везу са њоме? Да ли је једини проблем натурализма био начин глуме? Да ли је четврти зид једини стајао на путу остваривању односа између човека на сцени и човека у публици. Мејерхољд на то одговара: „Ми свесно правимо представу за коју знамо да неће бити готова када се појави на сцени. Кључни део и завршетак је публика. Редитељ је ту само како би припремио терен на којем ће се једнаким снагама играти глумац и гледалац. Његово је да само да оквир и учини све како би подстакао ту игру. Претходници су грешили јер су себе стављали у први план и грчили се на помисао да до краја не знају шта ће се десити на представи.“

Иако објашњава начин свог рада и свој однос према публици, остаје до краја нејасно како конкретно чини оно о чему прича, којим драматуршким, редитељским или глумачким поступцима. Теодор Шанк, амерички театролог, у књизи „Уметност драме“ даје објашњење да се тај однос интуитивно гради. „Само уз помоћ интуиције, уметник на сцени је способан да одлучи шта треба да учини како би остварио везу са читавим гледалиштем.“¹² Овако анализиран гледалац је чинилац представе, а не само њен конзумент.

Немогуће је правити смислену представу из било ког разлога осим обраћања човеку у гледалишту, из жеље да се он продухови, едукује, оплемени, критикује, провоцира, изнервира... Која год емоција да се жели изазвати, она увек мора бити усмерена и изазвана човеком. То подупиरे и Шекнерова мисао да су субјекат, структура и радња драме без изузетка социјални процес. Тврдећи да је сваки, и најмањи ритуал у заједници заправо позориште, и да све зависи само од (несвесног или изговореног) договора између учесника, где би несвестан договор могао бити и свакодневни живот, а изговорени институционално позориште које захтева куповину карте, Шекнер је спровео експеримент. Како би потврдио своју тезу, на својој представи је имао две публике – једну која је дошла у исто време када и глумци, била део процеса припрема, гледала представу и остала на крају како би распредила салу; и другу публику која је само одгледала представу и отишла из позоришта одмах након тога. Из разговора је закључио да постоји разлика у перцепцији саме изведбе између прве и друге групе публике. За Шекнера је ово, како је сам тврдио у својим каснијим радовима, покушај да освести и глумце и публику о преклапајућем времену драме, али и такође о концептуално различитим стварностима драмског текста, представе и позоришта уопште. Његов закључак након овог експеримента такође је био да се премало студија бави публиком, стањем свести у којем долазе на представу и у којем одлазе са ње. И њихов долазак и одлазак требало би да буде део представе. Изведба је само наставак реалности у којој гледалац живи. Гледалац у позориште долази са свим својим мислима које је имао и пре седања на столицу. Према Шекнеру је грешка уколико се представа види као престанак стварности. Једина разлику та два момента јесте да публика неће устати да спречи убиство на сцени, али то не значи да је представа мања стварност, него је само другачија стварност. Овај експеримент је показао Шекнеру да је потребно много више пажње посветити почетку изведбе која треба да означи и почетак те другачије стварности.

¹² Benet Suzan, *The Roll of the Teatre Audience*, McMaster University, SAD, 1988, str 15

Пискаторов театар био је пре свега у служби политичке мисли намењен радничкој класи. Важност његовог рада и утицај на публику његовог театра јасно се виде у примеру представе „Жене у невољи: Параграф 218“ из 1930. године изведене у Валнер Театру у Берлину о закону о абортусу. Након представе, људи из публике, подстакнути Пискаторовом агитком, отворили су јавну расправу која се ширила да би на крају изазвали и мењање закона, а сам Пискатор је осуђен на месец дана затвора. Чињеница да су на Пискаторове представе долазили његови истомишљеници, пролетери, из исте класе којој је и он припадао, сигурно је олакшавала процес осмишљавања представе јер многи елементи и знаци нису изискивали објашњење, већ су аутоматски били познати његовој публици. Овде би се могло поставити и питање да ли је онда Пискатор лако могао манипулисати публиком знајући све ово. Редитељ се такође залагао и за *осећано не-ја*¹³ у којем глумац служи гледаоцу као водич кроз радњу што би значило да акценат ставља на дело, на радњу и гледаоца, а не на аутора тј. себе што се често може видети у савременим представама.

Читава Брехтова идеја о епском театру у својој суштини има размишљање о деловању представе на гледаоца: стварање дистанце од публике, изнова и изнова подсећање аудиторијума да седи у гледалишту, коришћење сонгова и натписа како би се разбила илузија и спречило уживљавање, жеља да гледалац плаче када се глумци на сцени смеју и обрнуто, стварање дистанце, све са циљем да освести човека у гледалишту. Валтер Бењамин, немачки филозоф 20. века, сматрао је да Брехт изузетно добро познаје публику јер схвата да се обраћа људима која не мисли уколико нема разлога за то, са напоменом да је желео да их заинтересује из политичких разлога. Бењамин кратко дефинише Брехтов епски театар речима: „то је релација према гледаоцу, а не према представи.“¹⁴ Дакле, кључна разлика између драмског и епског театра је у драматургији публике.

¹³ Arfara Katia (2009), *Aspects of a New Dramaturgy of the Spectator, Performance Research*, 14: 3, str. 114

¹⁴ Benjamin Valter, *Understanding Brecht*, https://monoskop.org/images/1/17/Benjamin_Walter_Understanding_Brecht.pdf, str. 1

Брехтов поглед на публику јасан је из његове реченице коју је у својој књизи прено Бењамин: „Ништа не опушта човека као када лежи на софи и чита књигу. Али такав човек нема шта да тражи у мом позоришту.“ Чини се да је данас једино тај опуштен човек, само не на софи него на столици, присутан у сали. Са становишта епског театра, антика, Шекспир, натуралистичке драме, не пружају ништа више него експозицију једног друштва и њихово гледање производи једнак ефекат као лежање на софи и читање књиге. Брехт је за те драме сматрао да не изазивају било каква осећања, иако се труде да се гледалац идентификује са лицима. Према његовом мишљењу, публици се у позоришту до 20. века насилно наметало шта треба да осећа, а ако се на то дода да публика гледа представу у којој се сви претварају да нису у позоришту, онда она нема другог избора него да буде збуњена што резултира да не осећа ништа. Са драматуршке стране гледишта, значајно је што Брехт пише своје комаде знајући све ово. То, последично, утиче на драматургију његовог комада, елементе које користи, врсту дијалога коју пише, лица која бира да ће се наћи у његовом делу. И све то због другачијег угла посматрања улоге позоришне публике.

Да није било проучавања позоришне публике и дејства ефеката са сцене на њу и кинематографија би изгледала другачије. Наиме, зачетник филмске монтаже Сергеј Ејзенштајн свој уметнички рад је започео у Мејерхољдовој трупи. Прва представа коју је постављао била је драма руског писца Островског. Представа се састојала из низа ефеката који су за задатак имали да шокирају гледаоца. У једном моменту у представи је приказао и свој краткометражни филм јер је увидео да „се основни материјал позоришта налази у самом гледаоцу и у нашем усмеравању његове пажње у жељеном правцу или ка жељеном расположењу.“¹⁵ Тако је Ејзенштајн дошао до онога што је касније назвао атракцијом. Атракција представља сваки моменат у позоришту који извлачи на површину гледаочева осећања или психолошка стања која могу утицати на његово искуство. Те моменте још

¹⁵ Стојановић Душан, *Теорија филма*, Нолит, Београд, 1978, стр. 178-180

назива *емотивним шоковима* и *живом игром страсти* која доводи до сазнања. Атракција може бити и тема, али само атрактивна, актуелна, занимљива тема није довољна. Ејзенштајнов ефекат је сваки чин који ће очарати, одушевити, променити, емотивно узбудити и утицати на гледаоца, а да није јефтин трик или пуки гег. Када је Ејзенштајн све ово схватио у позоришној сали, написао је теоријски рад о појави коју назива атракцијом, а затим је уочио да идентичан принцип важи и код филмске публике. Због тога је своју прву теорију о филмској монтажи назвао *Монтажа атракција*, а свој кинематографски рад и касније идеје о врстама монтаже заснивао на темељима које је открио проучавајући позоришну публику.

Реч публика означава скуп људи, мањи или већи број појединаца на истом месту чија пажња је усмерена ка истој уметничкој изведби. Јасно је, међутим, да је у питању скуп сачињен од појединаца који немају ништа заједничко осим да се у истом тренутку налазе на истом месту. Ипак, када се говори о публици, увек се говори о хомогеној маси која као да има колективну свест и идентична схватања, знања и претходна искуства. Међутим, гледаоци у позоришту су група сачињена од различитих индивидуа. Театролог Бернард Бекерман у књизи „Динамика драме“ увиђа да представа делује двојачко. Са једне стране на гледаоца, комуницирајући са његовим појединачним успоменама и емоцијама, а са друге стране са групом јер се претпоставља да постоје искуства која дели већина људи. Већина позоришних аутора када (и ако размишља) о утицају на публику, читаво гледалиште посматра као јединствено не правећи разлику међу појединцима.

Представа *Супротне ствари* швајцарског редитеља Бориса Никитина у прошлогодишњој продукцији Словенског младинског гледалишца у Љубљани веома успешно се поиграла на ову тему. На самом почетку глумац излази на сцену и гледајући у публику саопштава да смо ми сви појединци који пуким случајем седимо једни поред других. Дати монолог може

деловати непотребно у први мах, али како представа одмиче, постаје јасно да се даје озбиљна критика неолибералног капиталистичког система где се инсистира на индивидуализму насупрот комунистичким уређењима, па је тако и ефекат на публику са почетка представе смислено увезанији са темом, идејом и доприноси снажнијим емоционалним доживљајем.

Комади до 20. века, или прецизније до Брехта, не траже ангажованог гледаоца, нити им је потребна интеракција са публиком. Шта више у њима не постоји ни простора за комуникацију са гледаоцем. Неко би могао рећи: ипак, позориште може да функционише и ако не тражи интеракцију са аудиторијумом. Међутим, данас у конзументистичком друштву, човека готово да не интересују ствари које му се директно и лично не обраћају или му не служе. Па тако имамо рекламне слогане: „ја то заслужујем“, „да се сви окрећу за вама“ итд. Није ни превелика новост да су пажња и концентрација људи изузетно смањене у односу на претходне генерације јер смо данас изложени кадровима реклама и кинематографије чије трајање је мање од једне секунде па су наши рецептори и свест морали да се навикну да брже перципирају и обрађују информације.

Ако такав човек уђе у данашње грађанско позориште или прецизније *мртвачко* како га је Брук у књизи „Празан простор“ назвао, јасно је да је досада неизбежна. Последишно, позориште је морало да пронађе начин да се адаптира. И тада се јавила и због тога се све више развија драматургија публике. Више није довољна само занимљива прича јер је појам занимљив поприлично релативан. Позориште се прилагодило у смислу да покушава да допре до појединца и даље се трудећи да не мења суштину онога што жели да каже. Један успешан пример да је аутор успео да прилагоди садржај и форму савременом гледаоцу је представа „Фауст: љубав, лепота и посао“ редитеља Мауриција Фаре у Берлину. Поводом 200 година од првог извођења Фаустових стихова, на истом месту, прошле године је осмишљена представа која жели да приближи публици Фаустов лик и дело. Гетеови стихови који изискују пуну концентрацију и приликом читања за њихово потпуно разумевање, јулског

поподнева могу деловати итекако напорно на сцени. Редитељ и драмтург прибегли су решењу да, где год је могуће, на сцену изведу гледаоца. Највећи ефекат био је у сцени у којој глумци описују Фауста, а на сцени је збуњени мушкарац изведен из гледалишта којем је у почетку непријатно, а касније све више улази у лик. Остатак публике је наравно забављала иронијска ситуација где гледа средовечног мушкарца у фармерицама, а слуша о неизмерној лепоти, узвишености и елеганцији Фауста. Истог момента, гледаоци су са већом пажњом слушали стихове и много више запамтили из такве сцене, него да су глумци стихове усмерили ка другом глумцу у костиму.

У својој представи „И даље без наслова“ у трајању од 10 сати редитељ и коаутор текста Томи Јанежич једнаку пажњу посвећује режији представе и драматургији публике. Па је тако на тачно израчунатим и са радњом логички повезаним местима делио публици Рафаело куглице, чоколадни бисквит, вино, мед и млеко. Промишљао је и у ком тренутку публика седи на неудобном поду, када је заваљена у лејзи-бегове, а када је на столицама. На трибини након представе објаснио је да велики део његове позоришне режије чини размишљање не само о емоцијама публике него и физиолошком и физичком стању. У представи такође у једном тренутку он сам устаје из гледалишта и агресивно бејзбол палицом удара по дрвеном столу који се ломи, узвикући: „ево вам катарза, публика мора да доживи катарзу.“ За тај тренутак је у разговору објаснио да представља бригу о гледаочевом прочишћењу од афеката, али у постмодерном добу.

У данашње време позориште све више брише границу између гледаоца посматрача и гледаоца учесника, нарочито све више код нас присутним имерзивним и форум театром. Уколико је ова тенденција из алтруистичких побуда, из жеље да се допре до човека, и ако ова промена последично и органски произилази из промењеног начина функционисања човека, његовог бржег темпа живота, корисна је јер доводи до квалитетнијег и релевантнијег позоришта са којим особа може да се повеже јер изазива емоције и тиче га се. Такође, ово доводи и до мењања драматургије текста. Оставља могућност за писање драма које се

више обраћају гледаоцу и разбијају четврти зид.

Позориште је величанствено, између осталог, јер ни једна друга уметност нема толико директан и емотиван однос са публиком. Учешће гледаоца у савременом позоришту није занемариво, јер уколико би се театру одузела публика, оно би изгубило важан елемент и могуће свој велики значај за човечанство.

ЛИТЕРАТУРА

- Арфара Катиа (2009), *Aspects of a New Dramaturgy of the Spectator*, Performance Research, 14: 3
- Бењамин Валтер, *Understanding Brecht*, https://monoskop.org/images/1/17/Benjamin_Walter_Understanding_Brecht.pdf
- Bennet Susan, (1988), *The Roll of the Theatre Audience*, McMaster University, SAD
- Брук Питер, (1968), *Празан промотор*, Мекгибон и Ки (Macgibbon and Kee), Лондон
- Еко Умберто, (1977): *Semiotics of Theatrical Performance*, The Drama Review; TDR, vol. 21, No. 1
- Freshwater Helen, (2009), *Theatre and Audience*, Pelgrave Macmillan, Engleska
- Готовски Јержи, (1980), *Towards a Poor Theatre*, Methuen, London
- Klotz Volker, (1998), *Dramaturgie des Publikums*, Königshausen und Neumann, Würzburg
- Marco Marinis de and Paul Dweyer, (1987): *Dramaturgy of the Spectator*, The Drama Review; TDR, vol. 31, No. 2
- Marinetti F.T, (21. novembar 1913), *The Variety Theatre*, Daily Mail, London
- Стојановић Душан, (1978), *Теорија филма*, Нолит, Београд

СУБЈЕКТИВНО-УНИВЕРЗАЛ- НА ДРАМСКА ФОРМА: РОМАНТИЗАМ

Почетком 19. века јавља се књижевни и филозофски правац романтизам као реакција на рационализам класицизма и практицизам просветитеља. Романтичари истичу, пре свега, дух слободе као принцип, у стваралаштву не постоје никаква правила сем оних које ствара сам песник. Зато је највећи непријатељ стваралаштва апсолутизам и догматизам (Шлегел), јер слободан људски дух диктира своја правила свему (Шлегел).

Песник само у својој личности налази инспирацију за своје дело, јер фантазија, интуиција и стихија осећања чине основу стварања. Прави песник је само онај који у својој души може да пробуди велике страсти, али које се не ограничавају само на личност песника, већ имају општи смисао и теже вечном и бесконачном. Песник је, по себи, израз општечовечанског духа, открива тајне универзума јер је поезија најдубљи облик филозофског поимања стварности.

Романтичари су сматрали да предмет трагедије мора да буде само оно што је поетично, а поетично је оно што је вечно, универзално и узвишено, и са те тачке гледишта одбацивали савремено позориште као безвредно, јер не говори ништа о великом трагизму људске душе, већ се у драмама само нижу испразне и мртве сцене, без поетске величине, што ствара досаду и мучнину. Шели тврди, да ако у позоришту нема поетске маште и надахнућа долази до распадања свих моралних вредности, јер су морал и поезија у тесној узрочно-последичној вези. Водсворт доказује да машта и интуиција дубље продиру у људску природу и објашњавају суштину сваке појаве, него што то чини експериментална наука, која само набраја и анализира сувопарне и небитне чињенице. Могли бисмо да наведемо још низ имена која слично мисле као што су: Хофман, Новалис, Вагнер, Иго, мадам де Стал, додајући и нешто своје, али оно што је заједничко, то је да нема креације без уметничке слободе, фантазије и интуиције.

За форму драме као целине главну улогу има такозвана „романтичарска иронија“ коју у теорију литературе уводи Ф. Шлегел. По њему то је вечни сукоб субјективног и објективног начела, бесконачног и коначног, идеалног и материјалног и победу стваралачког духа над објектом слепе и неумитне судбине „јасне спознаје

вечног кретања општег и бесконачног хаоса“ како је то дефинисано у „Критичким фрагментима“. Романтичари ће ову уопштену Шлегелову формулу трагичне ироније подићи до нивоа универзалног стваралачког принципа, и Ф. Хебел ће је конкретно применити на структуру и композицију трагедије. По њему радња сваке трагедије мора да се заснива на сукобу личне и свеопште воље, јер сваки човек тежи да оствари неку своју унутрашњу индивидуалну потребу и тако долази у сукоб са друштвом, које са своје стране мора да сачува друштвену равнотежу и не дозволи никакав поремећај. Закон живота је такав да у сукобу та два начела, субјективног и објективног, личност мора да страда да би хармонија у Космосу остала целовита. Додаје још да се најпотпунија слика живота добија ако се све врти око главне личности као центра збивања и ако су све остале личности блиско повезане са његовом судбином и свим оним што се са њим дешава тако да је све повезано и условљено једно с другим. Закључује да су на том принципу засноване Шекспирове трагедије, пре свега *Хамлет*.

Романтичари су и ликове обликовали у складу са филозофијом универзалности и величине. Такви су Манфред и Каин код Бајрона или Прометеј код Шелија. У ове ликове писци уносе елеменат бунта на сва зла овога света као и на бога који је створио неправедан свет. Манфред је усамљеник који се повлачи у планине, далеко од људи, показује у својим лирским изливима разочарање у људски род, проклиње знање и науку, стално је у грчу, не може да се смири, јер је немоћан да ма шта промени. И то би била глобална метафора ове лирске поеме у драмском облику. Остали ликови су пасивни и присутни су само да подстакну Манфреда на песимистичка размишљања. Каин је такође бунтовник, лута свемиром заједно са Луцифером, прогнаним анђелом, јер се супротставио богу, и саветује Каина да провери да ли је бог праведан као створитељ, када је у животу толико зла и неправди. Каин то и чини и са братом Авељом подноси жртву богу. Бог прихвата Авељову жртву, заклано јагње, док Каинове плодове и биље не прихвата. У наступу гнева Каин убија Авеља и од тада на земљи почиње братоубиство, злоба и мржња сваке врсте.

Као што видимо писац иде за својом романтичарском идејом о сукобу величине људског духа и неправедне стварности и не води рачуна да драмски и психолошки обликује карактере као и њихово понашање тако да је и романтичар Пушкин рекао да његови ликови нису аутентични, већ само гласоговорници његових схватања.

И Шели ће своје негодовање и незадовољство животом изразити у драмској поеми *Ослобођени Прометеј*. Сиже ће бити заснован на старогрчком миту о Прометеју. У овој драми титан Прометеј устаје против богова Олимпа и у заједници са природним силама, чији је симбол Демогорон, фантастично биће, свргавају небеског тиранина Зевса, и успостављају царство разума и социјалне правде. Својим дугим монолозима и хором драма подсећа на античке трагедије, али је у њој доследно спроведена универзална романтичарско-утопистичка идеја слободе и једнакости.

Драмом *Ченчи* покушава да створи грађанску трагедију са савременим ликовима и ситуацијама, како је сам говорио. У центру збивања је гроф Ченчи, тиранин у породици и изопачени карактер. Да би задовољио своје ниске страсти, не преза ни од каквих сурових и настраних поступака, па тако показује еротичну пожуду и према сопственој ћерки и намерава да такав чин оствари насилним путем. Кад породици дојади такво понашање, решава да га се на суров начин ослободи. Најми професионалног убицу, који га убије. За грађански суд то је невиђени злочин и ћерка Беатриче бива осуђена на смрт, пошто је она кривицу примила на себе. Она ту смрт стоички подноси, уверена да је правилно поступила.

Јасно је да је идеја трагедије осуда сваке тираније и насиља, али и то да на свако насиље треба одговорити још већим насиљем што ће се доцније допасти крајње левим идеолозима. Исто тако је јасно да песник није успео да створи грађанску драму са свим атрибутима које она подразумева, пре свега, да то буде реална и објективна слика стварности са психолошки убедљивим карактерима. А то је зато што је у трагедији све пренаглашено, доминирају романтичарски елементи као што су: изузетан сиже, нетипични карактери, пренаглашене ситуације и ликови као и њи-

хови поступци, наметнута одређена идеја итд. остаје дакле само мисао да је дужност моралног грађанина борба против насиља сваке врсте, и писац је намеће свим сижејним елементима трагедије.

Најпопуларнији писац француског романтизма био је Виктор Иго. Писао је песме, романи и драме. Највише успеха имао је у поезији, мањи у роману, а најмањи, скоро никакав у драми. У драмама циљ му је био да покаже какав монарх треба да буде. Све Игоове драме засноване су на невероватним сижејима. У трагедији *Ернани* у центру збивања је сукоб лакомисленог и развратног монарха Карлоса и честитог разбојника Ернанија, који организује заверу против тиранина. У ову сижејну линију уплетена је и друга. Наиме, краљ и разбојник су супарници у љубави, воле исту девојку, лепу и добру дону Сол. Она се приклања Ернанију због његових врлина што изазива злобу и љубомору краљеву. У току прва три чина преплићу се љубавне сцене, са сценама у којима се спрема завера против краља. У даљем развоју радње краљ буде изабран за императора Немачке као Карлос V и нагло се преображава, показује милосрђе, опрашта завереницима, а поданицима обећава све најбоље. Испоставља се да и Ернани није разбојник, већ арагонски принц. Трагедија се завршава погибијом Ернанија и доне Сол који су жртве освете, чиме писац спроводи романтичарску идеју да у животу побеђује зло, а страда добро.

Из овога видимо да писац у току развоја радње иде за својом замисли и не води рачуна о логици збивања, психологији и понашању ликова, као и уверљивости сцена и ситуација што је изазивало оштру критику реалисте Балзака. По мишљењу Балзака све је до те мере невероватно (склоп сижеа, развој и композиција радње, обликовање и понашање личности) да противуречи здравом разуму и елементарној животној истини. Навешће и конкретне сцене и ситуације које то потврђују. Тако, на пример, потпуно је нелогична сцена како Ернани опуштено ћаска са доном Сол, уместо да бежи, јер све претходно збивање показује да су му гоничи за вратом и прети му губилиште. Закључиће да је у трагедији све лажно и неприродно, почев од карактера, па до језика и стила који нема ни-

какву драматику, већ само заморну лирску реторику.

Све што смо рекли о *Ернанију* можемо да поновимо и о трагедији *Руј Блаз* која је такође заснована на необичном сижеу, љубави лепе и племените шпанске краљице и лакеја Руј Блаза, изузетно доброг човека. После низа невероватних перипетија игром случаја Руј Блаз постаје министар и доноси мудре одлуке за опште добро. Њему се супротставља племић дон Салисто, зао и opak човек и део дворског круга. И у том колоплету разноврсних и свакојаким емоција, води се борба добра и зла. Дијалози ће и овде бити оптерећени лирском реториком, уместо да динамички развија збивање. Балзак ће и ову трагедију осудити „као незамисливу глупост у стиховима“. Најзад, историчар књижевности Рене Думик закључује да у Игоовим драмама „нема ни логике, ни историјске и животне истине“.

Још два романтичарска песника у француској књижевности су писали драме. То су Алфред де Вињи и Алфред де Мисе. Алфред де Вињи ће написати запажену драму *Чатертон*. То је прича о младом песнику Чатертону, реалној личности енглеског романтизма и његовој судбини, који живи међу људима, неспособним да схвате и прихвате његов изузетан песнички дар. Он живи у кући фабриканта Џона Була, у собици на врху зграде. Нико на њега не обраћа пажњу и он практично гладује. Радња се дешава у току једног дана. Он пише писмо кредиторима да му пошаљу новац да врати дугове. Навече стиже негативан одговор и он изврши самоубиство. Он воли Кити, лепу и чедну жену Џ. Була као и она њега. Али, та љубав је на даљини, неостварива, и они то знају. Они наслућују своју крајњу судбину и за њу се припремају. Мисле о смрти и чак је прижељкују. Кроз размишљања, чежње, дуге лирске монологе, испуњене мрачним жељама, тече њихов живот и развија се љубавна жеља. И то би била прва линија радње. Друга линија везана је за фабриканта Џ. Була, суровог човека, и његове пословне пријатеље, као и остале грађане са којима контактира. Дијалози су реалистични, чак пренаглашено груби. Џ. Бул каже: „Земља је моја, ја сам је купио, кућа такође, јер сам је ја саградио, станарима сам дао кров над главом, раднике плаћам за њихов рад, да-

кле, све радим по закону.“ Видимо да песник успешно спаја реално и идеално и доказује да песнички дар као нешто узвишено мора да страда у сукобу са тривијалном стварношћу. Треба одати признање песнику Вињију да и поред дугих монолошко-лирских партитура динамично води радњу и вешто метафорички асоцијативно спаја ове две линије, романтичну и реалистичну, непрекидно доказујући глобалну романтичарску мисао да све лепо и племенито мора да страда у животу.

Други значајан песник француског романтизма Алфред де Мисе покушава да романтичарску идеју о прози и ништавилу свакодневице реализује путем реалистичког говора и свакодневних карактера. Дијалог нема динамичну функцију и не води никаквом циљу у смислу остварења неке идеје, већ се само воде обични разговори да би се показали различити карактери, њихови односи и емоције. А онда се деси неки бизаран случај који треба да потврди ауторову мисао. Тако, на пример, у драми *Маријанине ћуди* показана су два различита карактера. Младић Отавио је необуздан, и неодговоран, али дружељубив, весео, несебичан, красноречив, док је Челио супротност њему, повучен у себе, озбиљан и маштовит. Челио искрено заволи лепу Маријану, која је према њему равнодушна, док симпатију показује према Отавију, који опет према њој не испољава никакав интерес. И тако се све врти у кругу, да би се завршило смрћу Челиа, који није могао да поднесе да буде одбачен. Писац ништа не намеће, оставља нама да закључимо шта је добро, а шта лоше, он само слика живот који је ни добар, ни лош, углавном прозаичан, и њему се треба прилагодити, а ко то не успе страда, а то је најчешће врлина. И то би била ауорова мисао која проистиче из глобалне метафоре сижеа.

Тема драме *Андреа дел Сарто* је љубавна страст удате жене. Андреева жена Лукреција слепо се заљуби у најбољег друга свога мужа. Сви покушаји мужа и других да је од тога одврате су узалудни. Драма се завршава трагично, смрћу мужа. По мишљењу писца слепа љубав је егоистична страст и у њој нема ничег узвишеног. И у овој као и у претходној, живот је приказан као сива колотечина, у којој додуше постоје

личне трагедије, али без романтичног ореола како је то уобичајено у романтичарским трагедијама. Па и сама стилистика драме је једнозначна, без унутрашње динамике и драматике о чему је било речи. Писац ликове, ситуације, као и стварност у целини, види као мешавину свега и свачега у којој преовлађују песимистички и меланхолични тонови. Но, и поред тога што у Мисеовим драмама нема сукоба високог и ниског као и победе људског духа над хаосом свакодневице, ипак припадају романтизму, јер су и ликови и ситуације изузетни и пренаглашени и нису типични представници нових социјалних, грађанских односа. Оне нису заживеле на сцени, јер су, како је и писац говорио, писане за читање, а не за сценско извођење. На европској сцени, пре свега француској, преовладале су драме „добро скројеног комада“ (Ожије, Сарду, Скриб) и социјална мелодрама (Ф. Пиа).

У историјској драми *Лоренцачо* Мисе се бави проблемом тираније власти. Сиже је заснован на једном бизарном случају. Наиме, један од чланова породице Медичи, Лоренцо, организује побуну против свога рођака Александра, владара и тиранина покрајине, али у исто време се прерушава у клоуна, који заједно са својим господаром учествује у оргијама и зато га дворска братија погрдно назива Лоренцачо. Лоренцо се међу побуњеним грађанима појављује под својим правим именом, а међу дворјанима као дворска луда, Лоренцачо. И то би била глобална метафора сижеа и основна линија радње. Драма иначе иде у ширину, има много епизода и личности, како из дворског круга, тако и грађана, који нису директно укључени у развојни ток збивања, што радњу чини тромом и нединамичном. Побуна не успева и драма се завршава трагично по главног јунака; њега убија најмљени убица за обећану суму новца, а његов леш разочарана маса баца у канал.

Поставља се питање која је главна мисао која проистиче из структуре ове трагедије. Очигледно је да писац полази од идеје да је свака тиранија погубна и да се против ње треба борити свим средствима. Али, како? Индивидуална побуна не успева, а маса је незахвална, дознајемо на крају трагедије. И управо, тај сукоб индивидуалног и општег начела, који се увек

завршава поразом појединца и јесте романтичарска идеја као општи принцип, спроведена у овој трагедији. И то би требало да буде пишчева главна мисао, мада постоје још многе асоцијације, које трагедија покреће као однос власти и народа, незахвалност масе, илузија појединца да може да мења друштвене односе итд.

Романтичарска драма није успела да се дуже задржи на позорници Европе, јер је њена поетика била страна новом духу времена и владавини литературе засноване на реалистичком и објективном тумачењу стварности тако да је у историји литературе забеле-

жена само као литерарни жанр, који „занемарује животну и историјску истину“. (Р. Думик: „Историја француске књижевности“)

Па и поред тога што романтизам није оставио значајан траг у сценском животу Европе, као и литератури уопште, ипак је, увођењем маште и интуиције, проширио могућности стваралачке креације, што се може запазити на Ибзеновим драмама и Балзаковим романима.

(из рукописа „Драма као метафора“)



Мисе де Алфред, *Лоренцачо*, редитељ Борис Лијешевић
Југословенско драмско позориште, 2019.
Милан Марић и Марко Јанкетић
(фото: Ненад Петровић)

Миодраг – Мија Илић

ЈА У ПОЗОРИШТУ – ПОЗОРИШТЕ У МЕНИ

...КУД САМ ЗАШ'О!?

*Записи управника Београдског драмског позоришта
(1976-1980)*

“Кад је у некој земљи програмиран ред, немој изазивати неред; али кад је у некој земљи програмиран неред, немој нипошто заводити ред” – рекао ми је отац пошто сам му се пожалио на аутархично вршљање самоуправљача, тих септембарских дана 1975.

Ове речи одзвањале су ми у ушима док сам осунчаног јутра ходао од мог звездарског станишта према Црвеном крсту. Питао сам се ко зна који пут да ли сам погрешио што сам прихватио дужност управника Београдског драмског позоришта. Некада прослављени, па загубљени театар, био је тек издвојен из неприродног заједништва са Позориштем на Теразијама, у које је био гурнут пре више година да би се формирало гломазно и дезоријентисано Савремено позориште – смеша озбиљног литерарног и булеварског позоришта, зачињена оперетом и мјузиклом. Огроман број глумаца и певача, хор, балетски ансамбл и оркестар, две сцене, заједничка радионица за израду декора, разграната администрација, компликован план продукције и још компликованији распоред представа! Богу хвала, неко се ипак смиловао да раздвоји те две куће, и да сваку поново усмери својим путем.

Колектив на Црвеном крсту вапио је за концепцијом која би била покушај да се маргинализовани театар стабилизује и да му се поврати бар део некадашњег сјаја и угледа, освојених педесетих и шездесетих година раскидом са овешталом традицијом и откривањем врхунских домета модерне западно-европске и америчке драматургије. Да ли ја могу да оправдам таква очекивања?

Мој први радни дан у управничкој фотељи!?

Камо ја то заправо идем?

Да ли ћу имати снаге и вештине да се носим са уобичајеним неразумевањем државних чиновника (финансијера), са запуштеном и обезглављеном организацијом, са изукрштаним интересима и самовољом унутар ансамбла ("тезге"), са самољубљем и сујетама, са незадовољеним амбицијама, са материјалном бедом и неодговарајућим условима рада, са... Сетио сам се речи поштованог Милана Предиха, који је као легендарни управник Народног позоришта имао обичај да каже да ради у „кући са хиљаду проблема“. Сетио сам се и онога што ми је рекао Милош Хаџић, дугогодишњи омиљени управник Српског народног позоришта у Новом Саду – да је прихватање управљања позориштем условљено неурачунљивошћу, и да га каткад „боли сам центар мозга“!

Као непоправљиви заљубљеник, да не кажем зависник, од детињства хипнотисан чаролијама сцене и незаборавним интерпретацијама улога, нисам могао да се одупрем снажном магнетизму позоришта. Тешио сам се мишљу да ме у тој Кући многи добро познају, будући да сам као писац три пута сарађивао са ансамблом – приликом постављања на сцену мојих драма *Пред слепим зидом* (1967.) и *Ћутње Слобода-на Раденика* (у коауторству са Слободаном Стојановићем, 1969.), и превода с енглеског Милерове адаптације Ибзеновог *Непријатеља народа* (1968.). Претпостављао сам да ће ме већина чланова Позоришта прихватити с поверењем, али ипак подилазила ме је блага језа при помисли на сусрет са свим оним што је за мене тада било непознато, на подривен углед некада славне сцене, на извесну учмалост креативних порива, на одговорност коју преузимам за уметничку и егзистенцијалну судбину 180 запослених. Самоу-

прављањем, том погубном демагошком доктрином и хаотичном праксом, била је широм отворена Пандорина кутија људске незајажљивости: беху искочила на светлост дана свакојака чудовишта подсвести, самовоље, похлепе, егоизма...

Али, нисам могао назад. Капитулација, полагање оружја пре битке, није у мојој природи. Научио сам да се борим и изборим за оно што мислим да је вредно борбе. Вирус театра, дубоко учаурен у мом телу још од младалачког аматерског глумачког заноса, разбуктан списатељским покушајима и, нарочито, студијама драматургије на Академији за позориште, филм, радио и телевизију, помутио ми је разум и гонио ме ка великом искушењу. Живот је кратак – мислио сам – и треба му се предати целим бићем, треба се каткад бацити у ватру, па и сагорети ако из тог пламена и пепела може да никне нешто добро и значајно.

С двоструким осећањем – опијен амбицијом да се докажем и ухватим у коштац са изазовима театра, али исто тако са зебњом у срцу, начет сумњом, приближавао сам се издуженој жућкастој згради помало туробног изгледа. Та кућа била је за мене у том часу нека врста уточишта, коме сам хрлио са додатним мотивом: бежао сам од телевизијских камера и такозваних идеолошких коментара у ТВ Дневнику, који су били моја радна и политичка обавеза на положају уредника Културне рубрике Информативног програма РТС. Наиме, после либералних тенденција Марка Никезића и Латинке Перовић, у покушају кориговања актуелног курса Савеза комуниста Србије, после такозваног мас-пока у Хрватској, и после чувеног Титовог писма, свако позивање на српске националне интересе, истицање српских историјских и културних особености, интелектуална или уметничка побуна против потискивања српског националног бића, бивали су подвргнути оштрој критици партијских форума, а поједини новинари, међу којима сам био и ја по „кадровском избору“, били су дужни да их јавно осуде и разобличе у својим „ауторским“ коментарима. Ухваћен у клопку професије, као уредник-коментатор, суочио сам се са „дисидентским“ и „националистичким“ случајевима истакнутих мислилаца и стваралаца као што су била критичка исту-

пања Милована Ђиласа, Добрице Ћосића, Антонија Исаковића, др Лазара Трифуновића... Они су морали бити оптужени за изневеравање политике Савеза комуниста и „србовање“ у неким својим текстовима. Низ поштених интелектуалаца указивао је, међутим, на погрешан и неправедан однос владајуће политике према српском народу, на занемаривање његове економије и културних тековина, захтевајући виши степен равноправности и афирмације српског етноса у југословенској заједници. Стицајем околности доспео сам у немогућну ситуацију да често говорим пред камерама и оно што не мислим, па чак да осуђујем оно с чим се интимно слажем. Таква шизофрена позиција мучила ме је месецима, јер сам радио оно што се косило с мојим моралним поимањем.

И онда се догодило нешто што је у мени преломило велику и мучну недоумицу. Присуствовао сам партијском скупу у Градском комитету, задуженом за комунистичку правоверност, на коме је жестоко нападнуто стручно мишљење др Лазара Трифуновића да Његошеву капелу на Ловћену не треба уклонити и на њеном месту подићи помпезни маузолеј по замисли скулптора Ивана Мештровића. Будући да је Мештровић Хрват ова полемика је добила непожељну конотацију, а Трифуновићева експертиза оцењена је као опасни национализам.

Један од наших најзначајнијих историчара уметности у двадесетом веку, човек од неподељеног угледа и интелектуалног интегритета, др Лазар Трифуновић, образложио је своје противљење историјским и естетичким аргументима, али у повећој соби за састанке Градског комитета СК, под зеленкастом светлошћу неонских цеви, то нико није желео да чује, нити смео да разуме. Пратећи оно што се изговара, почео сам да се презнојавам, свестан да сам на ивици моралног посрнућа. Моја је дужност била да у ТВ студију, пред камерама, укратко изнесем оно најбитније што сам чуо, и да донесем свој „лични суд“ којим ће Трифуновићев став бити дефинитивно оцрњен. Он нипошто није смео бити у праву!... Узгред речено, породица Трифуновић, моји дугогодишњи суседи на Звездари, били су ми веома блиски и драги, јер сам у њиховој кући као дете појео многу кришку хлеба

с пекмезом. Лаза, најстарији од три брата, био је духовни лидер наше генерације, пример за углед нас дечака, па затим младића у Гершићевој, Брсјачкој, Хекторовићевој и Улици Цара Јована Црног, на целом простору од Цветкове механе до кафане „Лион“. Лазина реч, реч образованог и умног младог човека, пресудно је утицала на наше ментално стасавање и професионално опредељивање. Он нас је учио да верујемо у добро, у смисао стваралачког рада, у темељно приступање сваком интелектуалном послу.

Замислите сада мој ужас: како да „оплетем“ по нашем Лази?!

Мислећи да сам богзнакако лукав, срочих некакав еуфемистички извештај у стилу „округло па на ћоше“. Чак сам се усудио да истакнем да је др Лазар Трифуновић „елоквентно образложио свој став“. Ефекат је, нажалост, био никакав: замерио сам се заувек Трифуновићима (свима, осим самом Лази!), замерио сам се Савезу комуниста, и по природи ствари свом главном уреднику, Верослави Тадић, тада младој жени високих моралних критеријума, која ће недуго потом и сама пасти под ударом партијског наопаког пуританизма и бити смењена. Позвала ме је на разговор и - гледајући ме кроз наочари челичносивим очима у којима сам назрео благонаклоност – упитала ме је:

„Како то Лаза Трифуновић „елоквентно“ брани своја схватања?“

„Верка, он не може друкчије до ли баш тако – елоквентно!“ – одговорио сам.

Поверење према мени било је озбиљно уздрмано, свакако не у њој, већ „тамо горе“ где су наше душе биле вазда на испиту.

Утешио ме је сусрет с Лазом Трифуновићем на пијаци Смедеревски Ђерам, после неколико дана. Ушли смо у оближњи бифе да попијемо кафу.

„Нека ти је од мене просто. Ја те потпуно разумем“ – изговорио је свестрани мудрац крупних плавих очију и проређене плавкасте косе. – „Шта ће ти те телевизијске мудросерине, ти си писац, драматург, потражи себе у позоришту.“

Добри Лаза ми је скинуо велики терет са савести.

Онда је уважена госпођа Судбина закуцала на моја врата. Убрзо после сусрета с Лазом, у зграду Телеви-

зије Београд, у Таковској улици, дошла су два представника Београдског драмског позоришта – глумци Павле Богатинчевић и Мирослав Бјелић Бјанки – да ме у име целог ансамбла позову да преузмем дужност управника! Ту могућност, пре њиховог доласка, најавио ми је телефоном познати редитељ Александар Огњановић, пријатељ с којим сам успешно сарађивао када је постављао на сцену моју драму *Пред слепим зидом* и мој превод драме *Непријатељ народа*. Одмах сам дао пристанак и ускоро се пријавио на расписани конкурс.

Елем, што сам се више приближавао згради Позоришта, чилела је у мени збрка противречних мисли и осећања, а јачало је самоуверење, подржано одлучношћу да заборавим прошлост и да се окренем новом послу. За мене је позориште одувек било свет лепоте, поезије, духа, мисаоности, вечних истина и моралних упоришта људског постојања. Том свету даћу све што умет и знам.

Било је између 9 и 10 сати изјутра кад сам се коначно обрео пред улазом у Београдско драмско. Осмотривши улаз опазио сам да недостаје стакло на једном крилу великих двокрилних врата, и да се у зграду може закорачити кроз незастакљен оквир. Приметио сам да је неко већ тако шмугнуо пре мене, па се и ја провукох у предворје благајне. Засметала ми је нечистоћа зидова и пода. Десно је био службени улаз за глумце и друго особље. Пре него што сам ухватио браву био сам запахнут необичним мирисом: као да је иза тих врата била кухиња?!...

Крочих у полумрачан простор чађавих зидова из кога су степенице водиле на спратове. Лево, у углу, била је портирница висине просечног људског раста, а иза стакла седео је старији човек, рекао бих Ром, у изгледелом сакоу који је некада био смеђе боје. Касније сам сазнао да је то чика Панта, добродушни дугогодишњи портир, привржени староседелац Куће на Црвеном крсту, који памти и њене најбоље дане. Крај њега, на ниском сточићу, био је решо, а на решоу, у олупаној шерпи, крчкао се пасуљ! Из проврелог јела вирила је црвена паприка!... Збуњен неочекиваним приказом, натопљен мирисом који се дизао степеништем до крова, промуцах своје име, на шта старина

устаде у знак поштовања.

Попео сам се на први спрат и пронашао легендарну величину Београдског драмског позоришта, овековечени стуб његове организације, оличену професионалну савест, секретара госпођу Лелу Куртовић. Она ме срдечно дочека и одведе до канцеларије у којој су седели пре мене многи управници, а у последњим деценијама Павла Броз, Исак Амар и Мики Миловановић.

Иза тапацираних врата дочекало ме је ново непријатно изненађење: суморна просторија осредње величине, потамнелих зидова од неколико милиона попушених цигарета, ружан писаћи сто налик на велики изубијани сандук, рупе на иструлелом паркету који је био премазан олајем! Због млађих читалаца, који свакако не знају шта је то „олај“, морам да напоменем да је то црна масна течност оштрог мириса, вероватно непрерађена нафта. Олајем су се некада штитили дашчани подови провинцијских железничких станица и паланачких општина и кафана, да би одолели блату, цокулама и црвима. У част мог доласка паркет беше свеже премазан, па је непријатно испарење будило у мени слике сеоских чекаоница, нушићевских писарница, жандармеријских станица и војних касарни у прошлости.

Лела Куртовић, дама отмених манира и заувек ошамућени обожаваалац театра, музике, белетристике и уметности уопште, одевена са укусом, по узору на велики свет, била је живи парадокс у описаном амбијенту. Као да је из какве париске илустроване ревије ушла у учмали балкански пајзл. Њена озареност, хуморност, спремност на грохотан смех, улише ми извесно охрабрење. Пожелела ми је много успеха и задовољства у раду (!?), напоменула да ће послати неку службеницу да буде моја привремена секретарица док се не пронађе права особа, извинила се што мора да ме остави због неодложног посла око распореда проба и – отишла.

Обазрео сам се око себе, никад усамљенији и очајнији, док ме је у ноздрвама и даље штипао мирис олаја. Прозор је гледао на неке следеће зидове у суседству. Дуж зида наспрам писаћег стола био је велики изрезбарени и политирани сто од тешког дрве-

та, а око њега десет припадајућих столица с високим наслоном – очигледно гарнитура за обедовање из неке господске куће. Моја столица – да чуда! – била је налик на престо: тешка, изрезбарена, са двоглавим орлом у наслону?!... Много касније сазнао сам да је то био део радне собе кнеза Павла Карађорђевића, који је припао Позоришту кад је из Белог двора било уклоњено оно што није било по Титовом укусу.

„Каква папазјанија – размишљао сам - помпезна фотеља, резбарени сто и столице, стаклена витрина у стилу бидермајера, велика јапанска ваза у углу иза врата, офуцане завесе неодређене боје, претенциозни „разбокорени“ бронзани лустер и црни олај!...”

Никада нисам придавао превелику пажњу амбијенту у коме сам радио, нити ми је било стало до репрезентативног ентеријера, али моје естетско чуло се спонтано узнемирило у судару са хаосом, а моја весела природа са сумором који је лебдео око мене.

„Мили боже, куд сам заш’о!” – завапих у себи Прерадовићевим стиховима.

Одакле почети? Шта прво учинити?

Прво треба уклонити оно ругло на улазу, оно безочно подсмеваше једној културној установи – портирницу! Или боље речено – кување пасуља на самом улазу.

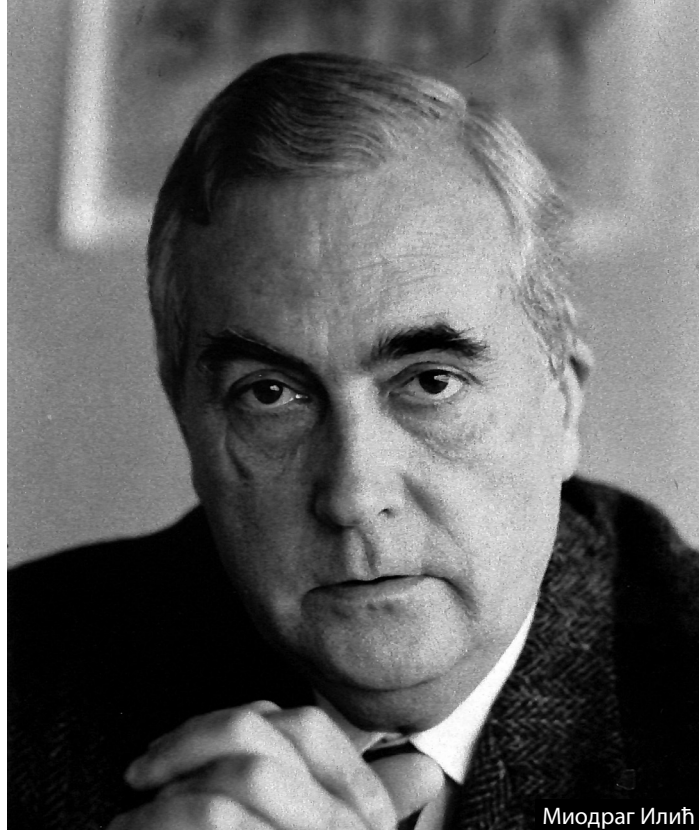
Отворих врата и угледах девојку бојажљивог израза лица, Лелину изабраницу, како седи за празним столом будуће секретарице. Рекох јој да одмах позове шефа сценске технике, Милета Петровића.

Миле Петровић, висок и витак, црне гргураве косе и танких брчића, цењен као вредан и поуздан шеф декоратера, реквизитера, електричара, власуљара и шминкера, појави се на вратима већ после неколико минута. Познавао сам га од раније, из година кад су се реализовале представе по мојим текстовима.

„Добро дошли, управниче!” - рече Миле са широким осмехом.

„Хвала!” - одвратих срдечно и одмах пређох на ствар: – „Узми, молим те, двојицу декоратера и нека одмах сруше портирницу.”

Осмех на Милетовом лицу прели се тренутно у израз збуњености и неверице. Мислио је вероватно да се шалим или да сам полудео.



Миодраг Илић

„Шта да ураде?” – запитао ме је разрогачених очију.

„То што си чуо – да раставе портирницу на саставне делове и да је уклоне.”

„Али, зашто, друже управниче?”

„Зато да онај доле не може више да кува пасуљ. Кад буде без заклона, на чистини, неће моћи да нас кади запршком.”

„Добро, како ви кажете...” – промуца шеф сценске технике, слеже раменима и изиђе смушено из канцеларије.

Обавио сам два-три телефонска разговора кад зачух звонке ударце чекића и секира, који су одјекивали зградом. Напуштајући зграду у раним поподневним сатима угледах чика Панту како скрушено, готово стидљиво седи на столици крај телефона који беше заузео место решоа и шерпе на ниском сточићу. Изгледао је као пуж-голаћ или нека зверчица истера на из шумског скровишта на светлост дана. Скренуо је поглед у страну, очито увређен мојом драстичном одлуком.

Тог првог дана мог управниковања догодило се још понешто вредно помена.

Обишао сам целу зграду у пратњи домара Љубе Дошена и утврдио да на многим вратима недостају браве, а у тоалетима писоари, славине за воду, даске на WC шољама, да кров понегде прокишњава, да олајних премаза има и у другим канцеларијама, а исто тако у радионицама, и да су сви које сам затекао на послу покуњени, апатични и мрзовољни, због укупног стања Куће, а нарочито због мизерних плата од око 300.000 ондашњих динара у просеку.

Био сам опијен и оним карактеристичним мирисом позоришта, смешом нафталина, парфема, мастикса за лепљење бркова, прашине и зноја.

Из прикрајка, тачније из ложе управе, високо у дну стрмог гледалишта, осмотрио сам шта се збива на сцени. Била је у току проба комада *Дочек* савременог македонског писца Бранка Пендовског. Угледао сам првака Жику Миленковића како говори текст улоге из неке округле рупе на великој кутији, из које му је вирила само глава. Објашњено ми је касније да је то сатирична фарса по угледу на битефовске експерименте. Нешто ми се ту није допало, па замолих Лелу Куртовић да ми да примерак текста како бих га прочитао на миру, код куће.

Вративши се у своју полумрачну канцеларију доживео сам још један незабораван сусрет. Морам да напоменем да је том сусрету претходило моје разочарање, чак сузбијена љутина због свега што сам видео и чуо. И управо док сам сабирао мисли у глави неко је рупио без куцања: угледах пред собом сподобу аљкавог изгледа, дуге неуредне косе, зараслу у браду, у прљавим панталонама и поцепаном џемперу на лактовима. Прави правцати периферијски Робинзон Крусо, који је одавно изгубио самопоштовање и обзире према другима. Робинзон приђе мом столу не гледајући ме и потури ми неки папир.

„Потпиши!“ - рече промуклим гласом са призивом нестрпљења.

„Напоље!“ – дрекнух из свег гласа, али тако спонтано да ми се учинило да је то неко други дрекнуо.

Робинзон устукну и пође унатрашке ка излазу.

„Али... то је налог за куповину дрвене грађе...“ –

промуца збуњено.

„Напоље одавде!“ – понових ја повишеним гласом. – „И да си се вратио за један сат ошишан, обријан, окупан, пресвучен. Јеси ли разумео!... И да куцаш кад улазиш!...“

И данас се питам да ли сам био груб и нетактичан, да ли сам га увредио. Моја реакција је била експлозија накупљеног очаја, отела ми се неконтролисано.

Два сата касније неко је бојажљиво закуцао на врата. Ушао је млад човек плаве уредно очешљане косе на разделањак, глатко обријан, у чистим фармеркама и карираној кошуљи какве носе јунаци америчких филмова. Кад је проговорио промуклим гласом препознао сам Робинзона у пристојном издању. Гледао ме је право у очи као да ме пита „да ли је овако боље?“. Морао сам да се насмејем.

„Хајде, седи“ – рекох му пријатељски, схвативши да пред собом имам доброг младића који није крив за оно што га је довело у стање безнађа. – „Јеси ли за кафу?...Шта треба да потпишем?“

ПОЧЕТАК СУМРАКА

У каквој средини живимо и како се у нас гледа на позориште најбоље потврђује нешто што се збило две године касније, у новембру 1977.

Једне вечери, на петнаестак минута пре почетка представе Крлежине драме *У агонији*, сусрео сам у салону крај позорнице Павла Богатинчевића (ненадмашног баруна Ленбаха), у героку, с белим рукавицама на рукама и цветом у реверу, нашминканог и спремног за излазак на сцену. Био је узбуђен, некако друкчији, тај отмени господин српског глумишта.

„Не знам да ли да се смејем или да плачем, управниче!“ – обратио ми се с киселим изразом на лицу. – „Знате ли шта ми се малочас догодило? Позвали су ме хитно на телефон и ја чух мог кума, познатог адвоката који живи у Кнез Михаиловој улици. Рекао ми је: „Дођи, Пајо, моја Мица испекла уштипке!“ Ја му објасних да не могу, јер за неколико минута почиње представа. „Ајде, море, и то ми је неки посао! Остави све и дођи док се уштипци нису охладиле!“...Молим вас

лепо, то каже један адвокат, Београђанин! За њега је ово овде бенављење и губљење времена.”

Насмејали смо се обојица, али нека горчина остала ми је у души до данас.

Схватио сам на самом почетку свог управничког периода да морам бити строг и одлучан, да морам из корена да чупам неке навике и устаљене обичаје који припадају синдикално-самуправно-бироградском и балканском менталитету. Месеци и године које сам с прекидима провео у Немачкој утицале су бесповратно на моје схватање реда и рада, дисциплине и потчињавања заједничком циљу. Нисам могао да се помирим с буђавом устајалашћу, апатијом, и пристајањем на трајање без амбиција. Почео сам да горим од жеље да померим ствари с мртве тачке, да покренем замајач креативности, да унесем дух модерне Европе, да окупим екипу сабораца спремних на пожртвовање и битку до победе. Шта је тачно „победа у позоришту“, нисам размишљао, а не знам ни данас.

Ваљало је пре свега понудити чврсту репертоарску концепцију, неку врсту уметничког вјерују, прилагођеног времену и сензибилитету гледалаца, а то су били Београђани који су проживљавали кулминационе године доброг живота, који су имали на располагању још четири велика београдска позоришта углавном издиференциране репертоарске физиономије (они којима уштипци нису били важнији!), који су били размажени Битефом и гостовањима најпознатијих позоришта из Европе, Совјетског Савеза и Америке, који су пратили сваке године Фест и светску филмску продукцију, који су се одушевљавали хумористичким ТВ серијама Лоле Ђукића и Новака Новака... Другим речима, био сам суочен са круцијалним питањем: ШТА ИГРАТИ? Како се издвојити од осталих позоришта и бити атрактиван онако како је Београдско драмско позориште било атрактивно педесетих и шездесетих година кад је нашој публици открило дела хуманистичког и социјалног ангажмана врхунских драмских писаца Запада, противстављајући се естетици соцреализма и класног револуционарног формализма?

Тек данас, са временске дистанце од четири и по

деценије, после многих ломова и перипетија у нашој несрећној земљи, обогатен искуством, могу да сагледам прави понор и сву дубину ризика који сам непромишљено прихватио. Тада, у осмој деценији прошлог века, у жељу „процвата“ социјалистичког самоуправног друштва, српско позориште је увелико губило значај, тонући у декаденцију и обесмишљавање свог постојања.

Цитираћу самог себе, то јест део есеја који сам објавио у часопису „Драма“ број 1 (јесен 2000. године), под насловом *Феникс на издисају или одумирање српског театра*:

„...Тај процес је био налик на подмуклу болест која споро, али неумитно, нагриза здраво ткиво организма. Упоредо са нестајањем чврстих професионалних односа унутар театра, са помањкањем уметничког морала и постепеним гушењем стројних естетских критеријума, дешавале су се додуше добре и значајне представе све до краја осамдесетих година. Да је ова генерална опсервација тачна може да потврди свако ко памти високе узлете Југословенског драмског позоришта, блистави период Београдског драмског у прве две поратне деценије, незаборавна остварења на сцени Народног позоришта и луцидна открића европске драмске авангарде двадесетог века у експресивној интерпретацији Атељеа 212. И Српско народно позориште у Новом Саду, Народно позориште у Нишу и позоришта у другим већим градовима Србије одржавала су традицију и реноме, зрачила својим утицајем, бележећи велике успехе.

Промичу ми у сећању призори и ликови таквих представа као што су оне Југословенског драмског позоришта – *Антигона* (1950), *Јегор Буличов* (1951), *Ожалошћена породица* (1955), *Отац* (1955), *Плуг и звезде* (1957), *Посета старе даме* (1958), *Заточеници из Алтоне* (1960), *Талац* (1961), *Вировњак од западних страна* (1962), *Дантонова смрт* (1963), *Демони* (1964), *Прљаве руке* (1966), *Кад су цветале тикве* (1969), *Капетан из Кепеника* (1970); затим из представа Народног позоришта – *Сирано де Бержерак* (1950), *Господа Глембајеви* (1952), *Госпођа министарка* (1955), *Побуна на Кејну* (1956), *Учене жене* (1959), *Иркутска прича* (1961), *Носорог* (1961), *Мадам Сан Жен* (1961), *Кавкаски*

круг кредом (1963), Мртва краљица (1963), Томас Мор (1965), ... У наше схватање смисла театра као уметности уградиле су се заувек представе Београдског драмског позоришта, међу којима *Смрт трговачког путника* (1951), *Стаклена менаџерија* (1952), *Злочин и казна* (1953), *Плачи вољена земљо* (1954), *Добри човек из Сечуана* (1954), *Мачка на усијаном лименом крову* (1956), *Мајка Храброст* (1957), *Осврни се у гневу* (1958), *Тугованка за господина Чарлија* (1965), *Црвена коњица* (1967), *На леђима јежа* (1969)... И данас су живе импресивне слике представа Атељеа 212 *Јаје* (1959), *Љубав* (1959), *Арсеник и старе чипке* (1961), *Војцек* (1962), *Ко се боји Вирџиније Вулф* (1964), *Краљ Иби* (1964), *Виктор или деца на власти* (1965), *Крмећи кас* (1966), *О, тата, сироти тата...* (1966), *Коса* (1969)... Разуме се да би овај списак могао бити знатно дужи. Навео сам само неке представе којих сам се сетио, оставши дужан позориштима изван Београда.

Није ми намера да ламентирам над „добрим старим временима“, нити да старачки гунђам против неких „нових људи“. Свестан сам да су многе друштвено-историјске околности узрок укупног пада напона уметничког стваралаштва, па и пада нивоа у готово свим областима друштвеног живота. Желим само да преиспитам оне факторе који су у дужем низу година у другој половини прошлог века учинили да наше позориште губи дах, да посрће и пропада. Трпећи ударце с разних страна, српско позориште је оболеvalo од укупне немоћи, да би се данас нашло на средокраћу између елементарног опстанка и уметничког таворења.

На социолозима уметности је да процес одумирања српског театра проуче и научно објасне, а на драмском писцу и бившем управнику је да изнесе своје виђење овог дегенеративног феномена, с наивном вером да се у догледно време може нешто променити и предузети у смислу опоравка нашег глумишта.

Много је узрока нестајања позоришне уметности на нашем тлу. Та многострукоост је у преплитању различитих фактора и њиховој узрочно-последичној повезаности. Први узрок је свакако у сфери политике и идеологије. Ослањајући се на континуитет извођач-

ких вредности међуратног периода, револуционарна власт је помагала развитаку и функционисање реалистичког театра, заснованог на класном приступу репертоару, како класичном, тако и савременом. Извођена дела у принципу нису покретала актуелна питања друштвене стварности. Настајала је једна врста еуфемистичке драме, углавном метафоричне по форми, митске или историјске фабуле, у којој је гледалац одгонетао алузије и скривене мисли. Бивало је и да се појаве дела „опасне садржине“, она што су се сатиричним средствима или препознатљивом радњом обрачунавала са мање-више маргиналним друштвеним појавама, не задирући у фундаменталне узроке савремених проблема. Сваки смелији искорак, озбиљнија критичка интонација, завршавали су се забранама и политичким аферама. Врхунац освојене слободе било је приказивање дела модерних аутора са Запада, чија се снага огледала у разобличавању социјалних и психичких девијација унутар индивидуалистичког друштва Европе и Америке. Тој линији припадају и остварења на сцени Атељеа 212, нарочито она која су разарала идеалистичку самозадовољност и успаваност грађанског света.

Почивајући претежно на апстрактном, традиционалном или туђем литерарном завештању, српски театар је досезао највишу разину интерпретације, анимирао публику, васпитавао нове генерације театролога, критичара, редитеља, глумаца, сценографа, костимографа, композитора... Али, лишен аутентичне визије и анализе животних прилика, сабијан у дате идејне оквире, такав театар није могао имати обезбеђену будућност. Као свака самообмана, ма колико била лепа, суочио се са сопственим смислом и разлогом постојања. Брзи развитаку телевизије и све разуђенија национална кинематографија, многобројне форме естрадне забаве, почели су да исисавају крв и сокове театра, да паразитирају на његовом телу, да га слабе и гуше. Глумци осведочених квалитета на позоришној сцени били су све више растрзани између обавеза у матичним кућама и изазова других медија, који су осим широке популарности нудили и знатно бољу зараду. Омиљене „тезге“ гутале су не само време, већ исто тако енергију и концентрацију сценских

посленика. Трчећи из ТВ студија, где се снима хумористичка серија, глумац је усккао у позоришни костим и изговарао текст своје улоге, уморан, разбијене свести, незаинтересован за ефекат представе. За многе значајне глумце, са часним изузецима, позориште је у дугом периоду било нужно прибежиште, коме су припадали кад су могли и колико су могли, удељујући му мрвице свог талента, не би ли стекли здравствено и пензијско осигурање.

У прилично уздрману организацију театра проди-ре самоуправљање, као аподиктичан став актуелне политике која намеће својеврсну торттуру аутархије: појединац постаје недодирљив чак и кад је недисциплинован, неодговоран и деструктиван. У позориште се усељава хаос, а обесне звезде стављају личне интересе изнад општих. Уметничко вођство у театри-ма губи утицај и могућност да контролише стваралачки процес. Једини ко је могао бити уклоњен по кратком поступку био је управник или уметнички директор, ако би сувише инсистирао на обавезама чланова ансамбла према матичној кући, ако би се замерио појединцима или групама самоуправљача-завереника. (Није без разлога речено да ће један диктатор увек бити неопходан – у симфонијском оркестру у лику диригента, у циркусу на радном месту дресера животиња, и у позоришту на месту управника. И заиста, позориште је у свим епохама било велико и успешно ако је на његовом челу била личност снажне воље и конзистентне уметничке визије, звала се она Молијер, Шеридан, Гете, Рајнхарт, Станиславски, Брехт, Ступица или Траиловић.) Ако се позориште заснива на „самоуправном споразумевању“ (!), расулу нигде краја. Да ли сте се икада с неким заиста споразумели, да ли сте се споразумели са својим брачним другом или чак са самим собом?!... Стари глумац, Павле Богатинчевић, имао је обичај да пореди театар са бродом на пучини: и брод и театар морају имати капетана, морнаре и „малог од палубе“.

Осим самоуправљања, ударац српском позоришту задали су још неки фактори у нашој (не)култури. Битно је хронично сиромаштво, беспарица, занемаривање тог општинског детета. Тонући у све већу материјалну беду, позориште је тонуло и у духовно си-

ромаштво, које се огледало у склепаним представама, импровизованој сценографији, избору драмских текстова не по литерарним вредностима већ зато што у њима фигурира што мањи број јунака, незадовољству глумаца и осипању гледалаца.

Са жаљењем, ризикујући да будем жестоко опорен, морам овом списку пошати да придодам и помодно копирање белосветских „трендова“. Настojeћи да буду „модерни“, „храбри“ и „авангардни“, многи театарски људи, и то они који креирају концепцију репертоара, режирају и обликују позоришни чин, подражавали су слепо (а то и данас раде) разновразне експерименте у великим центрима Запада. Некритички, непринципијелно, одбацивано је све што припада традицији и природном континуитету позоришног стваралаштва, реалистичкој поетици и аристотеловској визији „три јединства“, визији театра као синтезе карактера, радње и мисли. Одвећ често спроводи се насиље над класичним делима, у име „трагања за новим изразом“. На Факултету драмских уметности, а потом у театарској пракси, наметљиво се нуде сурогати експеримената у другим земљама у облику „театра покрета“, „театра игре“, „мултимедијалног перформанса“, „физичког театра“, „театра апсурда“, „антидраме“. Епигонство, позајмљени или пренесени сценски покушаји, често преузети из битефове-ске колекције, недовољно разумљиви и самим протагонистима, унели су велику забуну у нашу недовољно еманциповану средину.

Нема никакве сумње да је тражење нових *а у т е н т и ч н и х* облика изражавања неопходно, али је исто тако разумљиво да се то чини у лабораторијским условима, са онима и за оне који су томе дорасли, дакле обазриво и у подношљивој мери. Излети у необично и бизарно, у раван асоцијативног и симболичног, у просторе подсвести, без постепеног увођења гледалаца и њиховог менталног пристајања, били су контрапродуктивни и нису помогли позоришту да одговори захтевима времена и наше средине. Бродвеј, „*theatre land*“ у Лондону, позоришта Париза, Беча, Варшаве, италијанских, скандинавских и немачких градова, не одричу се „речи и мисли“ играјући Шекспира, Расина, Ибзена, Стриндберга, Чехова, Шоа, а

такође и млађе ауторе, до оних који пишу данас. Излети у апстракцију и експерименталне форме чине маргиналне изузетке, свакако потребне, али уз поштовање освојених вредности и очекивања огромне већине гледалаца.

Да ми не би приговорили да сам конзервативан и да не схватам смисао иновација, понављам да не поричем значај приказивања оних авангардних текстова који су за нас били насушно потребна информација и освајање нових имажинативних простора, нове логике театра. Рецимо, у такве презентације убрајам вишеслојна дела као што су *Чекајући Годоа* Семјуела Бекета, *Столице* Ежена Јонеска, или суптилне синтезе емоција, тока свести и поетске визуелизације у остварењима Гротовског, Вилсона, Ливинг театра и других авангардиста. Побројана и друга дела која смо видели припадају периоду у коме је наше позориште колико-толико било избалансирано, разноврсно, стабилно. Деривати европског авангардизма, апсолутизовање ексцентричног, презир према свеколикој рутини театарског израза, јесте оно што ми се чини погубним.

КУЋА ДОМАЋЕГ ПИСЦА

Међутим, у рану јесен 1975. ја нисам био у потпуности свестан онога што се уистину збива у позоришном животу Београда и Србије. Желео сам да покренем умртвљени организам Куће на Црвеном крсту упркос многобројним препрекама, да учиним нешто велико и лепо за уметност којој сам припадао целог живота.

Размишљајући о таквој физиономији театра која би се наметнула као изразита особеност, закључио сам да нећу погрешити ако Београдско драмско позориште буде пре свега сума савременог југословенског драмског стваралаштва, Кућа домаћег писца, ако се буде гласно проговорило о нама и нашој судбини; на другом месту по заступљености у репертоару били би савремени страни аутори, и то они који се озбиљно и ангажовано баве положајем човека у модерном друштву; и најзад, у мањој мери, Позориште би се одужило југословенској, претежно српској класичној

литератури. Знао сам да за овај концепт треба да придобијем ансамбл, Уметничко веће и Раднички савет, Самоуправну интересну заједницу културе Београда (нашег финансијера), а исто тако штампу и ширу културну јавност.

Бежао сам на обалу Дунава, чак на Златибор, и у дугим самотним шетњама преиспитивао своје опредељење. Неколико недеља, у разговорима са мојим најпоузданијим саветником, супругом Сребренком, уредником Културне рубрике Информативног програма Телевизије Београд, покушавао сам да изградим чврст ослонац. Сребренка, професор књижевности по дипломи, помогла ми је да развијем сопствени кредо, да дубоко поверујем да је стваралаштво савремених домаћих драмских писаца најсигурније упориште будућег репертоара. Ни једно друго позориште у главном граду није било у том часу искључиво или претежно ослоњено на стваралаштво југословенске драматургије. Рачунао сам не само на писце у Србији, већ и на веома успешне и афирмисане у Хрватској, Словенији, Босни... Са заносом сам почео да верујем да ће позориште које отвори врата савременим писцима подстаћи многе људе од пера да се огледају у најсложенијем књижевном роду – драми, да ће се окупити и усмерити своју имагинацију и таленат према сцени. Сневао сам о тиму маштовитих и вредних аниматора – драматурга, који ће умети да привуку југословенске писце и који ће будно мотрити на оно што се пише и изводи у позориштима Европе, како бисмо ишли у корак са светом...

Тада, у мојој првој сезони у Београдском драмском, имао сам среће да са познатим драмским ауторима Ђорђем Лебовићем и Миодрагом Ђурђевићем, и цењеним преводиоцем Шекспирових дела Александром Петровићем, остварим идеју о оснивању Удружења драмских писаца. Састајали смо се у „Српској кафани“ и до касно у ноћ расправљали о циљевима будућег удружења, о облицима рада, о критеријумима за уклањавање. Убрзо нам се придружио и млади драмски писац, дебитант Миодраг Ђукић. Коначно, једног недељног преподнева одржали смо оснивачку скупштину у сали за пробе Београдског драмског, и у присуству преко стотину књижевника, основали

наше Удружење, усвојили Статут и Програм, и изабрали Ђорђа Лебовића за првог председника. Са задовољством сам се прихватио чланства у Управном одбору, намеран да будем у додиру с писцима и да будем први коме ће понудити своје још ненаписане драме.

Мој први репертоарски потез, међутим, био је у супротности са прокламованом концепцијом: не располажући савременим текстом којим бих демонстрирао своју програмску оријентацију, сложио сам се са предлогом Уметничког већа да се постави једно српско класично дело. Одлучено је да то буде драма у стиху Лазе Костића *Максим Црнојевић*.

На првој седници Уметничког већа, посвећеној репертоару, било је речи о мојој драми *Пуч*, коју сам био понудио Позоришту годину дана раније, у време кад нисам ни сањао да ћу постати управник. Нисам могао да дозволим да мој текст буде прво што ће се реализовати по мом устоличењу, па сам се успротивио тој идеји и захтевао да се о *Пучу* разговара наредне сезоне. Председник Уметничког већа, славни комичар Миодраг Петровић Чкаља, био је друкчијег мишљења:

„Ако је текст добар, треба да се игра и то одмах” – рекао је. – „Ја инсистирам на томе. Уопште није важно што сте ви управник. Уосталом о томе одлучујемо ми, Уметничко веће, нека то буде наша одговорност...”

Остао сам упоран у уверењу да то не би било у реду и спречио сам даљу расправу. Срећом, јер убрзо се показало да бих учинио велику грешку да сам подлегао Чкаљиним речима. „Чувај се комичара” – гласила је одвајкада узречица у позориштима. О Чкаљи ће ускоро бити више речи.

И да не заборавим – прекинуо сам пробе комада *Дочек*, пошто сам прочитао ту невешту фарсу македонског аутора Пендовског. Извукао сам Жикку Миленковића из његове кутије, иако се он с тим тешко помирио. Понекад је потребно учинити нешто против воље глумаца, за њихово добро. Једноставно, тај комад није био достојан труда и улагања новца. Издржао сам мучан разговор с Бранком Пендовским, који је допутовао из Скопља, а потом и са фрустрираним глумцима. Покушао сам да им објасним да нови почетак мора бити оглашен нечим што ће одјекнути у

јавности.

Нисам, међутим, имао одговор на питање шта је то „нешто”. *Максим Црнојевић* је био само начин да се тај нови почетак одложи, али и да се глумцима пружи прилика да се искажу кроз чаробну поетску реторику и страсне монологе вечно загонетног Лазе Костића.

Ускоро, већ дан-два после обустављања проба македонске фарсе, суочио сам се са чињеницом да Позориште нема у резерви такорећи ништа, ни један вредан и занимљив савремени текст који би се могао одмах реализовати.

У недоумицама и узалудном тражењу погодног комада зашли смо дубоко у октобар 1975. Почели смо да изводимо представе из претходних сезона: *Бећарац* Зорана Петровића, *Покојник* Бранислава Нушића, *Петорица под барјаком* Бранка Ћопића - Томе Курузовића, *Случај шампиона* Радомира Смиљанића, *Песма* Оскара Давича, *Једне недеље, једног лета* Живорада Михајловића Шиле, *Поздрави неког* Будимира Нешића – Слободанке Алексић, и *Избирачица* Косте Трифковића. Ове представе, са неким изузецима, нису изазивале нарочиту позорност позоришне публике. Служба пропаганде и продаје чинила је чудеса да доведе у дворану школску децу, војне јединице и радне колективе, и да бар делимично попуни дворану од безмало 400 места. Дивио сам се прилежној и позоришту оданој Мири Отовић, шефу пропаганде, која се као лавица у тесном кавезу није мирила са реалношћу настојећи да створи илузију посећености представа. Обесхрабрујуће је деловала сурова истина да је на благајни често било продато десет или двадесет улазница... Новинари су заобилазили Београдско драмско позориште као уклету кућу – нигде ни најмање notiце о представама, глумцима, новим идејама...

То мртвило, занемареност, завера ћутања, највише је болело све запослене, иако нико о томе није говорио.

Били смо заиста на нули. А онда је одједном пукао гром и Београдско драмско позориште је преко ноћи доспело у епицентар интересовања штампе, политичара, културних кругова (читај кафанских котерија): догодила се „Афера Чкаља”.

СУДАР СА „ЧКАЉИЗМОМ“

Управо оних дана кад су молери и паркетари претварали моју нову канцеларију у колико-толико сношљив амбијент, састао сам се први пут насамо са Миодрагом Петровићем Чкаљом у једној од незапоседнутих радних просторија управе. Неприкосновени првак, телевизијска звезда над звездама, „Чкаља национале“, дошао је да ми лично изрази своју пуну подршку. Сасвим озбиљан, забринут за будућност, седео је наспрам мене неки сасвим друкчији човек – ни трага од оног спадала које сам познавао као ТВ гледалац. Веома му се допадају моји први потези, а нарочито мој бескомпромисни однос према професионализму и уметничким циљевима Позоришта. Признајем, било ми је веома драго што то чујем из уста такве личности. Помислио сам да ће ми његова помоћ и сарадња бити од изузетне важности.

„Да се окупимо, управниче, па да потерамо мангупе одавде!“ – рекао је одлучно напућених меснатих усана. – „Морамо све учинити да станемо на ноге и кренемо даље.“

Чкаљина подршка ми је у том тренутку одиста много значила, јер такорећи нисам имао на кога да се ослоним. Осим Леле Куртовић и Мире Отовић, и неколицине глумаца проверених могућности, затекао сам још знаменитог редитеља Александра Огњановића, човека велике имагинације и стваралачке енергије коме ћу посветити посебну пажњу касније, и Владимира Плаовића, редитеља по образовању и првотној вокацији, иначе сина прослављеног барда српског глумишта Раше Плаовића, који је последњих година словио као драматург. Тај Влада Плаовић био је необична фигура: болешљив од младости, усамљеник који сам подиже сина после развода брака, застрашен људима, влашћу и ненаклоњеном судбином, увучен у себе, позоришни човек до сржи у костима, натопљен свим отровима и зрачењима сцене, импрегниран закулисним интригама. Располажући широком ерудицијом, савладао је и усавршио вештину прилагођавања свим приликама унутар театра, а нарочито ђудима оних који управљају и одлучују. Прво што ме је питао било је да ли ћу га отпустити! У њего-

вим мало исколаченим очима беше неки чудан сјај, а грч на бледим упалим образима одавао је истинску зебњу.

„Зашто бих вас отпустио?! – изненадио сам се. – „Ја рачунам на вашу помоћ.“

И доиста Влада Плаовић, чудак, био ми је добар саветодавац.

Са Чкаљом, међутим, ствари су стајале сасвим друкчије. Он није имао комплексе Владе Плаовића. Напротив, био је свестан своје моћи, популарности и утицаја. Створена је општеприхваћена атмосфера „чкаљизма“, атмосфера у којој је Чкаљи све било допущено, а цео колектив зависио је од његовог приватног распореда обавеза, или прецизније речено од његовог нотеса у који је он уписивао термине разних „тезги“, добро плаћених гостовања и снимања. Месечни репертоар представа био је у дужем периоду усклађиван не са интересовањем гледалаца и потребама Позоришта, већ са Чкаљиним естрадним и телевизијским ангажовањем. Представе у којима је играо главне улоге – *Покојник* и *Случај шампиона* – могле су, дакле, да буду приказиване само онда кад то Чкаља одобри!

Ја, међутим, нисам знао за тај „адет“, нико ме није упозорио на успостављено правило понашања претходних управа, а и да јесте нипошто се не бих сложио с таквом приватизацијом. Моје поимање рада у позоришту (колективног духа и професионалних односа) било је дијаметрално супротно. Појединац, ма колико био заслужан и славан, мора да се потчини заједничким интересима. Уколико жели да бира време кад ће нас почаствовати својим талентом, мора бити у статусу слободног уметника. А управа позоришта ће у таквом случају бити веома обазрива, и добро ће размислити да ли да прихвати ризик и повери му неки одговоран задатак.

На супротстављеним схватањима положаја глумца у репертоарском позоришту Чкаља и ја смо се дефинитивно разишли, после сукоба који је уздрмао не само Београдско драмско позориште, већ и чаршијске и државно-политичке кругове.

А догађаји су текли овим редом.

Средином октобра 1975. директор Дома културе у

Новом Пазару замолио ме је телефоном да гостујемо два дана заредом идућег месеца, и да изведемо представе *Покојник* и *Случај шампиона*. Публика хоће баш Чкаљу, а представе се играју поводом неког значајног датума у историји Санџака. Очекује се присуство Драже Марковића и још неких истакнутих политичара. Спремни су да поднесу све трошкове и чак да плате нешто више, како би и Позориште имало неке користи. Напоменуо је да је више пута узалуд позивао Позориште на гостовање. Наравно, прихватио сам позив и обећао да ћемо заказаних вечери извести две наручене представе.

Наредног дана, седећи за великим столом у мојој канцеларији, Лела Куртовић – ненадмашни планер, Мира Отовић – мађионичар за довођење публике, и ја, састављали смо репертоар за новембар. Одмах сам захтевао да се планира путовање у Нови Пазар.

„А да ли сте ви питали Чкаљу?“ – запитала је узнемирено Лела Куртовић.

„А зашто бих га питао!?“ – зачудих се.

„Па, знате, он мора да одобри те термине...“

„Како?...Он да одобри? А шта ми онда овде радимо? Ко води посао – Чкаља или управа?“ – рекох осећајући да ми крв струји у главу.

„Не знам, бога ми...“ – заврте Лела главом, веома забринута.

„Само ви упишите ово што вам кажем“ – био сам упоран, не слутећи у шта срљам. – „Нека Чкаља пита нас кад може бити слободан, а не обрнуто. Моја је дужност да обезбедим посао свима, а дужност је свих да тај посао ураде.“

Сигуран сам да се сваки добронамеран читалац слаже с овим мојим ставом, који је уосталом важећи свуда где владају непоремећени односи. Марљиве моје сараднице ћутке се повиноваше мом захтеву и одоше. Пола сата касније, очигледно обавештен о мојој „дрскости“, јавио ми се Чкаља телефоном.

„Како ви то, друже управниче, састављате репертоар без моје сагласности?... Да ли знате да ја имам договор са Позориштем око мојих термина...?“

„Нисам то знао“ – одговорих мирно.

„Осим тога, да ли знате да ја путујем на гостовања под одређеним условима?“



Пуч, Марко Тодоровић као Стефан Дечански и Слободанка Марковић као Марија Палеологова, Београдско драмско позориште (1976)

„Који су то услови?“

„Прво, као човек који је својевремено оболео на плућима, ја путујем само аутобусом са климатизацијом; друго, одседам искључиво у хотелима „А“ и високе „Б“ категорије; и треће, не пристајем да играм две вечери заредом, то јест тражим слободан дан између две представе.“

„Драги Чкаља“, – покушах да га умирим – „нисам знао ништа о тим условима. Дођите да све то заједно размотримо и да се договоримо, а сад вас молим да учините изузетак и да одиграте договорене представе у Новој Вароши. Обећао сам људима, јер имају неку прославу...“

„Е, кад сте обећали, а ви онда идите и играјте!“ – одсече Чкаља и прекиде везу.

Немајући избора, позвао сам Нови Пазар и отказао гостовање. Позориште је тада изгубило значајну суму новца, а љубитељи Чкаље били су разочарани.

Схватио сам да сам ударио у зид, и да неће бити

никаквог померања унапред док не рашчистим однос са Чкаљом, а нарочито док не сузбијем „чкаљизам“ као разарајући феномен.

Одељење пропаганде доставило ми је списак отказаних представа у претходној сезони: Чкаља и његове обавезе ван Позоришта, а каткад његово одбијање да игра у „провинцији“(!), били су узрок 13 отказивања! Поседујем руком написани извештај у коме стоји: „Неколико места у провинцији, а нарочито Нови Пазар, тражили Чкаљине представе у новембру, децембру, јануару, фебруару. Али он не жели тих месеци у провинцију. Тражило Панчево – Боба Петровић – Чкаљине представе у исто време. Чкаља не може јер је и Панчево провинција.“ Пре овог пасуса наведени су датуми и места у којима је Позориште требало да гостује, али није гостовало...

Уследио је период огорчене борбе. Низали су се састанци Уметничког већа, Радничког савета, Партијске организације, па и целог колектива („збор радних људи“!). Држао сам говоре, објашњавао, убеђивао људе у исправност својих уверења. Како то обично бива, Позориште се поделило на два табора: мањина је схватила да ја желим промене, одрицања и заједнички напор, окупљање свих снага око амбициозних пројеката, и високи професионализам; већина је опет била на становишту да је Чкаља таква величина да треба удовољити његовим захтевима, да је он име с којим се дичимо, да су непожељне све промене које би изазвале трајан сукоб великог комичара и Позоришта. Ову већину подржавало је двоје-троје комичара на гласу који су били Чкаљини партнери на заједничким „тезгама“, разним хумористичким вечерима по градовима Србије, или су с њим учествовали у ТВ серијама... Наравно, било је и оних који су ћутали и склањали се у буцак, стрепећи од последица ако би се сврстали уз једну или другу страну.

Глас о „младом, безобзирном“ управнику коме „ништа није свето“, о том „жутокљунцу“ који „прогања великог глумца“, пукао је муњевито Београдом и био ударна тема културних рубрика свих дневних и недељних листова. Готово једнодушно културна јавност је била на страни „мученика“, „жртве бирократске самовоље“, „уметника који уместо признања дожи-

вљава понижења“, „националног хероја“ и „грандиозног смехотворца“, најпопуларније личности после легендарног председника државе не само по стручно спроведеним анкетама, већ и по општем расположењу народа. Моји аргументи нису интересовали никога. Мој глас био је „*vox clamantis in deserto*“. Тонуо сам у безнађе, а на површини мутне воде одржавали су ме само понос и инат.

Био сам изложен разним притисцима, претњама и упозорењима. Телефонски позиви са највиших места у Граду и Републици имали су један једини циљ – да ме сломију и приволе да попустим, односно да пронађем „*modus vivendi*“, како би Чкаља био сит, и ми у Позоришту на броју. Иза наизглед толерантне и стрпљиве интонације политичких ауторитета могао сам лепо да чујем скривени призив опомене. Они су ми „разложно“ и „убедљиво“ указивали на „политичку штету“ коју наносим целом друштву „омаловажавајући“ омиљеног Чкаљу.

На једном саветовању културних радника, одржаном у малој сали Коларчевог универзитета, уважена управница позоришта Атеље 212, Мира Траиловић, упутила ми је оштре речи са говорнице:

„Како се усуђује један млад човек, нови управник на Црвеном крсту, да осујећује великана наше сцене, легенду Миодрага Петровића Чкаљу?!“ – рекла је гневно, као да је и сама била увређена мојим „диктаторским“ поступком.

Стао сам одмах за говорницу и покушао да објасним суштину спора, очекујући разумевање и подршку оних који су били одговорни за нормално функционисање културних институција. Не знам колико сам у томе имао успеха. Био је то бој Давида и Голијата.

„Ако је тако велики, ако је легенда, што му не пружите руку спаса и примите га у Атеље 212?“ – запитало сам пред свима госпођу Траиловић, с којом сам касније успоставио истинско и дуготрајно пријатељство.

Остао сам без одговора, јер је она, као један од најуспешнијих управника, дубоко у себи знала да сам у праву и да се мом професионалном моралу ништа не може замерити. То смо расправили две године касније, за вечером у ресторану код Ђевабџике Јеле, недалеко од Југословенског драмског позоришта. У

ствари, ниједан управник није желео да види Чкаљу у свом ансамблу, свестан да његово широко ангажовање изван позоришта угрожава нормалан рад. Осим тога, Чкаља, естрадна и ТВ звезда, мајстор комике скеча, није се исказао као величина на позоришној сцени. Од култне представе *Заједнички стан* по тексту Драгутина Добричанина, изведене премијерно у Хумористичком позоришту на Теразијама 1954. године, у којој је заиста бљеснуо, Миодраг Петровић до краја каријере одиграо је релативно мали број улога.

Овом констатацијом нипошто не желим да умањим хумористичку ингениозност можда нашег највећег комичара свих времена, коме дугујемо бескрајно много тренутака смеха и радости које нам је даривао преко других медија.

Елем, наш сукоб је постајао све жешћи и беспштеднији. Чкаља је обилазио редакције београдских листова и, наравно, свугде био дочекан са добродошлицом. Објављено је више његових интервјуа, пуних небраних речи на мој рачун. Циљ је био – уклонити непоћудног управника. Мене, разуме се, нико није интервјуисао. Мој глас је само у ретким приликама допирао до јавности, као успутно бележење онога што има да каже „друга страна“. Врхунац је била Чкаљина оптужба да је моја драма *Луч* била виђена за извођење наредне сезоне, малтене зато што сам злоупотребио положај да је наметнем Уметничком већу!! Тај исти човек који се залагао за извођење *Луча*, намерно је заборавио да сам то извођење управо ја спречио!...

Огласио се, наравно, и политички врх Србије у личности председника Драже Марковића, који се јавио телефоном.

- Шта ви то радите, човече? Знате ли ви да је Чкаља институција овог народа? Како се усуђујете да га прогањате? – изговорио је врло строго.

- Друже Марковићу, настали проблем око Чкаље можемо да решимо врло лако: можете ме отпустити или ја могу одмах да дам оставку, ако је то ваш захтев. Ја имам више занимања, нећу остати без средстава за живот. Ја нисам против Чкаље, већ против „чкаљизма“, против његових „тезги“ које разарају уметнички колектив. Не прогањам Чкаљу, већ при-

ватну узурпацију позоришта. Ако ви сматрате да сам ја сметња, ја ћу се овог часа повући!

Дража је спустио тон, посаветовао ме да нађем неко мирно решење спора, и никад се више није јавио.

Тих дана био сам доведен на саму ивицу стрпљења. Питао сам се за кога се и за шта ја то борим, да ли има смисла бранити позориште од политичких ауторитета, штампе и самих глумаца? Чинило ми се да се таваница спушта и да ми се зидови примичу, да сам у клоpci из које могу да изиђем поражен и посрамљен. Дати оставку, предати се...? Уосталом, зар је позориште моја лична ствар?

Једини новинар који је објективно проценио цео случај и недвосмислено стао на страну здравог разума, био је Стеван Станић, коментатор НИН-а, дугогодишњи колумнист који је савесно пратио збивања у културном животу. Он се усудио да укаже на деструктивизам „чкаљизма“ и обест велике звезде, и да напише да сам ја ипак неко у јавности, да сам присутан у позоришном животу као писац и драматург, добитник неких награда, позоришни критичар и телевизијски коментатор, и да мој покушај да помогнем Београдском драмском позоришту треба подржати.

Речи Стевана Станића дале су ми нову снагу и помогле ми да истрајем. Иначе, за реченог новинара везује ме још једна драга успомена. Много година раније, 1962., пошто сам се вратио са одслужења војног рока и написао своју прву драму *Илон – ишчезли град*, Станић је био весник радости који ми је јавио да је та драма освојила прву награду на јубиларном анонимном конкурс Српског народног позоришта у Новом Саду. Као новинар новосадског Дневника забележио је први интервју који сам дао као драмски писац.

Кад је цео случај са Чкаљом толико кулминирао да више није могло бити озбиљног посла, одлучио сам да све пресечем и ставим тачку. Он или ја! – рекох у себи. - Буђава реалност, учмалост, олај на подовима и у души, „тезге“ и интереси једног испред интереса свих, или – нови репертоар, нове снаге, нови дух, припадање Кући без остатка, креативност и професионалност?!?...

Ову дилему изнео сам на заједничком скупу свих

самоуправних тела и Партијске организације.

„Изволите, бирајте, одлучите, договорите се, све је у вашим рукама. Мени је на крају крајева свеједно, ја могу да се бавим и неким другим послом” – рекао сам одлучно, спреман да се повучем. – „Остављам вас да без мог утицаја изаберете свој даљи пут. Бићу прекопута, у кафани „Вечити младожења”. Дајем вам два сата да саставите заједнички одговор на Чкаљине нападе, да га потпишете и да га касније доставите редакцијама.”

Прочитао сам новине уз кафу и сачекао да прођу два часа мог „ултиматума”. Кад сам се вратио у салу за пробе, дали су ми да прочитам заједнички одговор самоуправних тела, партијске организације и синдиката. Чкаљина самовоља била је осуђена, а његове изјаве у штампи порекнуте као неистините и пристрасне.

Саопштење Позоришта било је сутрадан објављено у највећим дневним листовима.

На следећем састанку Радничког савета Чкаља је понудио оставку. Прихватили смо је одмах, а ја сам му кратко захвалио за све добро што је дао Позоришту, изразивши жаљење што морамо да се растанемо.

Нисам се добро осећао као „победник”. Изгубљено време било је ненадокнадиво, а одлазак великог комичара оставио је горчину у мојој души до данас.

После његовог одласка, у Београдском драмском позоришту завладала је другачија клима. Томе је допринело и разумевање наших финансијера, који су смогли снаге да удвоструче плате запослених. Осетио сам да је уклањањем „чкаљизма” добијена значајна битка, и да су такав исход прижељкивали у потаји и одговорни људи у Самоуправној интересној заједници културе Београда. Међу њима истичем двојицу на врху – Миодрага Симентића и Предрага Перовића, чија ће помоћ у годинама које долазе бити драгоцене.

ДОЛАЗЕ ПОЈАЧАЊА

Од античких времена до данас умни људи дефицишу театар мање-више идентично – као уметност и забаву, као уметност подражавања живота, као уп-

орно одгонетање људске енигме и трагање за објашњењем судбинске позиције човека наспрам божанских и ирационалних сила. Готово сваки човек носи у себи императив мимезе, потребу представљања, нагон да бојом гласа, наглашавањем речи, гестом и мимиком, приказује друге људе, или да истим средствима изрази своја осећања. Глума је, осим на сцени, иманентна људским односима у политици, дипломатији, трговини, приватним контактима, љубави, браку итд. Театар је отуда место одушка, препознавања самог себе, прочишћења.

Чини ми се да је театар и много више од тога – да је то тачка у којој се стваралачки срећу и прожимају људи различитих особина и способности да би се исповедно отворили другим људима, онима у дворани, како би их „увукли” у имагинарни свет, опчинили и понели у поетске, етичке и мисаоне висине на којима остају и кад се врате у сивило свакодневице. За мене позориште зато почива на поверењу и љубави, како међу онима који га стварају, тако и према човеку *in generis*. Позориште је уистину могућно са људима које удружује посвећеност, налик на ону мисионарску или монашку.

Ово моје схватање, идеалистичко у основи, супротно вулгарном прагматизму и смешно у временима опште материјалистичке помаме, послужиће – надам се – као објашњење мог укупног свесрдног подавања заводљивој позоришној авантури, моје наивне вере у људе с којима радим, па и многих сулудих и непромишљених поступака.

О тим људима, пре свега глумцима, желим да говорим. Колико је у њима било љубави и колективног жара, а колико егоизма, просудићете сами на крају овог исповедања. Одмах да кажем, нисам ни ја светац. Гонила ме је амбиција да се покажем и докажем, а можда нисам умео увек да приђем људима на најбољи начин. Млад, пркосан, пун себе, занемаривао сам осећања, надања и амбиције других. Такорећи од почетка свог бивствовања на кормилу Београдског драмског позоришта био сам у латентном, па све отворенијем сукобу са једном групом глумаца која се није мирила са укључивањем најистакнутијих чланова других позоришта у рад на новим представама.

Неки глумци су, наиме, сматрали да Позориште има довољно снага да се лати и најсложенијих репертоарских пројеката и да гости нису потребни, односно да ти гости присвајају шансе које њима припадају.

Да ли је било баш тако, односно зашто сам прибегаво појачањима?

Плејада великих уметника која је својевремено узнела ово Позориште у незаборавне висине, беше се осула. Неки су били у пензији, а већина је потражила своје место у другим позориштима. Појединци, они најтраженији, изабрали су статус слободног уметника како би имали највећу могућну слободу да се посвете задацима на филму и телевизији, који им највише одговарају.

Посебно занимљив био је случај Предрага-Пепија Лаковића, који је био на платном списку, али не и на позорници. Глумац изузетне боје и непоновљивог сценског шарма, велики мајстор карактеризације ликова, освојио је својевремено публику изузетно ефектним креацијама. Али, како је Београдско драмско позориште губило сјај и оригиналност, и како је тонуло у просечност, тако је омиљени Пепи губио самопоуздање. Заправо, његова треперава хиперсензуалност родила је специфичан комплекс – страх од публике, панику суочавања са масом која ишчекује чудо поистовећења са емоцијама протагонисте. То није била уобичајена трема, оно стваралачко, подстицајно стање извесне несигурности и стрепње које мање-више доживљавају сви који се појављују пред гледаоцима и слушаоцима. Не, Пепи је губио присуство духа, бежао од помисли да снагом свог талента савлада равнодушност и чак критичку подозривост хиљада очију које мотре из таме гледалишта. Преосетљиве природе, као што рекох, стидљив чак, био је у кризи, уморан и истрошен. Клонио се позорнице и бивао све ближи бифеу.

Запамћена је трагикомична анегдота кад је, тумачећи улогу Полонија у *Хамлету*, из ко зна ког разлога ушао четвороношке на сцену и додавао до запрешаћеног Зорана Радмиловића у насловној улози! Вероватно му се чинило да ће бити мање видљив ако буде ближе поду!... После тог инцидента ниједан редитељ није се усуђивао да му повери и најмању улогу.

Никад нећу заборавити потресан призор: велики глумац седи на ивици плочника пред Београдским драмским позориштем, закрвављених очију, необријан, запуштен...

Тај призор ме је мучио и прогањао. Покушавао сам да смислим начин како да се приближим Пепију, кога у ствари нисам лично познавао. Убрзо се указала прилика. Једне вечери пратио сам пробу *Максима Црнојевића* из ложе. Редитељ је дао паузу и глумци су отишли у салон да предахну. На просценију је остао само Зоран Ранкић (кнез Иван Црнојевић), очигледно с намером да понови неки монолог. И док је Ранкић мрмљао текст, с леве стране је бојажљиво измилео Пепи Лаковић, с неким црним шалом око врата, разбарушене косе, необријан, вероватно вођен невидљивом руком бога Бахуса. Одсутног погледа, стајао је неколико тренутака, а онда је мимиком и гестовима, почео да реагује на текст који је изговарао Ранкић. Чинио је то немо, али тако пластично и уверљиво, да сам осетио у грлу болан грч. Реших да сиђем до сцене и да му приђем. Угледавши ме, било му је нелагодно.

„Пепи, дођите к мени сутра преподне. Хоћу да разговарамо“ – рекао сам.

Окренуо је главу у страну и климнуо главом, ставивши ми до знања да је разумео.

Сутрадан око 10 сати изјутра, Пепи је несигурно, снебивајући се ушао у моју канцеларију. Показао сам му столицу тик уз писаћи сто за којим сам седео. Наснала је дуга тишина. Оклевао сам да почнем разговор, у страху да га не увредим или понизим, и тако га заувек удалим од себе. Он је ћутао и гледао у под. А онда, сасвим спонтано, из мене изиђе реченица која ми је заиста била на срцу:

„Пепи, ја вас молим, вратите се позоришту.“

Подигао је главу, померио се на столицу и погледао ме право у очи као да проверава да ли ме је добро чуо.

„Ја верујем у вас, Пепи. Потребни сте нам. Размислите о мојој молби и дођите ускоро. Хтео бих да чујем ваше мишљење о репертоарској физиономији коју намеравам да предложим. Дакле, чекам вас...“

Изишао је потпуно смушен. Готово сваког дру-

гог-трећег дана проводио је са мношћем бар пола сата. Извлачећи му речи стрпљиво и упорно, навео сам га ускоро да ми каже шта мисли о мојим идејама и мерама. Ниједном речи нисам показао да му нешто замерам. Уважавао сам га, хвалио његове пређашње улоге, његову драгоцену особеност. Међу нама се развијала угодна присност. Била су приметна нека почетна побољшања – Пепи је долазио на наше разговоре обријан, чист, трезан.

Кришом, ступио сам у везу с његовом супругом и братом, познатим глумцем и певачем Позоришта на Теразијама, Драганом Лаковићем. Молио сам их да помогну и Пепију и Позоришту тако што ће проводити што више времена с њим, и отворати му наду у повратак на сцену.

После три месеца одлучио сам се да ризикујем: апеловао сам на редитеље да му испрва повере мање улоге, како би се преко њих вратио у пуну форму. После неколико успешних покушаја, Радомир Шарановић му је доделио улогу православног свештеника у драматизацији новеле *Прамен таме* Михајла Лалића, коју је постављао на сцену под насловом *Вагон Ге*. Пепи је, као свештеник у четничком одреду, био у транспорту поражених сарадника окупатора које су британски савезници сточним вагонима слали натраг, у Југославију, где их је чекала казна. Убијен ножем у обрачуну са својим ратним друговима, док је покушавао да их помири, свештеник треба да лежи без покрета двадесетак минута, то јест до краја сцене. Остваривши веома упечатљиву ролу, Лаковић је – увек трезан и савестан – дисциплиновано спроводио оно што се од њега очекивало, чинио се мртав на пробама и првим представама. А онда је изненада у њему прорадила ирационална побуна! Једне вечери, усред чина, заборавио је да је „мртав“ и почео је да се врпољи, па лагано да се диже! Његов ужаснути партнер, „убица“ који га је пре неколико минута „лишио живота“, Зоран Ранкић, вратио га је ногом у лежећи положај и притиснуо, процедивши кроз зубе:

„Где ћеш, бре, мртав си!...“

Нисмо хтели да нас овај мали инцидент поколеба, па му нисмо рекли ни речи прекора. И то је било добро, Пепи је у наредним представама *Вагона Ге* лежао

„мртав“ да мртвији није могао бити.

Али, он је ипак био жив човек, који се вероватно очајнички борио са самим собом. Колико је његов опоравак био мучан, видеће се из следеће епизоде.

Усудио сам се да му у комаду Светозара Влајковића *Растанак* доделим једну од главних улога. Играјући ујака главног јунака, требало је први пут после неколико година да сам остане на сцени и да изговори веома дуг монолог. То је била провера његове концентрације и спремности да издржи притисак публике.

На првој генералној проби Пепи је изгубио нерве.

Седећи у партеру са екипом која је реализовала овај пројекат, чекао сам са зебњом тренутак кад ће се појавити. Кад је тај тренутак најзад дошао, сцена је остала празна минут-два, а можда и дуже. Уместо Пепија појавио се сценариста Брана Анђелић, немоћно ширећи руке.

„Пепија нема нигде!“ – рекао је резигнирано. – „Позивам га преко разгласа већ десет минута...“

Појурили смо према његовој гардероби.

Врата су била закључана, а кључ у брави с друге стране. Провалили смо и угледали Пепија на поду без свести, а на пулту испред огледала за шминкање стајала је до пола испијена боца вотке крај кутијице „апаурина“, из које се било расуло неколико белих пилулица...

Док се звук сирене Хитне помоћи удаљавао, чинило ми се да се то заувек удаљава нада да ће се овај дивни човек и глумац вратити на сцену.

Међутим, неколико дана после овог догађаја, Пепи је дошао у моју канцеларију. Био је блед, уморан, уздрхтао. На себи је имао нов, тек купљени сако. Тај лепи и драги човек отменог духа и дубоке осећајности, сео је на столицу наспрам мене, и – гледајући у земљу – промуцао:

„Молим вас, управниче, да ми опростите. Био сам слаб... Никад ми се то више неће догодити...“

Пружио сам му руку без речи. Он је прихвати и стеже, као да се закљичемо један другоме на верност.

И, одиста, Пепи се постепено, са много већом одлучношћу, враћао својој уметности. Доспео је чак дотле да сам му две године касније, осим главне уло-

ге, поверио и режију комада *Државни лопов* Фадила Хаџића, који је доживео премијеру 18. марта 1979. Био је поново један од најтраженијих, играо је на телевизији и снимао филмове, а 1980. је прешао у Југословенско драмско позориште и тамо остварио низ незаборавних рола.

Пепа Лаковић је несумњиво био значајно појачање ансамбла, који се није могао похвалити великим бројем глумаца, кадрих да понесу терет обнављања угледа Београдског драмског позоришта. У ствари, женски део је био знатно разноврснији: Татјана Лукјанова, Тамара Милетић, Неда Огњановић, Радмила Савићевић, Олга Станисављевић, Жиж Стојановић, Весна Илић и неколико млађих глумица, међу којима Љиљана Лашић, Слободанка Марковић, Азра Ченгић и Добрила Илић, могле су да се идентификују са драмским хероинама широког спектра. Много озбиљнији проблем био је мушки део ансамбла. Једва да је седам-осам глумаца могло да задовољи критеријуме амбициозног професионалног позоришта какво смо хтели да будемо. То су били Жика Миленковић, Никола Милић, Зоран Ранкић, Бора Стојановић, Тома Курузовић, Миодраг Поповић Деба, Мирослав Бјелић, Богдан Девић (такозвани средњаци), и тројица-четворица онда млађих - Горан Султановић, Миодраг Милованов, Милан Ерак, Драгослав Илић...

Сви они и други, непоменути, имали су своје место, јер позориште је као Нојев ковчег – мора да има на располагању и велике, и осредње, и мале, и старе, и средовечне, и младе, и ружне, и обичне, и лепе, и комичне, и оне тужног лика, и мршаве, и здепасте, и снажне, и слабачке, и сирове, и префињене... Јер, драмска литература је широка колико и људски живот, а људски живот целином својом упиње се да стане на позоришну сцену. По мом чврстом уверењу, цео ансамбл је био употребљив, али недостајале су још неке „прве виолине“, оне изразите индивидуалности на којима почива драмска радња и које неодољиво плене снагом личности... Нормално је што свако ко се одважио да буде глумац верује у себе, што захтева увек нову прилику да се докаже, што се не мири са објективним ограничењима. Као управник ризиковао сам да паднем у немилост ансамбла ако будем

отворено саопштио да морамо потражити појачања. Међутим, Београдском драмском позоришту у осмој деценији прошлог века била је неопходна инфузија, или тачније употпуњавање ансамбла. У ваздуху је лебдело питање: остати на овоме што јесте, задовољити се оним што постоји, или се пропети изнад свих субјективних оптерећења и компромиса, изнад жеља појединаца, а за добро Позоришта као целине?

Волео сам, ценио и разумео све те људе, нисам имао намеру да повредим било кога, али сам истовремено био свестан да „фабрику снова“ чини искључиво људски фактор, да у њој нема друге технологије до ли душе и глумачког умећа.

Уз много психолошких и дипломатских напора, трагао сам не само за новим текстовима, већ и за онима који ће тим текстовима дати димензију аутентичне експресије. Знајући да не могу преко ноћи да комплетирам ансамбл, одлучио сам се за неколико начина поступног окупљања најбољих глумаца.

Прво сам замолио неке пензионисане чланове да се врате и да приону на посао, да нам помогну својим искуством и угледом. Успео сам да „реактивирам“, једног по једног, Павла Богатинчевића, Симу Јанићијевића, Мирка Симића, Јована Николића, Радослава Ђашу Павловића, Ристу Ђорђевића... А потом сам готово у свакој подели имао госте из других позоришта или из редова слободних уметника: Петар Банићевић, Драган Зарић, Марко Тодоровић, Танасије Узунковић, Стево Жигон, Гојко Шантић, Раде Марковић, Миша Јанкетић, Петар Краљ, Божидар Павићевић Лонга – дали су огроман допринос новом узлету Београдског драмског позоришта.

Трећи начин употпуњавања ансамбла било је ангажовање угледних драмских уметника на неодређено време, то јест њихово заснивање сталног радног односа. Настојао сам, на пример, да наговорим некадашњег истакнутог члана Позоришта, Властимира Ђузу Стојиљковића, да напусти Атеље 212 и врати се у своју стару Кућу. Пошто је као гост с великим успехом одиграо улогу Инспектора у водвиљу *Инспекторске сплетке* Ранка Маринковића и освојио „Златног ћурана“ на Данима комедије у Јагодини, био је близу одлуке да нам се дефинитивно придружи. Како је

његов прелазак изгледао забележио сам у тексту *Неуништиви monsieur charme*, објављеном у монографији *Властимир Ђуза Стојиљковић* (изд. Савез драмских уметника Србије, 2002., стр. 130-135), из кога цитирам следећи одломак:

„Одазвавши се мом позиву, дошао је Ђуза једног дана у моју канцеларију.

- Шта ће ти један остарели глумац? – упитао ме је мрзовољног лица.

- Дођи к нама да се одмориш – одвратих рефлексно. – Нећеш играти оно што не желиш, већ само у оним репертоарским пројектима који ти дају изузетне могућности. Потребан си нам да обновимо Београдско драмско, да му вратимо стари сјај...

Пружио сам му унапред написану молбу за улазак у ансамбл. Погледао је, осмехну се како само уме он, неуништиви Мсје Шарм.

- Добро – рекао је и, једноставан као што је у свему, брзо ставио потпис.

Сав срећан, похвалио сам га како добро изгледа, додавши да није „остарели глумац“, а он ми, већ на вратима, одврати:

- Види ову ћелу. Само још да направим икебану на глави, па да будем онај који сам овде некада био.

Уследила је серија његових нових глумачких остварења на сцени на којој је поникао. Сви редитељи су захтевали да у њиховим поделама буде Ђуза Стојиљковић, знајући шта његовим учествовањем добијају. Наравно, нисам желео да буде оптерећен, али тако се догодило. Једне вечери у гардероби, он ми рече:

- Управнице, ти си гори и од Мире Траиловић. Обећао си да ћу се одморити, а ја се овде одмарам к'о магаре на свадби."

Следећи Ђузин пример, у ансамбл су затим ушли Лазар Ристовски и Розалија Леваи (првакиња сомборског позоришта), и младе лепотице Весна Чипчић и Јадранка Селец. Примили смо и неке сасвим младе глумце, Срђана Дедића и Милета Станковића.

Разуме се, глумци су ми били најважнији, али није се могло даље ни без јаке екипе драматурга, без техничког директора, без значајних редитеља... На моју срећу и задовољство целог ансамбла, дуж-

ности уметничког директора прихватио се знаменити драмски писац Ђорђе Лебовић, а пре тога место драматурга (уз Владу Плаовића) заузео је тада млади драмски аутор Миладин Шеварлић, Београђанин по рођењу, одрастању и школовању, који је био на раду у подгоричком Црногорском народном позоришту.

И како се круг познатих имена ширио, како су успешне представе, једна за другом, привлачиле публику и пажњу јавности, тако су нам се радо придруживали врсни уметници – сценографи, костимографи, композитори музике, кореографи... Најзад, драгоцен допунa уметничког кадра био је познати редитељ, Италијан Паоло Мађели, који је напустио Атеље 212 и ставио нам се на располагање. Одмах је био примљен у стални радни однос, да би убрзо остварио неке изузетно вредне и запамћене представе. У Београдском драмском позоришту, од 1976. до 1980. године, режирали су као гости Бранислав Мићуновић, Желимир Орешковић, Миња Дедић, Дејан Мијач, Радомир Шарановић, Вида Огњеновић, Нађа Јањетовић, Зоран Тасић, Ивица Кунчевић, Славенко Салетовић, Зоран Ратковић, Оливер Викторовић, Душан Млакар, Димитрије Јовановић, Божидар Рушкунц... Редитељску шансу добили су и искусни глумци, Предраг Пепа Лакковић и Тома Курузовић, који су желели да се огледају као креатори пројеката.

Но, један редитељ о коме се данас мало говори, и чије је име незаслужено избледело, Александар Огњановић, остварио је најбриљантније, рекао бих антологијске представе, како за време мог управничког мандата, тако и у претходним деценијама. Запослен у Савременом позоришту, па у Београдском драмском, био ми је дугогодишњи лични пријатељ, саветодавац, „уметнички исповедник“, човек од кога сам много научио и чијој сам се имагинацији заиста дивио. Огњановић је био и фудбалер и глумац и редитељ, и велики љубавник, и отмена природа. Носио је шмек старог Београђанина, стил понашања који је проистекао из доброг грађанског педигреа. Бивајући доследно на дистанци од послератне комунистичке еуфорије, Огњановић је трпео последице таквог става. Никада му није било опроштено што је за време Другог светског рата студирао глуму на Драмском

одсеку Музичке академије, и што је режирао у Драмској секцији Националне службе, како би избегао принудни рад у Борском руднику. Кажњен по завршетку рата, заједно са групом истакнутих глумаца и редитеља, провео је две сезоне (1946-1947) у Црногорском народном позоришту на Цетињу, где је имао прилику да асистира славном редитељу и педагогу Јосипу Кулунџићу, и да од њега прими златне темеље позоришног заната. Иако је у шездесетим и седамдесетим годинама подарио свом родном Београду сјајне представе као што су биле *Ујез, Бетон и свици, На леђима јежа, Црвена коњица, Тугованка за господина Чарлија, Пред слепим зидом, Непријатељ Народа, Мандат, Хиљаду камиона, Песма* и многе друге у претходном периоду, или представе *Мала, Госпођа министарка, Инспекторове сплетке и У агонији* током мог четворогодишњег руковођења, није добио ниједно друштвено признање или угледну награду.

Када је преминуо 1997. године говорио сам о њему и његовом раду над његовим ковчегом, пред капелом на Новом гробљу, и гласно га молио да опрости свима нама који му се нисмо достојно одужили, и који смо често потцењивали његове заслуге. А учени и савесни театролог, др Зоран Т. Јовановић, у тексту написаном *In memoriam*, вели: „Као редитељ волео је изазове сваке врсте, а посебно авантуру прве поставке новог драмског текста, страног или домаћег аутора, без обзира да ли је афирмисано име или почетник. Огњановићу је једино било важно да нађе добар разлог за могућност сценске разиграности, а особито је волео оштре сукобе и плаховите јунаке. Од глумаца је захтевао много, често немогуће, јер је знао да је у глуми и то могуће.“

О Огњановићем режијама биће још речи кад будем дотакао наше највеће уметничке домете.

За мене посао управника позоришта није било само стручно ангажовање око репертоара, проба и представа, око формирања ансамбла и обезбеђивања организационих претпоставки за успешан рад, већ исто тако стварање угодне, веселе атмосфере, атмосфере присности и стваралачке радости. Опет се враћам на причу о љубави која повезује позоришни колектив. Глумци, често пука сиротиња, спремни су

да комедијају и кад им умре неко близак и драг, да забораве на болест и проблеме породице, да се одрекну много чега у име заједничког успеха, публике, своје уметности. Али, највећа је грешка не поделити с њима оно што их тишти, не помоћи им колико је год могућно, не дати све од себе да уметност режије и глуме буде визуелно и технички подржана.

У томе ми је много помогао један човек изузетних вредности – људских и стручних. Био је то архитект Зоран Ристић, ког сам упознао захваљујући легендарном позоришном подвижнику, чувеном сценографу Миомиру Денићу. Дена, како смо га звали од милоште, посетио ме је првих дана октобра 1975. и свесрдно ми препоручио младог сценографа Ристића, који би био идеалан технички директор. Имајући пуно поверење у искусног и угледног уметника, замолио сам га да његов пулен што пре дође на разговор. Већ сутрадан, најавивши ми се претходно телефоном, у мојој канцеларији се обрео будући шеф техничког сектора, с којим сам од првог тренутка успоставио одличну сарадњу и трајно пријатељство. У Зорану Ристићу Београдско драмско позориште је добило одличног организатора, талентованог сценографа и човека култивисаног укуса, који је оплеменио простор за рад, пројектовао и преуредио фоаје, салу за пробе претворио у камерну Нову сцену, окупио изврсне ликовне уметнике, сарађивао с најбољим београдским сценографима и костимографима, и што је најважније успоставио срдчане односе са свим радницима, позоришним мајсторима. Дискретан, тих, увек озбиљан и промишљен, савестан и маштовит, заљубљен у свој посао, био ми је одиста десна рука. Захваљујући његовој прилијекности, поштењу и умећу, успели смо да остваримо 6 до 7 премијера сваке сезоне, што је била изузетно висока продуктивност.

Зоран Ристић, и цело Позориште, имали су среће што је у њему већ радила Миланка Берберовић, једна од првих дама српске костимографије, потоњи професор Факултета примењених уметности. Берберовићева је својим изузетним талентом и оданошћу Кући бранила представе од кича, нефункционалности и неукуса. Она и Зоран Ристић створили су атмосферу креативности и дали непроцењив допринос

укупном успеху и препороду Београдског драмског позоришта у осмој деценији прошлог века. Њима се ускоро придружио скромни и надарени сценограф Велизар Србљановић, који је својим креацијама, уз помоћ позоришног сликара Новице Младеновића и врских мајстора разних заната, дао лични печат многим представама.

ПОСРТАЊА НА ПОЧЕТКУ

Од сезоне 1975/76 до сезоне 1979/80, пролазећи кроз многе перипетије, муке и одрицања, извели смо укупно 31 премијеру, доследно се трудећи да гради-мо репертоарску физиономију о којој смо се догово-рили. Заправо, две трећине нових представа, или та-чно 19, настало је на делима савремених југословен-ских писаца; приказали смо 4 класична дела домаће литературе; 7 премијера је било из пера страних мо-дерних аутора; и, најзад, реализовали смо само једно страно класично дело. Ево прегледа изведених пре-мијера у реченом периоду:

СЕЗОНА 1975-76

1. Лаза Костић: *Максим Црнојевић*
2. Миленко Вучетић: *Љубав и проневера*
3. Данило Николић: *Забуне*
4. Михајло Лалић: *Вагон Ге*
5. Милан Кундера – Миодраг Илић: *Шала*
6. Велимир Лукић: *Завера или дуго праскозорје*
7. Фернандо Арабал: *На реду је Шпанија*

СЕЗОНА 1976-77

1. Миодраг Илић: *Пуч*
2. Мирослав Крлежа: *У агонији*
3. Џон Макграт: *Рибе у мору*
4. Андреј Хинг: *Ноћ младенаца*
5. Џон Арден: *Живе као свиње*
6. Тома Курузовић: *Он, велико О*
7. Оскар Давичо – Миодраг Илић – Слободан Стојановић: *Ћутње Слободана Раденика* (обнова)

СЕЗОНА 1977-78

1. Светозар Влајковић: *Растанак*
2. Иван Ивањи: *Ласал или непоуздани пријатељ*
3. Жељко Сенечич: *Отмица*
4. Ранко Маринковић: *Инспекторове сплетке*
5. Јован Стерија Поповић: *Покондирена тиква*
6. Фадил Хаџић: *Државни лопов*

СЕЗОНА 1978-79

1. Бранислав Нушић: *Госпођа министарка*
2. Борислав Пекић: *Буђење вампира*
3. Миодраг Зупанц: *Бела ружа за Дубљанску улицу*
4. Алдо Николај: *Челично годиште*
5. Вилијем Шекспир: *Комедија забуна*
6. Братислав Петковић – Војин Кајганић: *Sporting Life*

СЕЗОНА 1979-80

1. Добривоје Илић: *Јоаким*
2. Александар Вампилов: *Прошлог лета у Чулимску*
3. Рајнер Вернер Фасбиндер: *Горке сузе Петре фон Кант*
4. Миливоје Мајсторовић: *Сиротице*
5. Колин Хигинс: *Харолд и Мод*
6. Борислав Пекић: *Разарање говора*

Свака од ових премијера има своју причу, своју неизвесност, немир и страховања, своје изазове, бесаност и надање. Најефемерније од свих људских прегнућа, глума, таложи се у општем искуству савре-меника као низ оплеменењујућих емотивних стања, остаје у нашој души као сума доживљеног, али јасни обриси памћења брзо чиле и расплињавају се у не-милосрдној пролазности. Иако се целог живота сећа-мо неких великих глумачких креација, у стању смо да призовемо слике, искидане фрагменте ликова и при-зора, али нипошто не целину. Примера ради, у мојим вршњацима живи успомена на незаборавну улогу Симе Јањићијевића у представи *Смрт трговачког путника* (у режији Предрага Динуловића). Јањићије-вићев Вили Ломан, трагична фигура америчког друштва четрдесетих година, остао је у мом сећању као уздрхтали вапијући глас рањеног срца, клонуло

тело под теретом борбе за опстанак, и згрчено лице разочараног човека које изражава дубоку патњу... Али, нисам у стању да призовем целину неке сцене.

Сећам се тако тамноплавог костима и дикцијске енергичности Чедомира Петровића у насловној улози драме *Максим Црнојевић*, и златасте косе Азре Ченгић, емотивног тремола Неде Огњановић и громког гласа Зорана Ранкића... У помоћ призивам записе новинских критичара, како бих се колико-толико присетио истинских домета ове представе.

„...Има ли смисла овом младоликом ансамблу, редитељу Мићуновићу (Бранислав Мићуновић, прим. аутора), и глумцима, замерати што су *Максиму Црнојевићу* приступили не изградивши сопствени концепт трагизма, ако овај концепт недостаје и времену у којем живе. Дакако, не треба претеривати. Па ипак, зар од једне младе и школоване генерације глумаца не бисмо смели да очекујемо више самосвојности, више свежине, животворности. Иако не бих могао да кажем да није било и настојања да се високопарност и сумњива патетика превазиђу, представа је, ипак, остала у оквирима школског конвенционалног тумачења, у границама академске коректности и сувишности. Иако нас уверава да се пред нама налазе глумци који познају занат и технику своје уметности, ова представа нас не узнемирава, ништа не пита, не забавља нас, она чак није ни досадна!...Па ипак, представа је имала и неколико ваљаних тренутака. Уздржано, оплеменењено, безмерне и противречне страсти Костићевих јунака изразили су Азра Ченгић као Филета, и у извесном степену, Горан Султановић као Милош. Максима је тумачио Чедомир Петровић. Иако није било много оног што би одвећ сметало, у Петровићевој игри на жалост није било ни много оног што превазилази оквири школске глуме...” (Политика, 10. децембар 1975).

Да ли сам на правом путу кад се обраћам позоришној критици у настојању да сачиним преглед стварних уметничких домета мог тадашњег ансамбла? Ово питање се намеће зато што је критика седамдесетих година била одвећ често препуштена импровизаторима, што је отуда била противречна самој себи и што је зато веома непоуздана као документ, као ме-

риторни доказ вредности и успеха стваралачких поступака. Чињеница је да неки критичари куде управо оне елементе представа које други критичари хвале! То се може лако доказати упоредном анализом објављених приказа, које читаоца збуњују и усађују му трајно неповерење. Такозвана критика била је одвећ импресионистичка, сведена на први утисак и субјективно вредновање. Годишњи извештаји позоришта показују да су често биле најгледаније и најдуговечније управо оне представе које је такозвана критика прогласила промашајем! То се може објаснити неоспорном чињеницом да су се позоришном критиком, с часним изузецима, бавили аматери, људи без стручних квалификација и драматуршког искуства, који су драмско дело оцењивали у корелацији са политичким диктатом, трудећи се да измире идеолошке премисе и естетске принципе, да позоришни чин сместе у координате политичког тренутка и театарске помодности.

Осим свега овога, такозвана позоришна критика није трпела ничију критику – супериорна, аподиктична, писана је са олимпијских висина, с погледом „одозго” на свет сићушних бића која се узалуд батргају у својој немоћи. Таква „критика” естетички формирана на раскрсници између књишког поимања, комитетске директиве и кафанских завера, није била саговорник у стваралачком дијалогу с театром, а још мање саучесник и компонента његовог уметничког узрастања. Лишена стамених критеријума, била се учврстила као недодирљиви господар судбина који шаље муње и громове, слеп за реалне овоземаљске прилике, за материјално стање, за потребе и могућности театра. Таква, апстрактна, арогантна, сама себи сврха, средство за истицање „интелектуалне супремације”, била је контрапродуктивна, бесмислена и непотребна. Усталом, писао сам и сам критику неколико година, и морам признати да нисам био ни мало бољи од других према којима данас осећам подозрење. Био сам, као и они, и надмен, и самоуверен, и отуђен. Диплома драматургије, младост и општа клима, изједначиле су ме са осталима.

И док је Лаза Костић, са оно мало „ваљаних тренутака”, дао Мири Отовић и служби пропаганде Позори-

шта повољну могућност да пуне дворану ученицима београдских школа, ансамбл се суочавао са озбиљним феноменом дивљања младе генерације.

„Оно што се догодило на прошлонедељној првој репризи *Максима Црнојевића* у Београдском драмском позоришту на Црвеном крсту излази из оквира уобичајене, емотивне, а још мање људске реакције на приказивано дело. Неколико стотина ученика београдских средњих школа – није важно којих, мада није ни тако неважно – смејало се, причало, добацивало, што Лази Костићу, што Максиму Црнојевићу, што Зорану Ранкићу и Чедомиру Петровићу, и све тако... Два часа представе протекла су у размењивању гума за жвакање, резултата протеклих утакмица и утисака младалачких седељки. Било је и повремених звиждука, неприкладног и неучтивног смеха, а да за то уопште није било објективних разлога.

И опет оно „ипак“. Не знамо шта су глумци, доведени до крајње нервне напетости због ненормалних услова играња – посебно пред крај другог чина – шта су они питали своју управу те вечери, али је сасвим извесно да је оваква форма сарадње позоришта и београдских средњих школа сасвим погрешна. Истина, није неважно да ли се игра пред пуном или празном салом, па утолико рад пропаганде Београдског позоришта у овој сезони заслужује све комплименте, јер је сала без изузетка пуна већ два месеца.“ (*Борба*, 20. децембар 1975).

Издржавши ватру из уста озлојеђених глумаца, тада, после репризе, али и више пута после тога, поверовао сам донкихотски да се нешто ипак може предузети, како би се позориште заштитило од некултуре и како би сцена била средство васпитавања укуса младих. У мени је почела да сазрева наивна мисао о подизању позоришне културе путем директног контакта стручњака и уметника са ученицима пре него што се дигне завеса, а можда и циклусима популарних предавања у школама. Веровао сам да глумце и њихову уметност треба популарисати, да их треба приближити деци, нарочито адолесцентима, онако како се то чини у школама и колеџима у Америци, где је драма саставни део наставног процеса. Ову своју идеју, прилагођену нашим условима, покушао сам

да спроведем у дело две године касније. Али, успех је био недовољан. Ни одговорни за културни живот града, ни наставници у школама, нису показали нарочито интересовање. Електронска генерација се удаљавала од театра, подлежући многим утицајима који с културом нису имали никакве везе. И то је био опомињући знак одумирања театра у његовом традиционалном облику, али ја нисам умео да га препознам.

Деформисање театарског живота, нестајање литеарне подлоге, а с њом и основних одлика глумачког заната, били су незадрживи. Деценије које ће уследити после мојих узалудних напора и напора ансамбла, распад Југославије, грађански рат и свакојаке кризе, драматика улице и страдања, изазвали су инклинацију што лакшој забави, безбризи, хумору по цену доброг укуса, необавезном односу према трајним вредностима позоришног израза. Неозбиљност, неодговорност, ласцивност и псовка, кроки уместо карактеризације, баналност уместо поезије, горчина, бес, чак политичка пристрасност и разне одмазде, загосподарили су духовно опустошеним и материјално осиромашеним театром. Спас се тражи у подражавањима великосветских појава и тенденција, у „мултимедијалним“ приказанијима, „инсталацијама“, у споју снажног звука и игре светлости, или пак у текстовима који говоре о људима и проблемима директно, декларативно, агитаторски или пак кабаретски.

Но, вратимо се Београдском драмском позоришту, односно корену свих потоњих процеса.

„Трудећи се да буде другачије и занимљивије од осталих, Београдско драмско позориште већ при првом кораку није успело да мимоиђе манир у који су запали и други београдски театри: и овде се припремају монодраме“ – написао је новинар Политике (7. јануара 1976)... „Интимне исповести једне кондуктерке трамваја у првој, и бившег борца, Црногорца из Метохије, у другој монодрами, режирао је Дејан Мијач.“ Протагонисткиња прве од две приче које су чиниле заједничку представу (*Љубав и проневера* Миленка Вучетића) била је она громада људскости и уметничког поштења – Радмила Савићевић, омиљена у ансамблу и широкој публици („мама Вука“ у ТВ

серији „Позориште у кући“!), кад је прочитала текст дошла је да попричамо.

„Лале, је л’ ја то баш морам да играм?“ – упитала ме је.

„Далеко од тога да морате, али било би добро за позориште“ – одговорио сам.

„Ако је добро за позориште, Лале, у реду. Оћу ја. А кој ће да режира?...Дејан? Е, онда обашка оћу, Лале!“

Раду Савићевић је свако морао да воли и поштује. Једноставна, искрена, непосредна, добронамерна, срдачна, увек спремна да помогне и сарађује, а усто огромног природног талента, натопљена соковима балканског менталитета, била је несумњиво један од замајаца поновног успона Београдског драмског позоришта. Врхунац свог умећа није исказала као кондуктерка Љубица, већ нешто касније као Живка, Нушићева *Госпођа министарка*, и као Мадам у јавној кући, у Маринковићевим *Инспекторовим сплеткама*. Чини ми се да је велика штета што глумица таквог формата није добила више прилика да свој еруптивни глумачки хабитус, изграђен на елементарним карактеристикама жене нашег тла, угради у позоришни живот Београда и Србије. Успомена на њу једна ми је од најдражих.

Радмила Савићевић није волела монодраме. Сматрала их је нужним злом и узалудним новотаријама. За њу је театар колективни напор, чији је смисао у резултанти многоструког дејства различитих глумачких боја. Зато је новинару Политике изјавила:

„Ово је велика мука, најтежи вид казивања, а како ће да се заврши – видећемо...“

Ни Мидраг Поповић Деба, тумач једине улоге у другој причи (*Забуне* Данила Николића), није био одушевљен тиме што је морао сам да испуни време и сценски простор.

Недовољно посећена, од критике такорећи прећутана, ова представа је била наш први корак по мукама у тражењу новог идентитета. Говорила је о малим људима, о нашој свакодневици. На сцени на Црвеном крсту није била често играна, али је зато испунила једну важну обавезу Позоришта: покретљива, технички упрошћена до максимума, а забавна, богата шалом и шеретлуком, послужила је лукавству Позо-

ришта да гостује у приградским насељима и местима широм Србије, што се у оно време сматрало неизоставном мисијом културних установа. Чак уговорном обавезом са државом, у оно време јединим финансијером.

Та мисија – приказивање представа свугде, па и тамо где нема ни елементарних услова – била је такође један од чинилаца растакања и уназађивања театра. Сва престоничка позоришта потписивала су годишњу обавезу да ће одређен број представа извести у Младеновцу, Гроцкој, Жаркову, Панчеву, Лазаревцу, Раковици, Обреновцу, у домовима културе, фискултурним салама, фабричким халама и чак месним заједницама на Чукарици, Карабурми, Лединама и где ти све не!...Разуме се да то углавном није личило ни на шта. Нити су глумци играли с вољом и онако како једино има оправдања, односно онако како то чине у просторним и техничким условима матичне куће, нити су гледаоци добијали оно што позориште може и треба да им да. Политички демагози и разни активисти – „културтрегери“, спроводећи у дело популистичку девизу „култура у народ“, приморавали су велике ансамбле да се стисну на неколико квадратних метара, „сценског простора“, да играју у редукованом декору, лоше осветљени, често промрзли, углавном пред полупразним гледалиштем. Трошкови тих „гостовања“ били су велики и у потпуном нескладу са очекиваним ефектима. Да не говоримо о разним трагикомичним ситуацијама, као на пример кад су се глумице костимирале у дворишној кућици, да би подижући кринолине изнад чланака газиле блато до улаза на „сцену“!...

А на једном таквом недоличном гостовању, током представе *Песма* по чувеном роману Оскара Давича, догодило се нешто што се и данас препричава. Један глумац, у сцени скојевског састанка, безуспешно је покушавао да запали цигарету упаљачем. Изгубивши стрпљење, из публике је изишао снажан човек, пришао просценијуму, креснуо свој упаљач и принео пламичак запрепашћеном глумцу.

„Ајде, земљак, припали!“

Немајући куд, глумац прихвати понуђену помоћ, захвали се љубазном човеку, и настави да игра своју улогу.

У неком комаду, не сећам се више ком, Сима Јањијевић је изговорио реченицу „Куда, куда отићи одавде што пре?!", и то у тренутку кад се један гледалац баш придигао с намером да изиђе из сале.

„Морам због ради себе!“ – изговори човек извињавајућим тоном и изиђе.

Догодило нам се не једном да аутобусом и каминима, натовареним декором, костимима и реквизитом, стигнемо у неко место и да нас дочекају закључана врата дома културе. Организатор је заборавио да огласи представу, па чак и да нам омогући улазак у зграду!... А кад је гломазна представа *Пуч* требало да буде прва која ће се извести у тек завршеном Дому културе у Лазаревцу, догодило се нешто невероватно: радници су срушили цео један зид да би се омогућило уношење декора великог распона, пошто пројектант није предвидео велике представе на иначе великој и добро опремљеној сцени!

Кад се данас сетим тог општег радничкогласног лудила, чини ми се да сањам ружан сан. Уместо да Мухамед (публика) дође брегу (у позориште), дешавало се обрнуто: брегови су тражили Мухамеде по Србији! Сигуран сам да та збрка и дуготрајни неспоразум између београдских позоришта, финансијера, локалних организатора и превареног народа, нису померили стање позоришне културе ни за педаљ, нити су било коме усадили потребу за добрим позориштем.

Две поменуте монодраме с Радом Савићевић и Миодрагом Поповићем Дебом биле су добродошле да се задовоље финансијери и докаже „пуни допринос“ актуелној културној политици, а да опет Позориште буде поштеђено непотребних и нецелисходних мука.

Премијера монодрама *Љубав и проневера* и *Забуле* отворила ми је очи у погледу реалног стања савременог домаћег драмског списатељства. Било је више него очигледно да има много писаца, а веома мало вредних текстова. Прокламована оријентација на југословенску драматургију сударила се са скромном понудом. Међутим, једна изјава доајена српског глумишта, Радета Марковића, учврстила ме је у уверењу да сам упркос свему на правом путу, и да не смем одустати. Он је новинарима листа Политика експрес

још 1966. године између осталог рекао:

„...Нормално је да свако позориште има своје успоне, стагнације и падове. Али, нисам сигуран да се оно (Београдско драмско, педесетих година, прим. аутора) могло да извуче из декаденције, самим тим што се родило на репертоару који није био у стању да одржи његову виталност, да дуго држи барјак. Савремени западноевропски репертоар био је у одређеном тренутку занимљив и примамљив као новост за београдску публику. Као и за нас, младе глумце, који смо га открили и лансирали и на њему изградили модеран стил играња. Међутим, у другом тренутку руководство није било уметнички зрело, ни смело, да на домаћој драми учврсти оне уметничке снаге које су биле почеле да се афирмишу.“

ДВЕ ПРЕСУДНЕ ДРАМАТИЗАЦИЈЕ

Да је Раде Марковић стопостотно у праву, нема никакве сумње. Нема аутентичног, насушног театра без аутентичне, насушно потребне националне драме. Али, ако нема довољно оригиналних, литерарно и драматуршки зрелих драма, шта нам преостаје? Разуме се, преостаје нам пребогата савремена српска проза, обиље дела податних драматизацији. Не сећам се више како и када се јавила идеја о претварању романа *Прамен таме* Михаила Лалића у позоришну представу, ни да ли је Позориште позвало Радомира Шарановића и Владимира Поповића, или су ова два истакнута уметника предложила Позоришту да се лати овог подухвата. Тек, пред Уметничким већем је био сасвим прихватљив текст који је обећавао јасно конципиране ликове и згуснуту акцију. Шарановић, редитељ по вокацији, прихватио се реализације, а моја маленкост је наденула наслов драматизације - *Вагон Ге*.

Од првих проба око стола, и потом на позорници, присуствовао сам рађању те представе. Очараност позориштем у раној младости гонила ме је да емотивно суделујем у раду редитеља и глумаца. Уносио сам се искрено и страсно у збивање на сцени, пратио сваки покрет и сваку реакцију актера, проживљавајући



Инспекторове сплетке, Властимир Ђуза Стојиљковић као Инспектор СССКД и Петар краљ као Сизиф, Београдско драмско позориште (1978)

интензивно душевна стања јунака будуће представе готово као да сам један од њих. Било је у мени неке чудне чедности, вере, опијености жељом да се досегне и недостижно, да се изгради замишљени свет аутора, да исијавање осећања прожме гледаоце. Уопште, био сам дефинитивно инфициран и изгубљен, онако како се вероватно осећају коцкари. Нисам умео да се рационално дистанцирам од стваралачког процеса, да га посматрам као плаћени продуцент, већ сам себи наметнуо улогу дежурног драматурга, сталног сарадника и консултанта редитеља. Неким редитељима је то одговарало више, а неким мање. Неки сам смео да сугерирам одређена решења, а неки су ми недвосмислено показали да не желе моје мешање. Међутим, порив који је био јачи од мене гонио ме је да припаддам пробама и представама свим срцем, без остатка.

Моје радно време није било ограничено, а почињало је у раним јутарњим часовима, што је збуњивало све запослене. Често бих већ у 8 сати обишао

све радионице - столарску, сликарску, браварску, тапетарску, кројачку, обућарску, да бих се лично уверио како напредује реализација сценографије и костима. Чуо бих од радника шта им недостаје и шта их омета да приведу посао крају у предвиђеном року. А онда бих с техничким директором и шефом рачуноводства, уз прву јутарњу кафу, предузео мере да се препреке отклоне. Већ у 10 сати био бих обично на проби.

Дворана, утонула у полутаму, уски круг светлости на пулту редитеља, обично у десетом реду, импровизовани реквизитаријум на позорници, тишина и концентрација на сценску радњу – било је оно што сам највише волео. Да, позориште се мора волети, чак и кад вам је неверно, баш као фатална љубавница нимфоманских склоности. Ерупције редитеља, његове гласне примедбе, скакање и млатарање рукама, залетање на позорницу, бескрајна понављања истих реплика, шапат суфлера, реакције изнервира-

них глумаца или њихов радосни смех, све је то било мој прави живот, оно што ме је испуњавало и чинило срећним или тужним, задовољним или забринутим. Сваку пробу доживљавао сам као свој интимни проблем. Упијао сам расположење глумаца, делио у себи њихове дилеме, уочавао празнине и недомашености, лаж и уверљивост у њиховом гласу. Усудио бих се да неким, у четири ока, обично у гардероби, изнесем своје сугестије, да их упозорим на оно што треба да исправе и промене.

Мало је било проба и представа на којима нисам био присутан. Сваке вечери гледао сам представе и то десетинама пута једну исту. Све сам их знао напамет. Будно сам пратио све што се дешава на сцени, и кад се завеса спусти на крају прилазио сам дискретно појединим глумцима да би их похвалио, или пак да би их упозорио да су у неким моментима подбачили.

Не знам да ли су глумци то желели, ни колико су ценили и прихватили моје интервенције, али ја по својој савести нисам могао друкчије. И рекао бих да није била посредни само савест руководећег, већ можда више од тога страсно учествовање у њиховом послу, који сам сматрао заједничким, ризикујући да раним нечију сујету.

Посматрао сам Жику Миленковића како твори лик четничког команданта Рика Гиздића у *Вагону Ге*. Његов стваралачки поступак одаје интелигентног и искреног приврженика Талијиног храма, који своју духовну и физичку енергију несебично уноси у владавање повереног лика. Неуморан у трагању за сваком говорном нијансом и логичким акцентом, за разуђеном, готово распеваном интонацијом, Жика је мајсторски успостављао емотивне релације са партнерима. Он зрачи неком елементарном снагом човека нашег тла. Њему је током проба *Вагона Ге*, али и у свим другим поделама, дакле увек, било најважније да освоји унутрашње упориште карактера који тумачи. Жика Миленковић, као уосталом и други великани сцене, ствара изнутра, из психичке мотивације, док гест и сценски покрет произилазе спонтано, природно, синхронно, баш као у реалном животу. Кад изражава страх од казне која га неумитно очекује, његов монолог је обојен истинским очајем, то је вапај греш-

ника који осим трагике, садржи и комику кукавице. Велики мајстор је успео да се толико идентификује са судбином Рика Гиздића, да су његове исколачене очи, дрхтај мишића на лицу, парализовани удови, напукао глас, деловали готово хипнотички. Такво понирање у лик повукло је за собом цео ансамбл, па је остварена уистину хомогена представа снажног утиска.

Вагон Ге, савесно склопљена и ангажовано играна представа „колективног јунака“, донела нам је прва јавна признања и тако жељени одзив публике. Критика је, међутим, била суздржана, још неповерљива према новом усмерењу Позоришта.

„Прихватајући се позоришне транскрипције романа „Прамен таме“, Поповић и Шарановић настојали су да што очигледније развију оне прозне детаље који у себи садрже ма и најмањи елемент драмског сукоба. Супротстављајући свет поражених, јадну и бедну руљу четничких заробљеника, свету победника, партизана, адаптатори су помало занемарили димензију личне трагедије, наглашавајући управо оне елементе који онемогућавају да се животни пут Рика Гиздића и његове сабраће у злу доживи као трагичан: њихову људску ситничавост, немоћ, и страх пред праведном казном... У ансамблу Београдског драмског позоришта који је у овој представи деловао хомогеније и дисциплинованије него обично, највећи терет понео је Жика Миленковић у улози Рика Гиздића. Миленковић је успео да оствари целовит лик, иако ситуације у којима га је градио нису биле довољно парадигматичне за разумевање његове сложености..." (*Борба*, 25. фебруар 1976).

„Далеки тутањ оружја и писак локомотиве сугерирају спољну атмосферу; у једном марвеном вагону група људи на ивици свега људског, прети да се, у страху од праведне казне која се примице, међусобно истреби. Раскол се разгрева: међусобни сукоби узимају маха, експлодирају, да би на другом месту почели. Приче се ређају, док редитељ покушава да драму кондензује и окупи. У њеном средишту је човеков морални пад, губитак личности и достојанства, морални и психолошки механизам издаје. Да би избегао морализам Шарановић настоји да што снажније и разуђеније оцрта ово царство зла и мрака, да у овом

инферну издаје развије унутарње драме појединца. Ипак, представа више раскринкава, него што анализира издају.

Иако су „негативна браћа“ *Вагона Ге* недовољно или једнолинијски мотивисана (назначени костимом и знацима на капи), глумачки ансамбл Београдског драмског позоришта деловао је убедљиво и хомогено. Целовитије, социјално и психолошки пуније и заснованије ликове, дали су Никола Милић (Жуја), Мирослав Бијелић (Крцо), Тома Курузовић (Миро) и Душан Почек (Вучеља)... У Рику Гиздићу Жике Миленковића, најпуније је дошла до израза беда, психологија и идеологија издаје и издајника." (*Политика*, 27. фебруар 1976).

Дакле, по једном аутору критике била је занемарена „димензија личне трагедије“, а по другом је редитељ успео да „развије унутарње драме појединца“!

Оно по чему нарочито памтим ову представу је долазак угледног писца, Михаила Лалића. Пре почетка једне од представа угледао сам ониског старијег човека, са качкетом на глави, у широком мантилу, како прилази благајни, с намером да купи улазницу. Захваљујући фотографијама које су биле објављиване у новинама, препознао сам познатог и цењеног писца. Пришао сам му с леђа.

„Друже Лалићу – ословио сам га – то сте ви?“

„Да, ја...“

„За вас је улаз бесплатан. Изволите са мном...“

Увео сам га у дворану и сместио у трећи или четврти ред. После представе, сачекао сам га у фозајеу, очекујући његов коментар с великом радозналешћу.

„Добри су вам ови глумци“ – промрмљао је готово стидљиво, као кривац. – „И овај наслов... урбан, нема шта...“

„Да ли сте задовољни оним што смо урадили с вашим романом?“

„Морам бити... Роман је роман, а позориште је позориште... Најважније је да идеја није изневерена, а ликови – мало су на једну ноту, али тако ваљда мора бити. Видим, народ то лијепо прима...“

Шкрт на речима, али са осмехом некога коме је камен пао са срца, пружио ми је руку и нестао међу људима који су излазили из Позоришта.

Успешна драматизација као да је повукла за собом још једну: прилагодили смо за извођење на сцени епохални роман *Шала* чешког дисидента и емигранта у Француској Милана Кундере.

Седамдесетих година Кундера још није био тако славан и нашироко познат, као што ће бити десетак година касније. Један веома образован и обавештен млад човек, кога сам увео у Позориште као хонорарног асистента режије, Ристо Витанов, Македонац, заљубљеник у све што је уметничко, дао ми је примерак тек објављене књиге под кратким насловом *Шала*. Прочитао сам је на душак, док су ми се у свести низале ефектне сцене. Дело је кипело од ироније и психолошког набоја, извргавајући подсмеху етатистичко-бюрократско насиље актуелног чехословачког естаблишмента причом о трагикомичном и узалудном покушају освете једног прогоњеног интелектуалца, који је одлучио да врати мило за драго свом прогонитељу тако што ће му освојити жену. У нашој земљи која се била отргла стегама болшевичког социјализма, и потражила либералнији пут, овај роман је имао посебан значај. Одмах сам се бацио на драматизовање и, ношен фанатичном инспирацијом, веома брзо, већ за неколико недеља, *Шала* у драмском облику била је спремна за сценско обликовање. Примедбе редитеља Александра Огњановића и његови конкретни захтеви на пробама да се неке реплике убаце или прошире, а друге скрате или избаце, учинили су да се сазда драматуршки чвршће ткиво. Три главне улоге Огњановић је доделио Петру Банићевићу и Драгану Зарићу, члановима Народног позоришта, и Олги Станисављевић, одличној глумици куће на Крсту, док је веома захвалну епизоду понео Божидар Павићевић Лонга, члан Позоришта „Бошко Буха“.

Најављена у штампи, премијера је привукла велики број заинтересованих. Могу слободно рећи да је Београдско драмско позориште почело да скреће пажњу на себе и да привлачи публику смелим подухватима. Ја сам, међутим, био пренебрегао једну опасност – да ће ортодоксни комунисти, пролетерски идеолози, бити повређени порукама *Шале*. Јер, упркос девизама о самоуправној демократији и упркос јавном одрицању од совјетског друштвеног модела,

дубоко у души револуционара и неких политичких лидера тињала је, можда подсвесно, склоност ка „диктатури пролетаријата“ по московском рецепту. Драгослав Дража Марковић, тада челник Србије, укорио ме је после премијере следећим речима, које сам педантно забележио у свом дневнику:

„Ово вам није било потребно... Шта хоћете да кажете овом представом?... То је обичан памфлет...”

Није Дража опширније објаснио своје незадовољство, али ја сам осетио да ми добра бити неће. Био сам виђен као политички проблематичан случај, што ће ми у блиској будућности бити јасно предочено.

А критика?

Критика се полако раскрављује, али далеко је од тога да нас подржава. Новинари и критичари се не усуђују да стану на нашу страну, јер ко зна како ће реаговати партијски богови. Они су ту, уосталом, да „чувају виноград од грабежљивих птица”.

„...дело је провокативно, изазива протест против догматског начина мишљења и времена које је прошло, али увек прети. Стога је актуелност текста врло очигледна, поготово када се и данас остаци информбировштине ту и тамо јављају.” (*Политика*, 11. април 1976.)

„Редитељ Александар Огњановић и ансамбл Београдског драмског позоришта нашли су се пред тешкоћом да сценски развију и оваплоте овај осећај аутентичног живота који се сукобљава са схемама и вером без покрића. Како ускладити тон „интимних” и „званичних”, „јавних” сцена; како избећи мелодраму и репортажу, сентиментализам који је добар знак да нисмо довољно дубоко продрли у појаве, у људе и ствари о којима говоримо, које тумачимо... У овом смислу, највећи је грех ове представе што је, иако приказује бирократизовану памет за коју је унапред све познато, и сама остала без тајне, што је знак да није одмакла од илустрације романа, да није задобила димензије драме, да је схематична и конвенционална, смештена негде између документа и психолошког театра.” (*Политика*, 15. април 1976.)

Лукаво, вешто, нема шта, критичар избегава да говори о суштини, о болној страни литерарног дела и

наше представе, о нељудскости једног репресивног механизма, већ трага за „греховима” режије и формалним недостацима. Наравно, пренебрегавају се и креације Петра Банићевића, Драгана Зарића и Олге Станисављевић, о којима се штуро каже да су били „најприхватљивији”, повремено „потресни” или да су, ето, „наступили”!

Одиста, простори слободе били су тако омеђени, да ни нама, у позоришним кућама, ни њима, у штампи, није било лако. Представе су бивале каткад забрањиване, што није мимоишло ни Београдско драмско, о чему ће бити речи касније. А новинари и критичари били су, како је то често истицано, „друштвено-политички радници”.

Но, како нико није постао владика у свом селу, тако сам и ја морао да сачекам премијеру *Шале* у загребачком сатиричном казалишту „Јазавца” да бих доживео достојно признање. Ево одломка једне од неколико веома позитивних новинских критика:

„Заслуга је преводиоца *Шале* Николе Кршића и адаптатора романа Миодрага Илића да смо добили ово дјело у сценском облику. Редатељ Мило Међиморец са комплетним ансамблом „Јазавца” направио је слојевиту представу, у стилу Кундерина хумора, са претапањем грубе стварности и шармантна фолклора са призорима шаљивог прожимања судбина главних актера. Кроз мучнину политичких манипулација Међиморец провлачи смијехом натопљену причу о љубавним згодама, а уз то у финалу и трауме из политичких потреса постају већ одмакла прошлост испраћена под смијехом њених актера и њених страдалника... Двадесет Кундериних ликова дочарани су стилем игре какав је познат у „Јазавцу”, да се из драмских метафора извлаче ефекти смијеха, који је у *Шали* и горак, а тај црни хумор и даје Кундерину тексту и Међиморчевој представи сувремене атрибуте критичког и демократског односа према стварности и политичким датостима нашега времена...” итд. итд. (*Борба*, загребачко издање, 20. децембра 1983).

Нека ми читалац верује на реч да загребачка верзија *Шале* ни за длаку није била боља од наше, у Београдском драмском. Био сам гост Казалишта на премијери, поздрављеној овацијама, и можда сам

пристрасан кад кажем да су српски глумци тај исти текст играли са више шарма и истинског хумора.

Позориште никада није било далеко од политике, али здраво позориште је на страни човека, угаженог лошом политиком. Здраво позориште се не служи методима политичара, већ уметничким средствима, имагинацијом, тајанством вишеструког значења речи, подражавањем живота, алегоријама, метафорама, алузијама, поетским визијама, страшћу и провокацијом емотивног у људима, екстазом до прочишћења, саопштава свој став и однос према актуелним појавама и проблемима.

Таквом позоришту припада и наредна премијера – фарса Велимира Лукића *Завера или дуго праскозорје*, која је познатим методом симбола и двосмисла извргла подсмеху не само вечиту отуђеност власти, већ и људе – како је то приметио загребачки критичар Бранко Жежић – „који вјерују власти и служе јој“. И док је београдска критика пропратила ову премијеру суздржано, загребачка је била отворенија. После гостовања Београдског драмског позоришта на сцени загребачког Драмског казалишта Гавела, поменути критичар је забележио:

„Та перманентна тема сувремене драмске литературе нашла је у Лукићу без сумње занимљивог реализатора, аутора који је пуном снагом захватио у непресушни бунар успоредби и метафора које чине чудан конгломерат феномена власти. Лукић се, међутим, задржао на пола пута, задовољивши се фарсом као најпогоднијом формом да изрази накарадност и апсурд људског положаја у околностима потчињености, бесмислености и превари повјерења, тек нас подсјетивши на драму која остаје у својој бруталности увијек недовољно откривена... *Завера* није само фарса о власти, то је фарса о људима који вјерују власти и служе јој. Сви ће они дакако завршити у клаоници, „система“ који се напаја смрћу као покретачком снагом.

Нерона као симбол и оличење тог „система“ допадљиво и с мјером је остварио Миодраг Поповић Деба, као и Прокула Никола Милић. Заједно с осталима они творе занимљиву малу галерију ликова, затворених у себе, који се покрећу стихијом самоодржања

и попут лутака на концима играју свој посмртни плес.“ (*Вјесник*, 20. новембра 1976).

Ово гостовање у Загребу одвешће нас у малу дигресију, која је итекако вредна за разумевање наших настојања у осмој деценији прошлог века.

ДРУЖЕЊЕ СА „ГАВЕЛОМ“

У жељи да свом ансамблу дам што више простора за афирмацију, да га издигнем изнад локалних оквира, на самом почетку 1976. године ступио сам у везу са управом Драмског казалишта Гавела у Загребу, тачније са директором Крешимиром Зидарићем, иначе познатим глумцем. Спаковао сам се и отпутовао у Загреб да предложим трајну сарадњу с овим угледним ансамблом, који је – узгред речено – основан по угледу на негдашње Београдско драмско и под утицајем модерног западноевропског и америчког репертоара, ексклузивно заступљеног у нашој Кући педесетих година. Крешимир Зидарић ме је дочекао веома срдечно. Како су некакви облици сарадње између ова два позоришта били зачети двадесетак година раније, предложио сам загребачком колеги да наставимо где су наши претходници стали – да размењујемо гостовања, редитеље и друге сараднике, драмске тестове, па чак и такозвана самоуправна акта. Зидарић ме је упознао с начином награђивања глумаца по броју одиграних представа и „умјетничком дојму“, који је био веома добро смишљен, и који смо ми касније делимично применили.

Већ 17. јануара 1976. упутио сам Театру Гавела писмо с конкретним предлозима. У њему је између осталог стајало:

„Предлажемо Вам и молимо Вас да са вашим самоуправним телима размотрите могућност да средином јуна текуће године прикажете две представе на нашој сцени, и да потом гостујете у још три града, и то у Ваљеву, Чачку и Крагујевцу, где постоје добри технички и други услови. Такво гостовање трајало би укупно седам дана. Исто тако, слободни смо да Вас замолимо да размотрите могућност да непосредно после вашег гостовања у Београду и Србији, односно

у другој половини јуна, примите две наше представе које бисмо приказали на вашој сцени, и да нам предложите три града у којима бисмо потом могли да гостујемо са истим представама..."

Врло брзо Крешимир Зидарић је дошао у узвратну посету Београду. Предлог сарадње био је проширен новим идејама, чак смо се договорили да свака нова представа, њихова и наша, доживи две премијере – загребачку и београдску. И заиста, добивши подршку финансијера – интересних заједница културе на обема странама – започела је веома богата и успешна размена. Београдско драмско позориште извело је на сцени Гавеле више представа – *Вагон Ге, Завера или дуго праскозорје, Пуч, Расанак, Инспекторове сплетке, Угонији...* А загребачки глумци су се представили Београду Крлежиним *Вучјаком*, Стриндберговом *Сабласном Сонатом* и једним савременим текстом аутора Чеда Прице. Развиле се незаборавно дружење и пријатељство. После представа, и у Београду и у Загребу, такорећи до зоре, уз гитару и чашицу, веселили смо се и, вај, заветовали на вечиту блискост!

Много је лепих успомена на ова дружења. Случајно, од неког загребачког глумца чуо сам током представе *Вучјак* на нашој сцени да је легенди хрватског театра, Звонимиру Рогозу, који је те вечери играо улогу Старца, деведесети рођендан. Осим тога, великан, уписан у позоришне енциклопедије као један од десет најбољих Хамлета свих времена, обележавао је и 70 година глумачког рада. Знао сам понешто о њему, рецимо да је био првак Народног дивадла у Прагу и да се тек 1948. године вратио у Загреб. Синула ми је идеја да му приредим мало изненађење. Послао сам једну разводницу да хитно донесе из оближње цвећаре велику корпу црвених ружа, а кад се представа завршила, док је наша публика дуготрајним аплаузом поздрављала загребачке госте, изишао сам на сцену и пред ансамблом *Вучјака* и утишаним гледаоцима уручио му цвеће и честитао рођендан и уметнички јубилеј. Кад се бурни аплауз поново стишао, Рогоз се обратио свима следећим речима:

„Хвала вам лијепа, драги моји... Ја, знате, носим у срцу Београд одавна, још од 1911-е, кад сам с јед-

ном њемачком казалишном трупом гостовао тамо, у Земуну. Тад смо стајали на обали Дубава и гледали у Београд, који је за нас био појам слободе, наш Пијемонт... Увијек волим да дођем у овај лијепо град, али тако је било мало прилика. Хвала овом казалишту што нас је позвало и угостило, хвала свима вама. Живјели!"

А када смо ми, Београдско драмско, дошли у Загреб с Крлежином драмом *Угонији* присуствовао сам дирљивом сусрету Беле Крлеже, супруге великог писца, и Павла Богатинчевића који су давно, давно, између два светска рата, били партнери у представи *Дама с камелијама* (у Народној позоришту). Павле, знајући да ће Бела доћи да гледа представу, дочекао ју је с великим букетом ружа. Загрлили су се и дуго тако остали.

„Мој Павле, мој драги Павле!" – понављала је позната глумица, тада већ дама у озбиљним годинама, веома елегантно одевена и негована. Тада, пре почетка представе, предала је Александру Огњановићу Крлежино писмо, писано руком. Писмо цитирам у целини:

„Драги и много поштовани друже Огњановићу, Мислим да је заиста сувишно да нагласим како жалим што из здравствених разлога нисам у кондицији да присуствујем Вашој вечерашњој представи „Агоније". Молим Вас да ме испричате и да ту моју молбу пренесете читавом Вашем ансамблу, мојој драгој Лаури и мојим старим симпатијама, Крижовцу и Ленбаху (Жигону и Богатинчевићу). Захваљујући Вам на услузи, молим Вас друже Огњановићу да примите знак мог искреног поштовања. С најбољим жељама, Ваш М. Крлежа. У Загребу, 14/V 1977."

Бела је седела крај мене у првом реду и одгледала с пажњом целу представу.

„Ово је красна изведба, так сам се узбудила! Не знам тко је бољи од глумаца, да ли Жигон као Крижовец, да ли Павле као Ленбах, или ова дивна глумица Неда Огњановић... Нарочито бих похвалила редактора. Интересантно је, не, да је Београд обично боље играо Крлежу од Загреба!..."

Бела Крлежа је посетила после представе глумце у гардеробама. Загрливши Неду Огњановић, рекла јој

је узбуђено:

„Па гдје сте ви за милога Бога били сво ово вријеме!?...Так ми је жао што мој Миро није могао доћ да вас види. Здравље му није как ваља, али ја вам свима честитам у његово име...”

Дописник Политике из Загреба јавио је о успеху *Агоније*, о одушевљењу иначе врло „критичне загребачке публике”, забележивши и изјаву Беле Крлеже која гласи:

„Ово је велика представа. Сви глумци су изванредни. Мој супруг ме сада чека код куће са нестрпљењем и журим да му све испричам.”

Занимљива је у контексту односа с великим писцем изјава редитеља Огњановића, објављена у Вечерњим новостима, тачније њен део који се односи на начин играња ове драме. Огњановић је на име имао прилике да се сретне с Крлежом.

„Тада ми је рекао (Крлежа, прим. аутора) да жели да се у мојој режији драма игра без аграмерштине и да се из њеног текста бришу немачке речи. На тај начин, рекао је Крлежа, драма ће добити и у социолошком значењу шире просторе.”

Доброј сарадњи с Драмским казалиштем Гавела у Загребу можемо да захвалимо што смо дошли до два веома значајна драмска текста хрватских писаца. Први, *Инспекторове сплетке* Ранка Маринковића донео нам је велики успех и више награда и признања, а други *Смрт председника кућног савјета* Ивана Брешана изазвао је политичке проблеме и произвео сукоб с Градским комитетом Савеза комуниста Београда, о чему ће бити речи мало касније.

О премијери Маринковићевог водвиља, тумач насловне улоге Властимир Ђуза Стојиљковић, у монографији њему посвећеној, коју је издао Савез драмских уметника Србије, пише:

„*Инспекторове сплетке* су биле сјајна представа, гостовали смо и у Загребу. Ранко Маринковић је био одушевљен. Кад смо почели да радимо, лектор је био Мавид Поповић. Пера Краљ и ја се договарам да пишемо Ранку Маринковићу и да молимо да не играмо на ијекавском. Глупости, наравно. Ранко каже: `Ви сте два сценска мага, вама ништа не представља проблем, ви можете да играте на сваком језику.` То је

била веома добра режија Аце Огњановића. Исто Маринковићево дело је играно и у Загребачком драмском казалишту. Они су то много озбиљније схватили и представа је трајала четири сата. У њој је играо Перо Квргић, који ме је гледао на гостовању. Једном ми је рекао: `Знаш шта, ти си то набо`. И, стварно, ми смо то потпуно другачије играли, од тога направили праву комедију, зезање, што комад у ствари и јесте. Представу смо играли осамдесет пута. За улогу у овој представи сам добио `Златног ћурана` на Данима комедије у Јагодина.”

Уз текст Ивана Брешана, прослављеног аутора комедије *Хамлет у Мрдуши Доњој*, загребачки пријатељи су нам препоручили и талентованог редитеља млађе генерације Ивицу Кунчевића. Брешанова сатирична творевина *Смрт председника кућног савјета* била је духовита вивисекција балканских нарави, изведена на примеру једне имагинарне вишеспратнице чији су станари под сталном паском и тортуром изабраног председника. Примитиван, схвативши своју дужност преозбиљно, он почиње да се меша у приватан живот суседа, да спроводи неку врсту личног тоталитаризма, што је очито била алузија на актуелан друштвени систем.

Глумци су прионули на рад с великим ентузијазмом, јер је Брешанов хумор обећавао веома ефектну представу. Редитељ Кунчевић био је свесрдно прихваћен и ускоро је освојио симпатије целог Позоришта. Надахнут, понудио је сјајна решења. И кад се премијера сасвим приближила, кад је сценографија била израђена, а костими сашивени, уследио је позив на разговор из Градског комитета СК упућен мени. Систем перманентног опсервирања нашег рада функционисао је непрекорно, а задужени за денунцирање обавестили су надлежне за „идејно деловање” да се припрема атак на саму суштину друштвеног бића, и да се отворено алудира на председника Тита! Сам наслов *Смрт председника кућног савјета* будио је непријатне асоцијације, кад се узме у обзир да су то биле године Титових повремених оболевања.

У Градском комитету дочекао ме је нарогушени извршни секретар, перспективни функционер Ратко Бутулија.

„Какву ти то смрт председника призиваш у том твојем позоришту?“ – запитао ме је строго.

Покушао сам да му објасним да Брешаново дело има сасвим други смисао, али ништа није могло да разубери друга секретара.

„Текст су сви прочитали и одобрили, и чланови Секретаријата СК и свих самоуправних тела“ – покушах да избацити последњи адут.

„Боли ме к... за твоје самоуправљаче!“ – подвикну Бутулија. – Скидај то с репертоара како умеш и знаш!“

Разговор је био брзо окончан, а мени показана врата.

Никада се у животу нисам осећао тако пониженим као у том тренутку. На видело је изишла сва хипокризија комунистичких вођа, који су се заклањали иза „самоуправног одлучивања“ увек осим кад би то „одлучивање“ могло да угрози њихову позицију и каријеру.

Лакрдија самоуправне демократије наставила се истог дана у раним поподневним сатима, на хитно сазваном састанку целог колектива Београдског драмског позоришта. Увређени и понижени глумци, који су прекинули пробу на мој позив, нису крили свој бес. Било је оних храбрих који су инсистирали да премијера изиђе, али било је и „правоверних“ који су се противили, или ћутали. У ваздуху је висила неизречена претња да би *Смрт председника кућног савјета* могла бити и смрт нашег даљег финансирања, а свакако и целе програмске оријентације Позоришта. Извођење премијере против воље моћника имало би за последицу и смену целокупног руководства, односно заустављање започетог хода ка успеху. Убијени, фрустрирани, с осећањем да живимо у великом привиду слободе које заправо нема, покорили смо се и одустали од Брешановог бриљантно написаног комада.

Сутрадан сам позвао телефоном Брешана, који је живео у Шибенику и јавио му шта се догодило.

„Тако се нешта и могло очекивати тамо, код вас – рекао ми је резигнирано. – У Хрватској се комад игра как нормално.“

Чињеница је да смо ми, у Србији, имали већа ограничења него други у ондашњој Југославији. Били смо некако сумњивији, мање поуздани.

ЛУЧ ПРОТИВ МИТОВА

Још један Хрват умешао се у нашу продукцију, али са много више среће и успеха. Био је то Загрепчанин, а београдски студент, човек замашне ерудиције и задивљујућег талента, поштовани Желимир Орешковић. Од првог сусрета повезивала нас је међусобна наклоност, слично доживљавање театра и потом плодотворна сагласност око сценског виђења моје драме *Луч*.

Приказана први пут у крагујевачком Театру „Јоаким Вујић“ 18. марта 1973. године, историјска драма о побуни младог краља Стефана Душана Немањића (будућег цара) против оца Стефана Дечанског, и његове колебљиве политике у односу на прихватање католицизма у четрнаестом веку, била је већ тада протумачена као аналогни израз савременог бунта младих против недоследности друштвених стремљења и изневерених нада које су изазвале жестоке протесте младе европске интелигенције 1968. године. Орешковић, иако Хрват, приступио је српској средњовековној причи с дубоким разумевањем, не пропустивши да се упозна са критикама објављеним после крагујевачке праизведбе. Умео је да извуче поуку из оваквих пасажа:

„Илић говори о историји да би њеним искуством казао њену релативност, што ће рећи и могућу релативност постојећег, или пак будућег. То није првотна замисао пишеца, али је природна импликација, те је уметничка консеквенца тиме јача. Слично је и са митом чији терет Илић тежи да скине са плећа једне наше традиције, тј. да раздвоји легенду од истине, мистику од реалности. Радећи то, он, свеједно да ли увек намерно, иде даље и долази до суштине ствари – мит је последица. Јер, узрок је у страсти моћништва, славољубља, егоизма, коју рађа господарство.“

Најпре отуда, *Луч* није историјска драма у уобичајеном смислу речи, па тек зато што јој је циљ да са српског средњовековља скине ореол лажног витештва. Оног доба и јунака који су до нас приспели помпом славе и величине, а били мраком тиранства, у коме су убијани они што су својом руком скидали круне с главама и очима других – био то отац сину

(Милутин Стефану), или син оцу (Душан том истом Стефану).

Почетна побуда је то, те на процесу, магбетовски крвавом престолу Немањића четрнаестог века, видимо похлепу властеле, притворност цркве, пожду краљице, прогресију зла силе младог и јад беспомоћнија старог краља...

Илић оперише фактом историје, али није њоме оптерећен – она му је доказ, а не циљ. Узима њено лице да би нам показао њено наличје. Клонети се романтичног виђења, он се, наравно, клони и таквог доживљаја, те отуда више расуђује него што пресуђује; махом је у рационалном збирању чињеница и њиховој конфронтацији, а мање у њиховој души, психологији. Зато је драма местимично и диспут, церебрални мозаик лица и података, и у дескрипцији – вештој, интелигентној, зналачкој...

...У сваком случају, то је занимљив театар, мислен театар, а писац Илић, коме је *Пуч* седма драма, чини не мали корак напред." (*Политика*, 22. март 1973.).

„Редитељ Душан Михајловић настојао је да све ликове у представи прикаже као целовите личности како би се што више вере поклонило њиховим делима и ставовима. Успео је да трагичност и психолошке сукобе обуче у реалистичко рухо и подстакне ауторове тежње демистификације историјских личности и датог тренутка.

За успех ове представе посебне заслуге имају носиоци водећих улога Мирко Бабић и Љубомир Ковачевић. Сваки на свој начин, сопственим средствима креативности, довео је до краја свој лик кроз психолошке буре и акционе сударе дворских замки и завера.

Душана је сувереним мајсторством у течном и природном изговору многобројних тирада играо Мирко Бабић. Одмерен у покрету, сигуран у психолошким интонацијама откако је јесенас дебитовао у крагујевачком Театру, дао је до сада најбоље остварење." (*Светлост*, Крагујевац, 21. март 1973.)

Редитељ Душан Михајловић написао је за штампани програм представе, између осталог, и следећу опаску:

„Дело Миодрага Илића је успела универзална, фи-

лософска и надасве људска драма, са дубљим, посве савременим поимањем љубави, власти, политике, физичке и духовне људске егзистенције и властољубља које деградира, дехуманизује и уништава човека."

Да би наша, београдска верзија *Пуча* могла да парира овим ласкавим оценама, и да би се уздигла изнад уобичајених глорификаторских интерпретација прошлости и попримила актуелна значења, потрудио сам се да редитеља Орешковића што чвршће уверим у неопходност да прихвати моју основну идеју.

Драма *Пуч* је несумњиво била испровоцирана плимом интересовања за далека збивања, а њена основна идеја била је у реалистичком разобличавању легенде и предања, у што већој аутентичности. Истина је да је феудалној држави била потребна кохерентност и снага да би се одржала међу ветровима Истока и Запада, али је исто тако несумњива истина да је ово доба дало низ краљевских убица и тирана, оних што су у име магбетовских порива понели на савести животе очева, браће и супруга. И Душан Немањић, у стварности несумњиво снажна и одлучна личност, човек челичне воље, од покорног сина и ведрога младиха, постаје владар жељан моћи и освајања, безобзирни ликвидатор свих који оспоравају ту моћ или чак само у њу сумњају.

Опредељујући се више за план мисаоног разматрања политичких механизма и вечитих питања власти, а нешто мање за психолошко и поетско грађење карактера и односа, учинило ми се да случај смене на врху у Неродимљу 1331. године, и све друштвено-историјске околности тог догађаја имају ванвременска, судбинска значења за нашег балканског човека и његово опстојавање међу свагда грабежљивим световима у којима смо бивали и остали географски уракљени.

Прихвативши моје сугестије, Орешковић је захтевао да улогу Стефана Дечанског понесе првак Југословенског драмског позоришта Марко Тодоровић, а да наш Душан Немањић буде члан истог позоришта, тада млади и емотивно вехементни Гојко Шантић. Позвани да гостују, обојица су дали пристанак. Међутим, у Београдском драмском били смо на ивици револуције: осетивши изазов и шансу, разумљиво,

много глумци су захтевали да поједине улоге играју у алтернатији. Задовољан њиховом амбицијом, нисам се противио, па је улогу Душана, поред Шантића, добио и Никола Јовановић, а улогу романтичног песника и витеза Љутимера делили су Горан Султановић и Раде Марјановић. Млада глумица отмене лепоте, Слободанка Марковић, када је поодмакла у трудноћи и више није могла да буде тако заводљива, уступила је ролу лепотици продуховљеног типа и провереној драмској хероини, Тамари Милетић.

Свака проба *Луча* била је уистину мали празник. Искусни и истакнути глумци прихватили су и најмање улоге, тако да смо се с радостју и одушевљењем, уз помоћ врсног мајстора сценографије Владимира Маренића, који је креирао и стилизоване костиме у сиво-смеђој гами од грубе тканине, приближили премијери. Али, не лези враже! Позориште не би било позориште да се у њему не дешавају разна изненађења. На првој генералној проби, кад је група статиста рупила на сцену са упаљеним бакљама, пламтећа кап воска пала је на под од синтетичке материје: за секунду или две цела сценографија је била у пламену, а богме и костими на тројици статиста! Као да то сад видим, сценограф Влада Маренић је излетео са апаратом за гашење пожара и почео да засипа белом пеном све око себе. За њим су излетела и двојица дежурних ватрогасаца са истим таквим направама. Један статист је био на земљи, окупан пеном, а друга двојица су збацивала костиме са себе. Дим, и у диму силуете гасилаца, вика, дозивање... Ми, у дворани, ужаснути, нисмо стигли ништа да предузмемо. Пожар је, срећом, био брзо савладан. Одмах сам наредио да се бакље са живом ватром избаце из представе и да се замене некаквим електричним светиљкама које су верно имитирале ватру.

Овај немио догађај није проузроковао одлагање премијере, која је напослетку одржана 7. новембра 1976.

Орешковићевом поставком *Луча* био сам први пут и ретко када потом у потпуности задовољан оним што се догодило с неким мојим комадом кад је био изведен на сцени.

„Кад писац једанпут осети очаравајући процес преображавања мртве материје свог драмског текста

у живо тело позоришне представе, тај зна да је тај процес најужбудљивији доживљај театарске магије” – рекао је једном мој драги професор Јосип Кулунџић, у чијој сам класи на Академији откривао тајне драматургије. Сећам се да је на једном од првих часова, на првој години, упутио будућим драмским писцима следеће упутство: „Кад намеравате да пишете драму, прво што морате учинити јесте да смислите крај, јер се ради тог краја драма у ствари пише!”

Међутим, крај представе *Луч* испао је далеко ефектнији него што је мој текст нудио. Орешковић је креирао уистину антологијско решење: у дубини позорнице сценографија је била налик на велики иконостас, а уместо икона, на више нивоа, биле су „живе слике” са глумцима – тумачима главних улога, краљевима и велможама, који су у позама великомученика стајали непомично, као у филмском „стоп-кадру”. А на позорници, са свих страна, бауљали су и храмали просјаци и губавци, понижени народ, с уздигнутим рукама и вапијућим погледима према својим идолима на иконостасу, пробијајући се кроз густ дим тамјана, уз химнички пеан мушког хора који је компоновао Зоран Христић. Створивши импресиван завршни крешчендо, Орешковић је заокружио моју метафору о лажним митовима и свевременој суровости политике.

Премијера *Луча* у Београдском драмском позоришту имала је велики одјек и изазвала је противречна реаговања у јавности. То је разумљиво кад се узме у обзир да је драма *Луч* (чији је првотни, па под притиском промене наслов био *Душан Силни*) једно од првих, ако не и прво дело о Немањићима и српском средњем веку које је написано и које се појавило на позоришној сцени после Другог светског рата. Критика је углавном позитивно оценила наш колективни труд, премда и доста уздржано. Критичару Политике недостајало је више жестине, али он ипак закључује:

„За Миодрага Илића историја је више него грађа; она му нуди ситуације, личности, идеју коју аутор настоји да развије и прошири, и тако успостави мост између времена у коме се *Луч* одвија, и часа у коме се приказује... Одавно ансамбл Београдског драмског позоришта није деловао овако хомогено, уигра-

но, као у представи Жељка Орешковића." (Политика, 15. новембар 1976.)

Тих дана у ТВ Новостима, под насловом „Сезона премијера“, појављује се збирни приказ неколико нових представа у Београду, а о премијери *Луча* анонимни компилатор објављених приказа вели: „*Луч* је добра драма и представа којом Београдско драмско позориште, после дугог времена странпутица и половичних резултата, најављује једну живљу, узбудљивију сезону (...) Она улива поверење својим укупним учинком (...) Добра је у целини игра глумаца који су, предвођени гостима из Југословенског драмског, Марком Тодоровићем (Стефан) и Гојком Шантићем (Душан), изгледа били мотивисани за посебан напор. *Луч* је добра, мушка драма са једном једином женском улогом (Марија Палеологова – Слободанка Марковић). Припоменимо ипак: уколико Миодраг Илић настави да пише драме за своје позориште, имаће проблема са женским делом ансамбла.“

„Београдско драмско позориште пришло је изузетно амбициозно извођењу Илићеве драме, и – резултати нису изостали. Заслуга за утисак о довршености посла, о урађености ове представе, свакако у великој мери припада редитељу Желимиру Орешковићу, коме припада и посебна похвала за завршни табло, визуелно сјајно остварен и идејно врло адекватан; крвава борба за власт окамењује се у фреску замагљену димом тамјана и прохујалог времена.“ (Политика Експрес, 10. новембар 1976.)

Стављајући извесне замерке, критичар Борбе констатује:

„Миодраг Илић је покушао у *Лучу* да актуелизује не толико одређене теме и проблеме, историјске ситуације и ликове, колико један модел и стил понашања, непосредно везан за напор да се овлада техником и технологијом власти и владања. Праксу која се развија на овим премисама обично зовемо политиком, па је, у овом смислу, Илићев *Луч* политичка драма, односно драма политике, схваћене као вештина помоћу које се поништавају супротности, усклађују противречности, а све то у намери да се достигне крајњи циљ – власт - који, по логици ствари, постаје и основно средство у остваривању жељеног циља...

Илић је у овом свом комаду показао несвакидашњу драматуршку писменост, и по овој врлини *Луч* спада у врхунска дела послератне српске драмске књижевности.“ (*Борба*, ? новембра 1976.)

Дневни и недељни листови доносили су свакодневно многе информације о овој представи, објављиване су читаве странице са фотографијама у илустрованим издањима, па су Књижевне новине чак на првој страни, уз заглавље, дале велики фотос Гојка Шантића и Слободанке Марковић у једној сцени. Убрзо је *Луч* доживео и премијеру на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду и на многим аматерским сценама. Совјетска државна ауторска агенција тражила ми је ауторизацију за извођење, а такво одобрење дао сам и за превод на пољски језик. Представа Београдског драмског била је изабрана за Стеријино позорје 1977. На гостовању у Драмском казалишту Гавела доживела је овације публике и била пропраћена признањима критике. Јавили су се интересенти за филмску екранизацију из наше земље и Сједињених Држава...

Али, сваки успех има и другу страну. *Луч* је наљутио шабачког владику, који је у листу Православље оштро напао и драму и представу, сматрајући их светогрђем. Срећом, у то време је изишла значајна студија Миодрага Поповића *Видовдан и часни крст*, која је била својеврстан одговор цркви. Наиме, есејист Душан Поповић, у листу Позориште, који је издавало Српско народно позориште у Новом Саду, пореди драму и поменути студију и каже: „Стицајем околности приказивање Илићевог *Луча* у два позоришта дешава се у исто време када је штампан веома запажен оглед Миодрага Поповића *Видовдан и часни крст*. Тај оглед је научна демистификација - којој би, додуше, добродошла развијенија анализа друштвено-економских корена – косовске легенде као идеолошко-политичке сржи српског и југословенског унитаристичког националног мита. Мостови између прошлости и садашњости ипак су у крајњој линији исти за гледаоца *Луча* и за читаоца *Видовдана и часног крста*.“ (Позориште број 4, год. XLIV, 29. децембар 1976.)

Оно, међутим, што није изишло на видело, што је тињало у тами иза јавног успеха, показало се неко-

лико месеци касније. Заштићен написима у штампи, похвалама, наградом коју је Позориште добило од СИЗ културе Београда за висок уметнички домет, био сам за извесно време недодирљив за оне у самом ансамблу који су у успеху *Луча* видели опасност за себе. Понесен заправо оним што ми је донео вероватно врхунац у мојој дотадашњој драматуршкој каријери, нисам обраћао много пажње на кулоарске завере једне групице незадовољника. Не много значајни као уметници, неостварени за време мог управничког мандата, али исто тако ни пре ни после тог периода, желели су друкчије позориште од онога које је стасавало, позориште по њиховој мери (!?). Нарочито им је било неприхватљиво гостовање врхних драмских уметника Београда, иако у Кући нисмо располагали снагама које би изнеле озбиљан и амбициозан репертоар. Вероватно би било пожељније позориште на нижем нивоу, засновано на мање захтевним делима, у коме би та група била као у топлој води. Другим речима, скривено, а касније отворено, припремао се сукоб око визије наше заједничке будућности.

Луч, приказан у званичној конкуренцији 22. Југословенских позоришних игара, познатијих под називом Стеријино позорје, донео ми је још једно разочарање. Било је то време „братства и јединства“ и „равноправности народа и народности“, у коме су већ почеле да пуцају нити југословенске заједнице. Нико се није усуђивао да улази у међунационалне спорове у сфери политике, али у сфери културе то се могло догодити под плаштом естетичких или културно-историјских неспоразума. Упркос изванредном пријему *Луча* на гостовању у Загребу, за „Округлим столом критике“ сутрадан после фестивалског извођења један од тада угледних хрватских театролога, Петар Селем, говорио је са крајњим омаловажавањем и о тексту и о представи. Комплекс инфериорности, приметан увек кад се поведе расправа о богатој српској историји, испољио се Селемовом генералном примедбом:

„Кај се мене дира један балкански, провинцијални, феудални случај?!...“

Другим речима, играјте ви, Срби, такве представе за себе, тамо, у Београду, а нас пустите на миру!

Било је покушаја да се оспори овакав став. Глумац

Мирко Петковић, који је тумачио улогу Душана у новосадској представи, енергично се супроставио, и потцртао универзално философско тежиште драме. Али, Селем је само одмахивао руком. Већ сама ова расправа била је увредљива, будући да се хрватски театролог није уопште упустио у анализу приказане представе, већ је априори игнорисао и такву могућност. Све то мирисало је на будуће расколе.

ДИХОТОМИЈА КРИТИЧАРСКЕ ПАМЕТИ

А онда је у веома богатој и радној сезони 1976-77 уследила премијера Крлежине драме *У Агонији*, која је била крупан корак у даљем освајању публике. О пријему ове представе на гостовању у Загребу у оквиру Гавелиних вечери већ сам нешто рекао. Нека ми читаоци опросте што се у овом приповедању не држим хронологије, и што о догађајима пишем онако како ме носе асоцијације, дакле по сећању и сачуваној документацији, групишући их по темама и сродности. Другим речима, премијера ове драме је изведена 10. децембра 1976., то јест више од пола године пре него што је доспела пред загребачку публику.

Имао сам у свом подужем животу прилике да видим неколико извођења овог знаменитог Крлежиног дела: у сећању ми је давна представа Народног позоришта „Тоша Јовановић“ у Зрењанину; затим представа београдског Народног позоришта са Љубишом Јовановићем, Божидаром Дрнићем и Даром Милошевић; па представа Југословенског драмског позоришта са Виктором Старчићем, Стевом Жигоном и Маријом Црнобори; и најзад представа Хрватског народног казалишта у Загребу, виђена давно, давно, у младости, са глумцима чијих се имена, нажалост, не сећам... Одговорно тврдим да је представа *У агонији* Београдског драмског позоришта била, можда не боља, али по много чему изузетна, друкчија, оригиналнија, ближа схватањима и разумевању људи у другој половини двадесетог века. О томе шта је „боље“, а шта „горе“ у уметности није упутно расправљати, јер свако дело треба ставити у координате одређеног времена, релативизовати његов домет према

параметрима актуелног и универзалног значења, узимајући у обзир многе естетске и мисаоне компоненте. Чињеница је, што једнодушно потврђује загребачка критика, а делимично оспорава београдска (!), да је редитељ Огњановић са Павлом Богатинчевићем (барун Ленбах), Стевом Жигоном (Крижовец) и Недом Огњановић (Лаура) успео да избегне салонску патетику и шаблонизирани третман Крлежиног декласираног света у пропадању, и да са много више крви и меса, аутентичније, људскије, осећајније, прикаже перверзне, деградирајуће односе ова три лика. Огњановић је маштовито, са смислом за потенцирање финих психолошких нијанси, изградио веома занимљиву, готово напету представу, што је резултирало великим бројем изведби на матичној сцени и многобројним гостовањима. Штампа је забележила 50. представу, а Крлежино дело је живело на сцени још две године после тога. Треба узети у обзир да дуговечност његових драма у српским позориштима није баш тако честа.

Занимљиво је упоредити оцене београдских и загребачких критичара, и сетити се притом пословице која каже да село неће владика из своје средине. Уопште, у нашим, београдским, чаршијским релацијама, постоји чудан, психолошки, не много објашњаван феномен прећутне сагласности о неким људима, осуђеним на игнорисање и одбацивање, ма како се они истицали успешним делом, ма како допринесли укупном квалитету живота. Постоји неколико кругова или бедема опасаних око обележених појединаца, којима ништа неће помоћи да их огреје бар зрачак сунца друштвене милости. Први круг је онај еснафски – научник, писац, лекар, уметник, свеједно, биће спутаван и сумњичен за безначајност најпре од својих колега, оних који с њим бију исте битке. Други круг чине медији, штампа, творци јавног мњења, критичари и критизери, пискарала и трчилаже, кафански интелектуалци свих боја, позери и полтрони, који ће упорно оспоравати домете потенцијалног „владике у свом селу“, чинећи све што могу да заувек остане потенцијална вредност. Трећи круг је онај у актуелној власти, састављен од бирократизованих умова, карријериста, поданика, од чије наклоности и ненакло-

ности зависи могућност афирмације осуђених. Има још „кругова“, ланаца и ленгера, као што су конкуренција, политичка и класна суревњивост, завист итд.

Било би веома отрежњавајуће и уопште корисно када би социјална психологија израдила карактеролошку мапу обележених, осуђених на споредност, вечно маргинализованих, оних чија дела указују на несумњиву вредност. Када би презентирала профил тих људи, кад би јасно издиференцирала особине које их чине непожељним, кад би спровела истраживање и открила узроке који, рецимо, талентоване и на сцени несумњиво остварене редитеље и глумце остављају недовољно признатим. Зашто критика мора увек да им „прилепи“ мрљу? Да ли је у питању случајност, срећа, судбина, дакле метафизички моменти, или нешто друго?

То „друго“ је у случају Александра Огњановића делимично познато: политичка неподобност. Колико је он остао неприхваћени „владика“ у нашем великом престоничком селу, најбоље се може видети кад се упореди оно што је писано о *Агонији* у Београду и Загребу.

„Један од таквих људи (”раздозналих” – прим. аутора) показао се и редитељ Александрар Огњановић који је, прихватајући се *Агоније*, одлучио да почне „све испочетка“, да прочита комад друкчије по сваку цену, чак и по цену да, тако га амбициозно читајући, открије и оно што у њему не пише. Оваква открића обично почивају на уверењу да мислити радикално значи мислити оригинално, што, све кад би и било тачно, тешко да би било довољно да се интерпретира један комад у којем је „маневарски простор“ за мењање смисла и значења мањи него што се то редитељу Огњановићу учинило... Пренебрегавајући тананост психолошке структуре комада, па чак и ноторну чињеницу да пред собом има психолошку драму, а не какав трећеразредни „трилер“, Огњановић се свесрдно потрудио да комад „отвори“, да мотиве и разлоге који покрећу сукобе у драми до краја објасни, да се помало подсмехне салонској фрази Крлежених јунака...” (*Борба*, 5. јануар 1997.).

Загребачки критичар овако „одговара“ препотентној памети у нашем селу:

„...редатељ Александар Огњановић са члановима овог казалишта Павлом Богатинчевићем (Барун Ленбах), Недом Огњановић (Лаура Ленбах), Татјаном Лукјановом (Грофица Мадлен Петровна), Душаном Почеком (Полицијски пристав) и гостом из Југослаvensког драмског позоришта Стевом Жигоном (Др Крижовец) развио је истанчану психолошку игру, која тежи да кроз агонију једног поноса и једне љубави искаже сумрак читаве једне епохе. С много очекиваних извањских сценских радњи, које нису само допуњавале дијалоге него их на одређен начин приземљивале, уз превише пригушен тон лежерне конверзације која жели затомити драматске акценте и прожети их самоиронијом – београдски су глумци остварили цјеловиту представу..." (Вечерњи лист, Загреб, мај 1977.).

О редитељској надградњи текста, о креативном приступу и модернијој визији Крлежине драме, београдски критичар каже:

„Редитељ Александар Огњановић видео је *У агонији* као комад за три добра глумца. У овом смислу, његова представа је уопштена, више мучна, него провокативна. Усредсређена је пре свега на љубав и стриндберговски схваћену „борбу полова“. Иако се у њему не исцрпљује, представа је оптерећена наслеђеним сценским решењима и формализмима. Подражавање салонских манира, уходаних, колико и извештачених интонација и покрета, разводњава представу, одузима Крлежином делу критичку усмереност, опредељеност, жестину..." (Политика, 7. децембар 1976.).

Загребачки критичар, међутим, има супротно мишљење:

„...За представу Београдског драмског позоришта *У агонији* Мирослава Крлеже могло би се рећи на први поглед да је по много чему нова, што звучи доста парадоксално кад је ријеч о овој познатој представи која има осигурано мјесто у антологијама наше модерне драме.

Размишљајући даље то ново очито не треба тражити у неком новом односу према драми, у уплитању са стране и у захватима који би значили експериментирање, већ у класичном приступу, поштовању кано-

на којима се Крлежа у нас игра, па ипак у врло надахнутом приступу редатеља Александра Огњановића (сценографија – Владислав Лалички, костимографија – Миланка Берберовић) и одличним интерпретима који су без икаквих комплекса градили ову представу из почетка.

То ново је садржано без сумње у свјезини, у темпераменту, у темпу, који у фуриозном ритму одмата сложено клупко нијанси у животу Крлежених ликова. Има нечега у томе што тече брже од очекиваног, а то је апсолутна доминација ријечи, дијалога, то је својеврсна победа над игром која, међутим, само придоноси крлежијанском сплину, нестварности, немоћи и бесмислености вањских покретача драме кад се они у толиком броју налазе у људима.

Рекао бих да је то била примјерно изнијансирана људска драма која се обијала о зидове трију протагониста стварајући перпетум мобиле питања и одговора који су се немилосрдно мијешали у чаробном шеширу мађионичара који их је створио. Била је то сувремена драма од оне која се могла очекивати...

Александар Огњановић је без сумње нашао мјеру да да своје мишљење о *Агонији* не базирајући се много на искуства. Он је створио драму упечатљиве снаге, људску драму с понешто удаљеном фреском друштвених збивања у позадини, драму која из себе црпи неизмјерну снагу постојања у егоизму, у поразу идеала и опћој затрованости..." (Вјесник, мај 1977.).

Истини за вољу, било је и у Београду људи од пера, ослобођених литерарно-театарских предрасуда и личне анимозности, који су умели да уоче вредности ове магичне представе из објективног угла. Тако у Књижевним новинама из децембра 1976. читамо:

„...Уз то је редитељ Огњановић сматрао да у игри, сценографији, па и целој представи, треба да буде присутно нешто од нашег сценског искуства и стила у коме тај глембајевски свет привидно дотрајава. Али с тим, што је свему овоме придодата критичка дистанца и извесна блага иронија, видљива у свим елементима ове богате структуре. Све се ту може препознати мада целина свакоме елементу намеће свој смиао: то је заиста изванредно суптилно залажење иза фасаде, како би механизам гротескног и трагичног

био што видљивији. Пораз и празнина су страховити, а још више сазнање да се не може продужити такав живот, без обзира на све компромисе, одрицања и лажне илузије. За редитеља ово није сасвим затворен свет, мада је сцена камерна и привидно ограђена од свега спољног... Та суровост и присуство коначности дозвољава режији низ врло суптилних асоцијација, па се из сцене у сцену овај круг метафорично шири и тиме се надограђује физичко збивање и духовним квалитетима све више објективизира. Огњановић се при томе клонио сваког произвољног субјективизма, није желео да импровизира и измишља било каква решења која би оптеретила текст и саму представу. Средства којима се он служи су изразито позоришна, поштују се све условности Крлежине драматургије с тим што се неутралише само оно што би вукло у патетичност, неумерену гротеску или традиционалну фразу. Нађена је мера чак и за реторичност тако да је све доста пригушено, често само у наговештајима, јер, како ситуација постаје јаснија више се указује потреба да личности откривају дубину продора стварности у њихове интимне светове..."

После премијере, у анкети са гледаоцима објављеној у Вечерњим новостима, једна од наших најпознатијих глумица која је свој ход на сцени започела давно у Београдском драмском позоришту, Ксенија Јовановић, рекла је:

"...Поводом креација Неде Огњановић и Татјане Лукјанове, размишљала сам о томе колико много добрих глумаца већ годинама седи на клупи за резервне играче, како би се то рекло фудбалским речником. Има их толико да би се лако могла образовати још једна државна репрезентација. Невоља је у томе што селектори наших телевизијских, филмских и позоришних екипа нерадо мењају своје омиљене играче."

Овом изјавом Ксеније Јовановић за мене се отвара још једно важно питање: зашто је протагонисткиња драме *Уагонији*, Неда Огњановић, вазда некако била у сенци, упркос њеној неисцрпној стваралачкој енергији и заиста раскошном таленту? Из овог питања проистиче још једно: зашто глумице – супруге редитеља, чак и кад су велике, бивају потиснуте у други план? Зар су Неда Огњановић и, рецимо, сјај-

на Маја Димитријевић (супруга редитеља Мирослава Беловића) заслужиле да чекају на праве улоге годинама, и да их критика третира малтене као страног тело у позоришном животу?

Да је Неда Огњановић у целом радном веку одиграла само Лауру онако како је одиграла, било би дозвољено да заузме пристojно место у историји српског позоришта. Њена Лаура је смело изишла из крлежијанског стереотипа, из оквира тананих паћеница-мигреничарки, чија нежност крвари у судару са егоизмом љубавника и отуђеношћу мужа; Огњановићева иде корак даље – остварује целовит лик жене која се бори за своје место под сунцем, која на увреде и понижења одговара не само очајем, већ и жестином рањене лавице. Она оптужује из дубине душе, снажно и природно.

И док је београдска критика, мање-више (са изузетком рецензената Радио Београда, Књижевних новина и Књижевне речи) потценила њен несумњиво висок домет у овој улози, загребачка критика је писала панегирично! Као да је Загреб одавно очекивао баш овакву Лауру, друкчију, стварнију, животнију.

"...У широком спектру исказаних расположења и језичних бравура, значајан дио посла обавила је Неда Огњановић у улози барунице Лауре на специфичан суспрегнут начин, креирајући овај сложени женски лик у својеврсном врло успелом крешченду од апатије и заноса до хистерије..." (*Вјесник*, маја 1977.).

За разлику од арогантне ускогрудости и трагичног неразумевања, исказаних у приказима објављеним у Борби и Политици, чији су се аутори добрано потрудили да демонстрирају сопствену ерудицију и филозофску дубину у препричавању Крлежиног дела, критичар малотиражне, али поштене Књижевне речи дословце каже:

"...Избор Неде Огњановић и Стеве Жигона за тумаче главних улога показао се изванредним, нарочито избор јунакиње. Била је то Лаура интелигентна (не само због текста), рафинирано емотивна, достојанствена у најплеменитијем смислу речи, занимљива, дискретна, са бурним унутрашњим животом и крајње децентним држањем."

КОШАРКА НА СЦЕНИ!

После серије успешних представа у штампи су се све чешће појављивали написи (или узгредне констатације) да се публика вратила у Београдско драмско позориште. Наше су представе често биле распродате.

Остварења као што су *Вагон Ге*, *Шала*, *Завера или дуго праскозорје*, *Пуч* и *У агонији*, била су заснована на литерарној подлози у уобичајеном смислу речи, и изведена класичним позоришним средствима каква се могу очекивати. А онда је изненада уследио шок: кошарка на сцени (!), млади навијачи, сонгови – нешто између мјузикла и модерне драме о младим људима: премијера комада *Рибе у мору* Британца Џона Макграта, у режији Виде Огњеновић... Представа је изазвала симпатије, будући да је стављена на репертоар с намером да се привуче млада публика, али није оставила дубљи траг у уметничком искуству Београдског драмског.

У сценографији Миодрага Табачког заиграо је велики ансамбл, а у њему први пут – Лазар Ристовски, који ће у годинама које следе заузети значајно место у репертоару овог Позоришта, а још више у домаћем филму. Новина је било и ангажовање групе аматера – чланова позоришта „Дадов“, јер је комад захтевао учествовање изразито младих људи. Они су, са поменутих Ристовским, Миодрагом Поповићем Дебом, Љиљаном Лашић, Жижом Стојановић, Николом Милићем, Миланом Ераком, Добрилом Илић, Петром Перишићем, Ивицом Клеменцом, гостом Драганом Зарићем и другима, уз суделовање вокално-инструменталног састава „Кубитус“, сачинили необично живу представу социјалног бунта и протеста. Аутор Џон Макграт, оснивач лондонске позоришне трупе „7 : 84“, обраћа се радничкој омладини своје земље са жељом да подстакне њихову свест о незавидном друштвеном положају. Наиме, назив ове трупе настао је по једном економском прорачуну који показује да је 84 одсто укупног националногдохотка Британије у рукама 7 процената богатих. О главном лику, младићу Ендију кога је тумачио Лазар Ристовски, редитељ Виде Огњеновић је рекла на конференцији за штампу:

„Енди има само име. Презимена су му разна. Он је „соул“ јунак који гласно, понекад прегласно мисли урлајући. Ниједан ред није довољно брз за његове импулсе, довољно хаотичан за његове покрете, довољно опасан за његову лудачку потребу за истицањем, довољно неочекиван за његову игру ризика.“

Компликоване представе са много учесника, са оркестром, статистима, певачима, тешко опстају у нашим условима. Врло брзо запали смо у Њор-сокак због притиска рок-ансамбла „Кубитус“, који је захтевао редовну исплату хонорара. Професионално посматрано, они су свакако били у праву. Али, кашњење са исплатама није било узроковано нашом немарношћу или лошом намером, већ је било последица несавршеног и увек недовољног финансирања. Парадокс је био заправо у томе што је финансијер (СИЗ културе Београда) прихватао годишње програме позоришта, усвајао детаљна образложења сваке предвиђене репертоарске јединице и чак предрачуне трошкова, да би се током сезоне, кад се редовне представе и премијере нижу једна за другом, показало да је каса полупразна и да су годишњи уговори били нереални. Цене улазница, разуме се, увек су биле неекономске и то из више разлога, а пре свега зато што се сматрало да су позоришта расадници културе, да је њихова делатност од општег друштвеног интереса, и да стога не сме бити комерцијализована, већ доступна најширем кругу грађана. Отуда, и кад је дворана била пуна из вечери у вече, приход на благајни није могао ни изблиза да покрије трошкове. Дешавало се да нам рок-састав затегне омчу око врата, и то уочи саме представе *Рибе у мору*, и да нас примора да је откажемо. Моје молбе и вапаји, уверавања да ћемо већ колико сутра измирити своја дуговања, нису вредела. Тада бих био приморан на оно најнепријатније за било ког позоришног управника – да изиђем пред завесу и да публици саопштим да представе неће бити...

Рибе у мору су се полако осипале, напуштајући наш финансијски плићак. Будући да нису „пливале“ у нарочито бистрој води, да ова представа, руку на срце, није садржавала убојитију драматику, век јој је био веома ограничен.

Оно што је за мене у раду на овој представи било

занимљиво, и што ћу касније у својој позоришној пракси имати прилике да чешће посматрам изблиза, био је начин рада Виде Огњеновић, редитељке изразите индивидуалности. Њен таленат краси специфичан смисао за хумор и то племенитог, доброћудног кова, који је раније дошао до изражаја у представи *Избирачица* Косте Трифковића, а са примесом ироније и у представи *Завера или дуго праскозорје*.

И овога пута, пратећи како излази на крај са великим ансамблом и необичним текстом о малим људима у предграђу, уверио сам се да сваком сценском подухвату прилази са чврсто изграђеном визијом. Ту своју врлину исказала је и као драмски писац, кадар да сценску материју компонује тако да побуђује живо интересовање, духовито, ритмички атрактивно.

Вида Огњеновић потиче из школе озбиљне, одговорне, студиозне режије. Она живи богатим унутарњим животом, проживљавајући у себи стања и сукобе драмских ликова. У њеном погледу, док ради с глумцима, или док разговара са другим сарадницима, назире се једва приметна одсутност, она подељеност психе истинских стваралаца: рационално присутна међу људима на сцени енергично поставља своје захтеве, образлаже их уверљиво и аподиктично, а истовремено својим унутарњим бићем борави у неким просторима маште и недоумица. Ту волтермитијевску дихотомију познају сви они у којима непрестано „буши ходнике“ црв стваралачког немира, они који не могу да се ослободе текуће теме, сневајући и будни и уснули, прогоњени сликама и речима.

Вида није личност коју било ко може да обмине, или да јој наметне своја уверења. Она слама све препреке, уме да пробије све зидове, али неозлеђена, као сенка. Као да је кћи Мире Траиловић. Уме да се прилагоди сваком саговорнику и свакој ситуацији, довољно интелигентна да увек све остане по њеном. Захваљујући томе она најчешће погађа циљ, јер чврсто верује у смисао онога што ради. Сви око ње морају да је следе, или да одустану. Међутим, нико не одустаје, зато што њена аргументација и непоколебљивост ломе све отпоре. Глумац не може пред њом да „фалшира“, да изговара текст без емотивног покрића, лажном интонацијом.

Онако ониска, зрачећи огромном енергијом из средине затамњене дворане, пушта глумце да се разиграју, лукава и паметна, да би их прекинула као што то чини диригент кад зачује погрешан тон у оркестру. Дивим се тој великој дами нашег театра, а богме и наше књижевности. Мудра и одмерена, знајући тачно кад коме шта треба да каже, често је врло храбра, искрена и уме да „скреше истину међу очи“. Нисам јој узео за зло кад је тринаест година касније прочитала моју драму *Апис* и кад ми је рекла:

„То је добра драма, вешто сложена, али, брате, могао си боље да напишеш онај једини женски лик! Та Милка Новаковић је лутка од папира!..“

И била је у праву. Штета што је нисам послушао и још мало порадио на том важном лику.

У ЖИЖИ ЈАВНОСТИ

Позориште почива не само на добрим и занимљивим представама и на глумачким бравурама – то знају сви који су осетили његов хлеб. Позориште почива исто тако на општем утиску који о њему влада у одређеном времену, на фами или аури која га окружује, на његовом рангу у главама људи. Зашто су некада Београдско драмско (педесетих и шездесетих година) и Атеље 212 (шездесетих и седамдесетих) била у шпицу популарности и интересовања публике, зашто су се чак и они који много не држе до позоришта јатили на њиховим представама, обигравали око места на којима се окупљају глумци, писци и редитељи? Да ли је реч само о моди, о пукој привременој извиканости, или постоје и дубљи разлози?

Не оспоравам да је на првом месту дух актуелности, магија уметничког дејства, очаравајући симптом сценске поезије и мисаоности. Али, магнетизам неке позоришне куће веома је појачан применом разних средстава маркетинга, иако ми ту реч нисмо познавали у време о којем сада говорим. Инстинктивно, здраворазумски, из истинске нужде, били смо на становишту да у јавно мњење треба свакодневно убризгавати разновразне теме и случајеве – поводе за усмено и писмено препричавање. Ваљало је, осим тога, окупљати око позоришта што већи број људи,

стварати круг привржених пријатеља-пропагатора, који ће ширити позитиван глас у клими опште прихваћености и симпатија.

Свестан, дакле, чињенице да је позориште прavo тек кад се о њему непрестано пише и говори, кад је кадро да унапред може да обезбеди велики број присталица (потенцијалних гледалаца), предузео сам са новоформираним тимом Управе више корака у том смислу. Прво смо основали Друштво пријатеља Београдског драмског позоришта, чији су чланови уживали попуст приликом куповине улазница за све представе. А чланови су биле радне организације и појединци.

После премијере *Вагон Ге* потписали смо уговор о сарадњи са Друштвом љубитеља културе Врачара, чиме смо одједном обезбедили продају 25.000 улазница! Том приликом уручили смо јавно признање и поклон доајену српске сценографије Миомиру Денићу за 25 година успешне сарадње. Тај поклон је био албум са фотосима свих његових сценографских решења на сцени Београдског драмског позоришта. Наравно, ова два догађаја, одиграна исте вечери, добила су знатан публицитет.

Мој новинарски инстинкт гонио ме је да смишљам нове и нове потезе којима бих обезбедио стално присуство у јавности, па сам тако обновио стари обичај да свака премијера буде обавијена гламуром, да личи на свечаност: кад завеса падне, у сали за пробе приређивао сам коктел за угледне госте, јавне и културне раднике, представнике Друштва пријатеља и новинаре, који би још једним аплаузом дочекали глумце и ауторе, срели се с њима и могли да изнесу своје утиске. Увек сам искористио тај тренутак да се свима обратим и да изразим захвалност, како ансамблу, тако и гостима. Међу редовним посетиоцима премијера, који су били с нама и на овим коктелима, био је и Будимир Лончар, испрва амбасадор у Савезном секретаријату иностраних послова, а потом и државни подсекретар за спољне послове. Веза коју сам с њим успоставио, најпре захваљујући књижевнику Ивану Ивањију, функционеру у ССИП-у и Титовом личном преводиоцу за немачки и мађарски језик, иначе мом старом пријатељу, биће од значаја за једну кадровску

аферу и моје напуштање Београдског драмског позоришта, о чему ће бити речи кад то дође на ред.

Веома значајан корак у трајном приближавању грађана било је увођење абонмана (претплате) за целу сезону, уз велики попуст и унапред обезбеђене улазнице за све премијере, односно прве репризе. Тај потез је дао веома добре резултате: просечна попуњеност дворане у сезони 1977-78, рецимо, премашила је 80%. Другим речима, проблем публике више није постојао.

Свестан да Срби често, осим свог приватног дома, имају и своју кафану, и да је кафана традиционална национална институција број један, у којој је настало много што-шта у историји и култури овог тла, замолио сам техничког директора да премести негде магацин декора и да, непосредно уз главни улаз, адаптира расположиви простор за ресторан или „затворени клуб“. Архитект Зоран Ристић, иначе веома маштовит човек, спреман да се упусти у авантуру и прихвати сваки изазов, пројектовао је ентеријер позоришног ресторана, који смо ускоро – путем јавног конкурса – препустили приватном угоститељу, Далматинцу Иви, Србину из Книна.

Наш клуб је био испрва веома угодно, ексклузивно место, у које су навраћали виђени људи из света уметности, политике и социјалистичког бизниса, нарочито после представа, али – како то бива у нашим приликама – временом се изродио у стециште чубурских и иних ноћобдија, несхваћених уметника, пијанаца, сумњивих типова и кавгација. И, ето ти невоље!... Клуб нам је, с једне стране, био од изузетне користи, јер је привлачио многе пријатеље и поклонице, а с друге увлачио нас је у проблеме с јавним редом и полицијом. Чињеница је, међутим, да су и ти потреси, упркос непријатностима, имали и маркетиншку сврху, да су били предмет препричавања, то јест да су нас држали у „орбити јавности“.

Најзад, 1978. године, опет у техничкој сарадњи с вредним и пожртвованим Зораном Ристићем, покренуо сам месечник „Рефлектор“ – промотивно гласило које се бесплатно делило на благајни и у фоајеу позоришта, и достављало свим члановима Друштва пријатеља. „Рефлектор“ је био богато илустрован фотосима

представа и испуњен информацијама о текућим и будућим репертоарским подухватима.

„Рефлектор” ће касније бити често помињан, јер ће подаци у њему објављени послужити као мој подсетник.

Све у свему, Београдско драмско позориште је било у фокусу културне јавности, око њега се „дизала прашина”, каткад златна, каткад црна, али увек приметна. Позориште је поново почело да живи интензивним животом, да комуницира са окружењем, да буде позивано на гостовања и фестивале, да би ускоро уследили и позиви из иностранства.

Моји дани су постајали све краћи, хитао сам за обавезама и све их теже сустижао. Проводио сам и по четрнаест, каткад и шеснаест сати дневно између своје канцеларије, позоришних радионица, просторија за састанке, проба и представа, и разних сусрета и састанака у општини и граду. У постељу сам, међутим, одлазио угодно преморен, опијен заносом који ми је помогао да све напоре издржим са лакоћом, а богу захваљујем на здрављу и снази, на урођеним предиспозицијама за овако луду захуктаност и отпорност.

Ближила се тридесетпета годишњица оснивања Позоришта, коју сам такође схватио као важну додатну прилику за привлачење пажње, за „таламбасе” и „почасне плутуне” у штампи, за још наглашенију афирмацију Куће и њених уметничких перспектива. Сазревала је тим поводом идеја о отварању још једне, камерне сцене, под истим кровом, којом би било обележено 35 година рада. Овај јубилеј решили смо да дочекамо са потпуно реновираним и модерно дизајнираним фоајеом, украшеним великим фотосима представа и портретима свих глумаца.

Није карактеристично за наш менталитет да се сви, баш сви планови заиста остваре. Али, наше чудо од елана, готово усијаног, силна амбиција и јасна визија, носили су нас ка истинском преображају. Веровали или не, драги читаоче, све побројане замисли изгурали смо до краја мој верни тим и ја.

О реченим подухватима и оствареним циљевима биће речи сукцесивно, онако како смо их редом доживљавали.

Међутим, ни добре представе, ни углавном повољна критика, ни повећане плате запослених, ни учествовање на Стеријином позорју и другим престижним фестивалима, ни отварање камерне сцене, ни прилив публике, ни побољшани услови рада, ни стална пажња јавности, нису били по вољи свих у Кући, а ни многих који су нас посматрали издалека. Има неког проклетства у менталитету малих средина које чини да људи не признају и чак одбацују успехе, уколико ти успеси нису само њихови! Не каже се без разлога да Срби могу све да опросте, осим туђег успеха.

Звучи парадоксално да је незадовољство неких, праћено роварењима, бивало све веће, у сразмери са уздизањем и афирмисањем нашег Позоришта. Већ поменута група вечито непотврђених глумачких индивидуа изазивала је непрестано конфузију где год је могла – на разним самоуправним телима и инстанцама, и на разним местима у граду, омаловажавајући постигнуте резултате и упорно трагајући за „кривцем” свог животног пораза, а то би свакако морао бити актуелни управник, у дотично време – ја.

Они којима сам на једвите јаде успео да обезбедим стан преко Општине Врачар, они чије сам најближе смештао у болнице захваљујући личним везама, они чију сам децу уписивао у школе или им налазио запослење, они који су из анонимности потонулог периферијског театра крочили у круг запажених, обигравали су око разних комитета, одбора Синдиката, органа власти и надлежних инспекција, подносили притужбе и пријаве, клеветали и подметали свакојаке гадости. Сувише често морао сам да се правдам, да објашњавам, да губим време и трошим енергију, онда кад нисам дизао главу од нагомиланих послова. Наплаћао сам се казни код судија за прекршаје за све и свашта – за неодговарајућу противпожарну заштиту, иако је била неодговарајућа због неодговарајућег финансирања, за неочишћен снег пред зградом, за неблаговремено уклањање шљаке из ложонице, за „непоштовање” самоуправних аката, за неке административне заврзламе у рачуноводству, чак и зато што није био редовно сервисан радиоактивни громобран на крову!...

АНДРЕЈ ХИНГ У БЕОГРАДУ

Присећајући се наредних премијера уз помоћ сопствених белешки, написа у штампи оног времена, записника разних седница Колегијума, Уметничког већа и Радничког савета, дугујем посебну захвалност још живим члановима ондашњег Београдског драмског позоришта који су ми помогли својим реминисценцијама и сведочењима.

Премијером драме *Ноћ младенаца* 7. марта 1977. представили смо београдској публици угледног словеначког писца и редитеља Андреја Хинга. Аутор, чија су дела сврстана у сам врх савременог југословенског књижевног стваралаштва, био је такоређи непознат нашим љубитељима театра.

„Моје искуство у писању драма је мало – изјавио је Хинг новинарима по доласку у Београд, на наш позив. – Три сценска текста нису богзнашта... Разлог за сиромашну жетву је мој задоцнели старт у тој струци, касно сам стартовао јер сам био уверен да је мој таланат приповедачки... Више од 20 година сам режирао и на тај начин стекао познавање сцене и њених законитости...”

Хинг је мршавушан човек с брадицом и цвикерима иза којих сијају два безбојна ока продорног погледа какав имају само харизматичне личности. На сличан начин умео је да вас скрозира до постеље у којој сте се родили наш велики писац, нобеловац Иво Андрић. И три пута, у блиском сусрету са Титом, сусрео сам такав исти продоран поглед. Хинговим уским лицем, упркос челичном погледу, разлио би се бескрајно драг осмех. Боемски опуштен и дружељубив, очас је постао део нашег тима. Сви његови савети и препоруке били су драгоцени. Препоручио нам је редитеља из Словеније, Душана Млакара, који нам се ускоро придружио. Био је то млад човек балетског стаса, бујне плаве косе, лепотан налик на јунаке руских бајки. Женски део ансамбла је био очаран, али Млакар није показивао да је заинтересован за било какве емотивне излете. Обраћајући се новинарима уочи прве пробе рекао је:

„...ово је у сваком погледу савремен текст, драма се дешава данас и важи за свако друштво. У дра-

ми се говори о злу које постоји у нама, које је стално присутно. Мислим да ће сваки гледалац, када буде напуштао позориште, моћи да размишља о оном злу које постоји у њему. Зато ми се чини да је ово Хингово дело велика опомена за све нас...”

Четири дана после премијере примио сам од Хинга писмо које гласи:

„Драги Мијо, још једном: пуно, пуно ти хвала на свему што си направио у вези са реализацијом моје драме! Пренеси, молим, изразе моје захвалности и свим члановима ансамбла. Надам се да нас критика није сасвим дотукла. (Молим, пошаљите ми рецензије!) Тебе и твоју супругу пријатељски поздравља Андреј Х. Љубљана, 7. март 77.”

И као *post scriptum*:

„Можда сва слова не штимају, али признај да донекле знам ћирилицу.”

Са Андрејом Хингом сам остао и даље у вези, размењивали смо писма, разговарали телефоном. Развил се једно топло пријатељство на даљину. Премда га никада више нисам срео, о њему се годинама у нас ништа није чуло, он је и данас понекад у мојим мислима као неко ко вам је веома близак. Сазнао сам да је преминуо 2000. године, у Љубљани.

Критика је после премијере *Ноћи младенаца* била здушно на страни аутора, уздизала је његову особену поетику, али је истовремено била веома шкрта у похвалама сценске реализације.

„Поетски језик у оваквој драми неминовно је у суседству ироније и цинизма, то јест и он се распада иако је у употреби и ту је још као рефрен одживелости и као почетак света који за поезију не зна. Он је болно и једновременно комично цвркутање, језик два света који немају заједнички језик, и који ће се, док драма траје и развија се, суочити са овом чињеницом. Мистериј дакако нуди стари свет, одлуке и разрешења припадају новим, предузимљивим људима који се не дају лако збунити. Умилни пев, сентенца, ритуал, алегорија, све је то у *Ноћи младенаца* уравнотежено цинизмом, артизмом, игром, као што је реалистичка прича посредована, градњом, стилем... Хингове ликове, како су нас уверили Миодраг Поповић Деба (Професор), Слободанка Жугић – Капичић (Вида) и

Весна Илић-Вујисић (Ташта), не ваља доживљавати, већ их треба играти..." (Политика, 15. март 1977).

Догодило се заправо да се неколико искусних и добрих глумаца сударило са Хинговим светом, помереним из уходаног обрасца сценског реализма ка својеврсној симболици. У драми је реч о интелектуалној дистанци према двома сукобљеним генерацијама - старијој, огрезлој у традиционализму, лажима и лошим обичајима, и млађој, грабежљивој, опседнутој циљевима скоројевића. Аутор не прихвата ни једну ни другу, већ иронично, помало бизарно, црнохуморно, одбацује и једну и другу, призивајући некакав друкчији, хуманији, бољи свет. Морам признати да наше креативне моћи нису до краја изнеле Хингову идеју, али да нам није на најбољи начин помогао ни редитељ Млакар.

УДАРАЦ МОЖЕМ

Ново узбуђење уследило је убрзо, на последњој генералној проби драме *Живе као свиње* Џона Ардена, 5. априла 1977. У сцени туче, тада млади глумац Иван Шебаљ забио је нож одистински у лист десне ноге још млађег колеге, Срђана Дедића. Бол на лицу повређеног био је тако аутентичан и уверљив, да смо ми који смо пратили пробу у гледалишту помислили да је досегнут сам врх глумачке мајсторије. Да сам Станиславски аплаудира из гроба. Али, кад је из Дедићеве ране покуљала крв, схватили смо са ужасом да се догодила несрећа.

Дедић је скакутао шокиран на оној једној, неповређеној нози, док је збуњени Шебаљ, држећи крвав нож у руци, мрмљао нешто у смислу извињења. Синуло ми је у глави да је Дом здравља општине Врачар у непосредној близини Позоришта, у Бојанској улици. Онакав какав сам се затекао, у панталонама и кошуљи, отрчао сам на позорницу и не часећи часа прихватио на кркаче рањеника. И док нас је обојицу квасила крв, потрчао сам носећи младића на улици, па према Дому здравља. Био је то вероватно јединствен случај у историји позоришта да глумац дословно јаше свог управника!

Срце ми је убрзано куцало кад сам га положио на хируршки сто у амбуланти за хитне случајеве. Заборавио сам и на премијеру заказану за наредни дан, и на Позориште, страхујући од могућних последица повређивања. Дедић ми је био тада више син, него члан ансамбла. Лекари су се одмах дали на посао, расекли му ногувицу, убризгали серум против тетануса, обрадили рану и превили га. Срећом, прогнозе су биле оптимистичке, јер није био пресечен ниједан важан крвни суд. Он, храмајући, а ја придржавајући га једном руком око струка, успели смо да стигнемо до Позоришта, где га је већ очекивао забринути отац, познати редитељ и позоришни педагог Миња Дедић, који је на сцени наше Куће остварио низ незаборавних представа.

Разуме се, премијера је била одложена за 13. април, кад је изведена пред препуним гледалиштем. Рањавање глумца, проливена крв за представу – да ли је могућна већа реклама!?... Представа је била вероватно најкомпактнија и најдуховитија режија Оливера Викторовића, у којој се као гошћа из Народног позоришта истакла Зорица Мирковић.

Има, кажу, позоришних комада који носе неко проклетство, над којима лебди сенка злог усуда, и с којима нема среће. Позоришни људи су често веома сујеверни, јер зависе од често непредвидивих околности, од многих метафизичких момената. Верује се да се са уклетим драмским текстовима обавезно дешава нешто необично, и да обично не доносе успех. Као што постоји традиционално уверење да Шекспирово дело *Макбет* прати дух мучки убијеног краља Данкана, да је осуђено на казну због свирепог крвавог пира амбициозне Леди Макбет, и да никада није остварена уистину велика представа ове трагедије, тако и Арденову драму *Живе као свиње* као да прогоне неке фурије или суђаје, овде, у Београду. Овај исти комад, такође на сцени Београдског драмског позоришта, био је пред премијером 1968. године, када је исто тако на генералној проби глумица Босиљка Боци сломила ногу! Премијера, која је тада била уобличена, никада није изведена. И, ево, девет година касније, опет несрећа, неки невидљиви краљ Данкан води Шебаљеву руку, нож пробија Дедићеву ногу и –

премијера бива осујећена!

Судбини и клетвама у инат, ми смо ипак одржали премијеру. Била је то веома, веома добра представа, са сјајно одиграним улогама (Олга Станисављевић, Сима Јанићијевић, Радмила Савићевић, Жиж Стојановић, Зорица Мирковић, Срђан Дедић, Иван Шебаљ...). Социјално ангажована драма британског аутора, спој хумора и сиротињског јада у коме нестају све конвенције и друштвена правила, имала је одјека и одржала се на репертоару.

Сезону 1976-77 завршили смо премијером комедије горког укуса *Он, велико О*, на текст глумца Томе Курузовића, који се огледао у двострукој улози – као редитељ и тумач једне од две улоге. Играо је Њега, саможивог, примитивног и осионог мужа, тачније мужјака, док је Њу, потчињену и понижену супругу, тумачила Ирина Ковачевић. Овај текст се нашао на репертоару као истинита, животна прича о балканским наравима, али и као израз благонаклоности Управе према иницијативама чланова који показују амбицију да се искажу ауторским пројектима. Представа је, чини ми се данас, била боља од текста, сведеног на помало поједностављену психологију. Тома Курузовић и његова партнерка, међутим, својски су се потрудили да дочарају мучнину брачног односа, да се разиграју и забаве гледаоце.

Убрзо после ове премијере, усвојен је принцип да самосталне продукције чланова ансамбла уживају подршку Куће, то јест да могу бити уврштене у репертоар пошто добију пролазну оцену Уметничког већа на контролној проби. То је била новина у позоришном животу, коју сам ја прихватио као нужан компромис којим би се можда ублажила трка за „тезгама“ и додатном зарадом ван позоришта, а исто тако дала шанса талентованим појединцима да остваре неку замисао и афирмишу се мимо редовне продукције. Таква група задржава право да своју представу приказује у сопственој организацији, на другим сценама широм земље, и да остварени приход задржи за себе. Овај принцип је био веома стимулативан, тако да смо ускоро на овај начин добили неке нове репертоарске јединице мањег обима, чиме је укупна понуда Позоришта постала још разноврснија.

Обнову представе *Ћутње Слободана Раденика* из 1969, којом смо завршили ту веома плодну сезону, не сматрам великим догађајем. Текст смо написали Слободан Стојановић и ја, по мотивима прозе Оскара Давича. Представа, коју је веома инвентивно реализовао Бода Марковић, била је наручена у години обележавања 50-годишњице Комунистичке партије Југославије, и била је идеолошки веома пристала овом јубилеју.

ФРУСТРАЦИЈЕ ДРАМАТИЧАРА

Сарадња са савременим српским и југословенским драмским писцима била је императив мог првог управничког мандата. Често сам се састајао са писцима, телефонирао им, позивао их да дођу у Позориште, наговарао их да пишу драмске текстове. Упркос константном труду, „жетва“ – како би рекао Андреј Хинг – била је мршава.

Иако сам био свестан да сваки нови, непроверени текст носи ризик, нисам се плашио промашаја, јер сам био на становишту да само „храбри побеђују“. Нема већег изазова, ни већег задовољства од открића новонаписане драме, која нас уводи у особену визуру света и људских односа. Окупљање писаца и трагање за dobrим текстовима ипак је дало резултате: у сезони 1977-78 поставили смо на сцену чак пет нових драма, и са једном од њих отворили камерну Нову сцену са око 150 седишта. Заправо, у тој сезони премијерно смо приказивали искључиво дела наших писаца.

Но, пођимо редом.

Већ сам испричао како је прва генерална проба драме *Растанак* Светозара Влајковића била Рубикон за нашег драгог Пепија Лаковића, који је после кратког психичког потонућа дефинитивно стао на ноге, и са новом снагом кренуо у многобројне пројекте у позоришту, на филму и телевизији.

У комедији *Растанак* Влајковић са горком иронијом говори о савременим Београђанима, тачније о породичним односима, отворено указујући на бунт младих против малограђанске и конзервативне учмалости старијих. Занимљив, непретенциозан текст,

вешто компонована радња и препознатљиви ликови, послужили су вицкастом мајстору режије Зорану Ратковићу да овој представи удахне нешто од чеховљевског психолошког реализма. Представу *Растанак*, у сценографији Зорана Ристића и костимима Миланке Берберовић, изнели су пластично Горан Султановић, Тамара Милетић, Бора Стојановић, Љиљана Лашић, Божидар Стошић, Богдан Девић, Азра Ченгић и Радослав-Ђаша Павловић.

Критика, ненаклоњена увек домаћем писцу, удварачка према страним ауторима, била је опет штура и цинична. „Овогодишњу позоришну сезону отворило је Београдско драмско позориште комадом *Растанак* Светозара Влајковића, у режији Зорана Ратковића – пише Политика. – Ако се по јутру дан познаје, онда ће ово бити тешка година за београдско глумиште.” Срећом, ова прогноза се углавном није обистинила, јер је после неприхваћеног „јутра” пукао ведар дан на нашој, али и на другим београдским сценама. У наставку цитираног почетка критике читамо и ове редове:

„...Али нису глумци једини творци *Растанка*. У томе их је оберучке помогао редитељ Зоран Ратковић. Комад из савременог живота Ратковић је видео као да је реч о каквом костимираном комаду из далеке прошлости у коме, одиста, није лако успоставити одговарајући лични тон, атмосферу свакодневља, осећање примерености и уверљивости. У његовом тумачењу *Растанак* је час дречава мелодрама, час још драстичнија лакрдија...” (Политика, 5. октобар 1977).

Следећа премијера – *Ласал или непоуздани пријатељ* Ивана Ивањија – једва се пробила до сцене. Док ме је писац, тада саветник за културу југословенске амбасаде у Бону, засипао писмима пуним захтева, предлога, молби и очекивања, дотле сам ја у Београду мучио муке тражећи редитеља, вољног да се лати овог задатка. Осим редитеља, посебна тешкоћа било је налажење правог тумача насловне роле, кадрога да изгради сложен лик интелектуалца, политичког демагога и несрећног салонског љубавника, који еволуира од борца за радничке интересе до компромисера и „непоузданог пријатеља, који би у будућности

сигурно постао непријатељ” (Фридрих Енгелс у писму Карлу Марксу).

Фердинанд Ласал је несумњиво веома занимљива личност. Прошавши бонапартистичку фазу, сарадник Карла Маркса средином деведнаестог века, мења уверење и постаје заговорник социјалдемократских идеја. Основао је Опште немачко радничко удружење, да би потом кокетовао са Бизмарком и либералном буржоазијом. Вешт организатор, изузетно добар говорник, гине у двобоју због љубави према младој аристократкињи Хелени фон Денигес. Дакле, много драмских обрта од којих може да се сачини узбудљива позоришна представа.

Прочитавши Ивањијев текст, учинило ми се да је друкчији од свега што се игра у Београду и да садржи извесне алузије на савремене каријеристичке недоводности. Одговорио сам писцу да бих радо уврстио његов комад у репертоар. Почела је дуга и компликована преписка између мене и њега, у заједничком настојању да што боље осмислимо реализацију. Помињали смо имена редитеља и глумаца, а најчешће Мађелија и Жигона, које би аутор најрадије да види на објављеној подели. Ја сам шта више са обојицом прелиминарно разговарао, али нисам имао дефинитивне одговоре. Иван Ивањи ми 24. априла 1977. пише из Бона:

„Драги Мијо, хвала ти на телеграму и писму. Морам да признам, ти си ипак једини партнер у Београду који одржава кореспонденцију.

Једне вечери добио сам инспирацију и звао Жигона телефоном, али нисам га затекао код куће. Све сам лепо објаснио његовој жени (која, зачудо, уопште није била у току) и замолио да ми се он јави. Али није...

...До мене допиру разне београдске интриге (или полуистине, или истине). На пример, да Жигон уствари жели да режира *Отела* у Југословенском драмском, и од тога кад ће или да ли ће то уопште добити, зависи да ли ће и када играти Ласала. Затим, да хоће као Љуба Тадић да иде у пензију, ако му не дају, па онда би играо свуда све што добије. (Треба га убедити да је то улога за коју може да добије било коју од великих глумачких награда). Надаље чујем, да Мађели на јесен одлази у Италију, где добија неколико ре-

жија.... Враћајући се с тим у вези на Ласала, Лашићка је, на пример, причала у Мадери да спремате Ласала за Тита. То не ваља. Ако се јавно буде причало, сигурно неће успети. Она може да буде веома фина Хелена (ако њу будете узели), али не мора да буде тако брбљива, као што је права Хелена заиста била...

...Колико ми је стало до Жигона, толико ми није много стало до Мађелија... Мађели увек надграђује. Добро би било код њега, што текст не би схватао исувише озбиљно (то не жели овде ни аутор). Али лоше, што би измишљао исувише тога ван ликова и њихових међусобних односа. Један од редитеља који је још желео са режира тај текст је Дорић. Он је направио доста добрих ствари. Признајем, да бројне млађе редитеље не познајем. Како се звахе онај момак, коме је испитна представа била *Буба у уву* у Југодрупу? Једном речју, у редитеља се са овог одстојања не бих мешао, чак ни да могу. Али јави ми кад се одлучите..."

Историјске податке о Ласалу, најконтраверзнијој личности међународног радничког покрета, Ивањи је преточио у драмски текст на основу савесно спроведених истраживања. Његова драма, међутим, колеба се између документарног казивања, историјске драме и сентименталног љубавног водвиља. Та жанровска недоследност била је узрок што су ми тројица редитеља вратила текст, и што никако нисам успевао да пронађем најпогоднијег тумача насловне улоге. Жигон је одлучно одбио да прихвати понуђену улогу. Коначно, Богдан Рушкуц, гост из Новог Сада, пристао је да се понесе са овом сложеностом и на неки начин изазовном материјом, а Мирославу Бјелићу Бјанкију додељена је улога Ласала, иако овај глумац изразито карактерног профила није био најбоље решење, упркос његовом богатом искуству и претходним дометима. Данас мислим да сам погрешно, да сам пренаглио са овом одлуком и да сносим део кривице за половичан успех представе.

Редитељ Богдан Рушкуц ми је најавио да ће неке сцене да скрати, бришући текст појединих ликова, што се уосталом чини готово увек. Како не би било сукоба са писцем, ја сам му послао писмо и навео све драматуршке интервенције. А Ивањи ми је на то одговорио писмом од 15. новембра 1977. у коме између

осталог вели:

„...ја сам наравно стопостотно за то, да редитељ надгради и поправи текст. Сваки аутор треба да буде захвалан и руку да љуби редитељу, који један осредњи или таман баш „играбл“ текст надгради у нешто сјајно..."

...Понављам да ми је најтеже што тебе мучим, јер знам за твоју искрену добронамерност и према домаћој драми и према Београдском драмском уопште и према мом тексту посебно. Кажем ти искрено, у то не сумњам ни тренутка. Сумњам у могућност да између бројних потреба које јуришају на тебе, у изналажењу вечитих компромиса, можеш увек да учиниш максимално за један комад, кад мораш да мислиш и на остале комаде, и на сезону у целини, и на личне дохотке, и на поправку крова, и не знам шта све не још...

...Елем, убедио ме јеси да не смем ништа да предузимам, што би вам сметало. Надам се да нећу опет полудети, кад видим конкретне штрихове...

...Поздрави свој ансамбл, поздрави породицу и опрости што те мучим и што још увек нисам миран. Твој Иван."

Већ два касније одговорио сам му путем поште на следећи начин:

„Драги Иване, као што сам ти обећао и најавио прошлим писмом, шаљем ти два свеже умножена примерка *Ласала* (у облику који спремамо), као и два примерка нескраћене (твоје последње) верзије, како би могао да их упоредиш. Много ми је жао што ниси ближе, па да евентуална неразумевања отклонимо људски и сараднички, у непосредном додиру. Понављам ти да ансамбл веома добро ради, да редитељ Рушкуц озбиљно и савесно настоји да оствари своје (модерно и смело) виђење представе. Ни идеја, ни фабула, ни ликови неће бити оштећени. Отпашће епизоде без којих се апсолутно може у једном сажетијем, ритмички оправданијем и драматуршки кохерентнијем току сценског збивања, које акцентује главни проблем и ослобађа се шарениша и спектакла. Уздам се у то да је теби, баш као и нама, стало да добијемо свежу, занимљиву и значајну представу, и у то да ћеш као писац са позоришним искуством разумети наше

напоре и потребе. Утолико пре што је све учињено за добро твог дела, а ништа против њега...”

Ја сам заиста веровао да добро поступамо са Ивањијевим текстом, а да ли је стварно тако било ни сам више сигуран. Он ми из свог неспокојства пише 27. новембра 1977:

„...Има ствари које могу да прогутам. На пример, измена прве и друге сцене одузима, додуше, нешто од оног квазиоперетског, што сам хтео да сугерирам, са швалером с једном ногом у будоару, а овако, кад почне са оснивањем радничког покрета акценат је политички, обећава нешто, што се, ја се бојим, не држи текстом, али о томе се може дискутовати...”

...Ја сам цели комад написао ради сцене двобоја, коју сте практично избрисали... Најгоре у свакој представи, најстрашнији грех против светог духа позоришта је, кад је комад готов а публика не зна да треба да аплаудира. Ма како старомодним то називали, без поенте нема краја, крај у позоришту се не само у опери и оперети зове финале. Овако публика чак неће знати ни шта је исход двобоја....

...А тек колико не могу да сварим, што свој комад не могу не само да режирам, него и да сам не играм истовремено све улоге, и мушке и женске. Иначе, гледајући овде разне позоришне представе, дефинитивно долазим до закључка, да би требало да прекинем са театром, јер постајем перфекциониста до те мере да ми ништа не ваља, да свуда сматрам да људи не знају како то треба да се ради, једном речју, да не прихватам компромисе без којих, уствари, уопште нема колективног чина. Уколико још стигнем у животу да нешто напишем осим писама и депеша, мораћу се вратити прози за сопствену фиоку...

Премијера је напоскон одржана почетком јануара 1978. Критика је била углавном подељена, ни много лоша, ни одвећ охрабрујућа. Ево једног примера који личи на остале:

„...Тешкоће са тумачењем Ивањијевог комада потичу отуда што аутор не следи неку унутрашњу логику драмског материјала, већ, пре свега, своју радозналост за бизарни детаљ у том материјалу. Ивањи је писао комад из задовољства и са уверењем да ће слично благородно осећање произвести и код гледа-

оца, то је комад којем није стало до тога да нешто докаже или оспори, објасни или осветли, већ понајвише да забави показујући трагикомичну судбину тзв. великог човека који пада као жртва малих страсти...

...У намери да забави публику својим комадом Ивањи би, без сумње, имао већег успеха да није наишао на расположеног редитеља Богдана Рушкуца који је од његовог комада хтео да начини знатно више него што је то сам комад дозвољавао. Рушкуц је *Ласала* настојао да протумачи као драму осујећене индивидуалности, као један вид трагичног неспоразума између аутентичне снаге и величине једног човека и бедних прилика у којима се те врлине испољавају...

...Улажући видљив напор да овлада великом количином текста који Ласала представља час као вештог говорника, час као мање спретног љубавника, Мирослав Бјелић је начинио лик који је деловао уверљивије својим слабостима, него снагом. То је читавој представи дало тон помало сентиментално-патетичне приче о човеку који „пропада” ту, пред нашим очима, што је било у очигледној супротности са намером да се открију „херојске” димензије овог лика...

...Пластичан и максимално „израђен” лик дао је Жика Миленковић тумачећи Бизмарка: захваљујући углавном Миленковићу, сцена Бизмарковог сусрета са Ласалом била је и најбољи тренутак ове представе...” (Борба, 17. јануар 1978).

По киселом изразу лица Ивана Ивањија било је јасно да није задовољан нашим учинком. Господствена природа и дипломатски *background* нису му допустили да то гласно каже. Будући да је он претежно писац прозних дела, недовољно навикнут да види свој текст у сценској транспозицији, доживео је шок који добро познају драматичари кад се сусретну са својим сновима у материјализованом сценском облику. Ја сам кроз такве фрустрације прошао више пута, а највише сам био разочаран, чак ужаснут кад сам из трећег реда у старој згради Српског народног позоришта у Новом Саду гледао свој *Пуч* у режији тада младог и путог Бранислава Мићуновића. Најавивши ми неке „мале интервенције” на тексту, Мићуновић је испретумбао сцене, па је комад почињао негде из средине! Личности на српском двору четрнаестог

века биле су конципиране и костимиране по угледу на америчке стрипове у стилу „Флаш Гордона“! А комад је тако нежно скраћен, да је уместо два часа и тридесет минута трајао непун сат! Збуњена публика није могла ништа да разуме од онога што се збивало на сцени, а ја – презнојавајући се од муке и стида – нисам могао да се извучем из средине реда у коме сам седео. Кад се ово сценско безумље најзад окончало, побегао сам из зграде Позоришта, па потом из Новог Сада, главом без обзира, возећи 120 километара на час!

Уопште, кад погледам унатраг на цео мој опус, чини ми се да сам највише десетак пута био уистину задовољан режијом мојих комада, а имао сам преко четрдесет премијера у разним позориштима негдашње Југославије. Готово увек доживео сам судар са неприхватљивим, погрешним, неоправданим решењима редитеља, чак и са дрским насиљем над интегритетом дела и мојим моралним правима. Отуда веома добро разумем ресентиман Ивањија, његова изневерена очекивања. Ни умерено добре критике нису могле да ублаже његову горчину, која – верујем – траје и данас.

Успон једног позоришта, ма како видљив у тоталитету његовог деловања у неком периоду, личи на посртање човека који се пење степеницама тако што једном поклекне, коракне степеник ниже, да би потом освојио два, три или четири степеника навише. Нипошто не мислим да је премијера драме *Ласал или непоуздани пријатељ* била корак уназад, али наредна премијера је свакако била привремени застој у нашој офанзиви. Реч је о комедији *Отмица* Жељка Сенечића, иначе познатог загребачког сценографа, која је била заснована на једном хипотетичном, али сасвим могућном случају: отмици једног социјалистичког директора негде у Америци. Необавештена гангстерска банда претпоставља да тако угледан и моћан бизнисмен лежи на милионима, јер се он састаје са шефовима великих компанија у Њујорку, одседа у најскупљем хотелу, троши новац на репрезентацију итд. После киднаповања, из неког бизарног скровишта, опремљеног средствима за комуницирање, гангстери уцењују његово предузеће у Југославији, тражећи

висок откуп. А из предузећа стижу смушени одговори самоуправљача, који држе даноноћне састанке не би ли се договорили шта да предузму. Њихови одговори личе на бунцања људи поремећеног ума, која нико на Западу не може да разуме. На крају самоуправљачи из Југославије траже новац од гангстера да би директора примили поново у колектив! Дакле, реч је о духовитој досетки, примењеној на прилике у нашој земљи, тачније на општу конфузију, збркане појмове и самоуправно лудило које се огледало у општој неефикасности.

Ова премијера је неодољиво подсећала на хумористичке телевизијске творевине, на забавна остварења лаког жанра, намењена најширој публици. Оно што је недостајало била је сочност српског хумора, толико недостижна загребачким ауторима. Били смо тако на пола пута од добре намере ка недовољно ефектној комици.

НЕЗАБОРАВНИ РАНКО МАРИНКОВИЋ

Али, после овог половишног успеха, добили смо један драгоцен допринос репертоару, опет из Загреба: водвиљ у два дела *Инспекторове сплетке* великог хрватског писца Ранка Маринковића. Аутор чувене драме *Глорија* и романа *Киклон* уступио нам је право на извођење његове универзалне сатире о власти, која је доживела премијеру у Хрватском народном казалишту.

Редитељ Александар Огњановић, прихвативши се режије овог дела, предложио је да отпутујемо у Загреб и да се упознамо са праизведбом. Прихватио сам тај предлог. Пошто смо одгледали *Инспекторове сплетке* у Хрватском народном казалишту, у режији Косте Спајића, отишли смо на вечеру у један ресторан у Илици. Тада ми је Огњановић рекао:

„Ми ћемо овај комад поставити друкчије, из готово супротне визуре. Они су га сувише уозбиљили, ми ћемо се поиграти с Маринковићевом причом, то мора бити смешно и забавно...“

Али, судбина се поиграла са нама двојицом – за мало нисмо погинули на аутопуту, враћајући се ноћу

у Београд. Можда је било око 23 часа када сам у светлости фарова, возећи веома брзо, угледао на око шездесет метара коњску запрегу како прелази преко аутопута, из једне њиве у другу: два белца су вукла кола натоварена сеном, док је кочијаш дремао кло-нуле главе. У магновењу, рефлексно, да не бих улетео у коње или у кола са сеном, окренуо сам нагло волан удесно. Улетели смо у тмину, сјурили се низ косину и заглавили у блатњавом кукурузишту двадесетак метара од пута. Мој сапутник је забио главу између колена, а са задњег седишта полетеше ствари које смо накуповали – цео италијански чивилук, кутија с ципелама, боце с пићем, књиге... После много мука, али срећни што смо читави, успели смо да се домогнемо аутопута и да срећно стигнемо кући..

Тај догађај нисмо схватили као лош предзнак. Иако с писцем Ранком Маринковићем нисмо одмах успоставили добре односе, осећали смо да смо на трагу доброг посла. Маринковић ми је 6. октобра 1977. упутио писмо у коме између осталог стоји:

„Поштовани друже управниче, Ваше ме последње писмо није изненадило, али ме је у њему понешто зачуило. Хтио сам Вам одмах вратити примјерке уговора који не одговара ни мојим интересима, ни нашем телефонском разговору, ни узусима, па ни прописима који владају. Под лошим ауспицијама почињемо наше односе, а то ми је жао... А што се уговора тиче, овако: откуп дјела се исплаћује при потписивању уговора, у томе и јест смисао откупа (или опције), јер што значе ти термини исплаћивања рата? А што ако до прве пробе не дође, ако до премијере не дође, а уговор само мене веже? ...Интересира ме и то колики су порези на ауторске хонораре у Београду? У Загребу су 9,75%.

У мојој досадашњој ауторској пракси новост је и други ставак тачке II уговора. Што је нето приход представе то не зна ни компјутор а камо ли, нека се не увриједи, Ваш шеф рачуноводства! Свјетло, огријев, метле, крпе, 1 лимун, 1 ћорак, статисти, амортизације, плакати, програми, земљарина за кориштење градског земљишта, порези на промет, прековремени рад, реквизити, цигарете, уље за подмазивање, вода, шминка, длаке за бркове, музикалне чаше, ваша

драма – прасе наше... ето, тако дотјераше до – нуле. Или 000 како хоће екскраљ. – Без шале, од нето прихода још никада нисам примао тантијеме. У уговору нема спомена ни о тантијемама за премијеру, које се у Загребу исплаћују 25%, дакако, од бруто прихода, као и 20% за сваку представу од бруто прихода.

Вјерујте ми, никада нисам оволико писао о материјалној страни једног умјетничког пројекта, мада нисам аматер и писање ми није господски хоби. Надам се да ћете ме, не као управник, него као писац, покушати схватити што браним своја ауторска права која су код нас тако слабо или никако заштићена.

Желио бих напокон знати какву подјелу улога предвиђате? Огњановић ми је на телефону нешто спомињао Николу Симића? Да ли је још у Вашем позоришту Ђуза Стоиљковић? Он би био идеалан Инспектор.

Ако усвајате моје, рецимо, коректуре уговора, молим Вас да ми пошаљете уговор у новој редакцији. Уколико не прихваћате, молим Вас једнако да ми и то јавите. И овом приликом срдечно Вас поздравља и поштује Ранко Маринковић.”

Разуме се да сам му одмах одговорио и отклонио све неспоразуме. Познати писац, иако је својевремено био интендант (управник) Хрватског народног казалишта, није знао да су режијски трошкови (“метле, крпе, земљарине, амортизације...”) финансирани новцем из буџета за културу Београда, а да је нето приход сума коју смо убирали на благајни позоришта. Како било, 21. новембра 1977. Маринковић ми је послао друго писмо, писано руком:

„Поштовани друже Илићу, Ето, напокон, споразумјели смо се. А Ви толико зазирете од те ријечи „brutto“, и не чудим се, јер она на талијанском значи „ружан“. Па наравно да се аутору обрачунава посто-так од своте која се добива од купаца – потрошача, тј. од публике, а то се у казалишној пракси до сада звало бруто приход. Но, добро, нека се напросто зове „приход“. Шаљем Вам потписане примјерке уговора.

Веома би ме радовало, уколико је с тиме споразуман и режисер Огњановић, кад би Ђуза Стоиљковић прихватио улогу Инспектора. Кад бисте још имали добру подјелу за Петра Краља и за Дјевојку... Но

надам се да ћете и то ријешити на најоптималнији начин. Желим Вама, дакако и другу Огњановићу и глумцима, угодан и успјешан рад и свако лично задовољство. Поштује Вас и срдечно поздравља Ранко Маринковић."

Заиста, почео је не само угодан, већ радостан и веома успешан рад. Испунили смо ауторову велику жељу, схвативши да је у праву: Ђуза Стојиљковић и Петар Краљ су добили главне улоге, а с њима Предраг Лаковић, Никола Милић, Јадранка Селец, Радмила Савићевић, Богдан Девић, Мирослав Бјелић, Драгослав Илић, Срђан Дедић, Добрила Илић, Азра Ченгић, Слободанка Марковић, Миодраг Милованов, Зоран Ђорђевић... Музику и сонгове написао је по наруџбини Арсен Дедић, кореограф је био Бранко Марковић, а представу су „оденули“ сценограф Велизар Србљановић и костимограф Божана Јовановић.

И већ на генералним пробама догодило се оно „чудо“ театра: представа је сјајно комуницирала са гледалиштем. Био је то спој мисаоности, ироније, хумора, музике, плеса, глумачких бравура... Позван да види шта смо направили од његовог текста, писац Ранко Маринковић је био више него пријатно изненађен. Добродушни, театру дубоко наклоњени књижевник, радосно је честитао редитељу, глумцима, техничком особљу.

„Нијесам оволико очекивао! Та људи моји, ово је красна изведба, много боља од загребачке. Крижа ми, пун погодак!“ – изговорио је веома узбуђен и задовољан.

Приредили смо му конференцију за штампу, а дао је и веома дуг интервју за Књижевне новине.

„Ова представа се пуно разликује од оне која је играна у Загребу, разигранија је и распеванија. То значи да текст пружа разнолике могућности, што је, да не будем скроман, одређен квалитет“ – рекао је познати писац новинарима. А критика је забележила:

„...Маринковић је настојао да, са пуно хумора и ироније, опише механизам власти на оним њеним нивоима на којима је власт пука техника, занат, вештина којој стоје на располагању сва средства и безброј добрих изговора за примену сваког од њих. И на овом нивоу, власт „ради“ са људима, али не гледајући

у њима савезнике или противнике – већ обичан материјал који се може боље или лошије употребити и уградити у ону моћну грађевину која се зове држава. Власт, како је практикују инспектор једне тајне полиције, његов помоћник и њихови добро увежбани опозиционари, зависи искључиво од способности и умешности у руковању људима и њиховим интимним слабостима и врлинама, ако у таквом свету још има врлина у људима : све остало, све оно што би се показало отпорним пред овом технологијом манипулације или би сугерисало постојање друкчијих, постојанијих и суптилнијих људи и схватања о природи власти, остаје изван овог света и изван ауторовог интересовања.

Показујући шта би од људи остало кад би се пропустили оним својим нагонима који би их навели да власт претворе у страст, Маринковић гради своју духовиту причу о полицајцима и њиховим жртвама које постају полицајци, подсмевајући се подједнако и једнима и другима, и забављајући нас својим подсмехом и духовитиим обртима у својој причи.

Да *Инспекторове сплетке* схватимо као комад којем је стало да забави и разоноди, дискретно, да свака досетка почива на некаквој збиљи, допринела је и режија Александра Огњановића, предусретљива према свему што у овом комаду разгаљује...

Привлачну лакоћу и комичну живост представа има захваљујући понајвише тумачима главних улога, Властимиру Стојиљковићу и Петру Краљу. Тумачећи два полицајца, бистрог и тупог, брзог и спораћа, следника по вокацији и батинаша из нужде, Стојиљковић и Краљ су мноштвом духовитих глумачких „изума“ држали публику у оној пријатној, ведрој напетости...

После низа представа које су пропадале негде између великих амбиција и знатно мањих могућности да се амбиције остваре, ево једне представе на Црвеном крсту која има и више од онога што, како се обично каже, публика воли." (Борба, 11. април 1978).

И управо тада, после великог успеха, у месецима пуног гледалишта, подземне силе не мирују. Стање непрестане завере упорно тиња. У записнику састанка Стручног колегијума, одржаног 6. јуна 1978., карактеристичан је следећи одломак, забележен малтене у

драмском облику. Заправо, моја секретарица Милица Протић, изузетно образована и писмена, имала је обичај да тачно унесе ко је и шта рекао. И то изгледа овако:

„М. Илић: Тренутно имамо ситуацију у кући о коју се Колегијум не може оглушити. На састанку ансамбла, а потом на партијском састанку, изнета су нека мишљења и ставови о којима се морамо изјаснити. Ситуација је непосредно изазвана смањењем вредности бода, најављивањем скидања неких представа с репертоара, нашим новим пројектима... Управник мора да позове цео политички актив да се изјасни о укупној политици и раду наше куће, јер треба повести одлучну битку против роварења и стварања пометње у кући, што ради једна група људи.”

У записнику се помиње обележавање 30-годишњице Београдског драмског позоришта, неслагање око неких питања унутар Управе, и потом опет забележене су моје речи:

„М. Илић: Дискусија је указала на неколико аспеката постојеће ситуације, а све заједно може бити полазна тачка за разговор на предстојећем партијском састанку. Ствари се морају објаснити до краја и уколико се изгласа опортунизам, то јест помирљивост са праксом уметничке осредњости, управник ће се одрећи руковођења овом кућом, јер га такав тип позоришта не интересује.”

Политички актив, партија, заузимање ставова – боже, у ком смо то свету живели, какав грозан вокабулар, колико смо енергије трошили у ветар!

Да се неке ствари не мењају, да је Београдско драмско позориште осуђено на непрестани раздор, на сукобе са медиокритетима и оболелим сујетама, показује један напис у листу Политика, објављен 25. марта 1997. под насловом „Лажно и право стање”, дакле двадесет година касније! „У саопштењу потписаном са ‘Колегијум Београдског драмског позоришта’ и упућеном Културној рубрици ‘Политике’, у име ‘већине запослених’ у тој позоришној кући, износи се став Колегијума Београдског драмског позоришта поводом ‘неаргументованих, злонамерних, деструктивних акција неколицине нерадника Београдског драмског позоришта’ – гласи новинска информација. – „Од

доласка садашње управе Позоришта (април 1994, директор Љиљана Седлар), каже се у саопштењу, највећи део колектива несебично се залаже на пословима реконструкције зграде, репертоара и уметничког ансамбла, а (не)наведена група потцењује и јавно омаловажава тај рад и својим претњама, увредама и опструкцијама наноси Позоришту непроцењиву штету.”

Да легенда о шагринској кожи важи за сва времена, види се из чињенице да је управо Љиљана Седлар била међу онима који су у моје време „претњама, увредама и опструкцијама” кочили планове Управе и осујећивали опоравак Позоришта. Управа се 1997. суочила чак са штрајком глађу извесног Слободана Жикића, који је на тај начин покушавао да спречи затварање свог ресторана, отвореног у фоајеу Позоришта! Није могао човек да поднесе ударац усмерен на ослобађање храма уметности од роштиља и шприцера на самом улазу у дворану! Ипак је изгубио битку, у годинама кризе и ратова на тлу негдашње Југославије, кад је јадно Београдско драмско било претворено у нешто између кафанског ћумеза и сценског дилентатизма.

Но, вратимо се години 1978. На истом састанку Колегијума разговарали смо о пробама драматизације *Сеоба* Милоша Црњанског и комедије *Госпођа министарка* Бранислава Нушића. Тим премијерама намеравали смо да обележимо тридесетогодишњицу рада. А у 1979. планирали смо да изведемо низ представа по делима Борислава Пекића, Миодрага Зупанца, Добривоја Илића, Ива Војновића, Фридриха Диренмата, Едварда Бонда, Жана Пола Сартра, Улриха Пленцдорфа, да отворимо камерну Нову сцену...

КРЕЋЕМО У СВЕТ

Пламтећи од жеље да учиним што више, да Београдско драмско поведем ка још већим висинама, почео сам да размишљам о интернационалној презентацији и гостовањима у иностранству. Учинио сам у том смислу три озбиљна покушаја, од којих су два резултирала веома позитивним исходима.

Обратио сам се Британском савету у Београду са

идејом да се оствари сарадња са Театром Београд (*Theatre Belgrade*) у граду Ковентрију, првом који се после Другог светског рата побратимио с Београдом. И наша престоница и Ковентри, иначе центар британске индустрије аутомобила и мотора, делили су судбину тешко бомбардованих и разорених градова. Још 1947. године остварено је пријатељство, које је започето крупним даровима: Ковентри је поклонио два луксузна аутомобила марке „ролс ројс“ за градоначелника Ђурицу Јојкића и маршала Тита, а Београд је у Ковентрију подигао зграду прелепог позоришта, по нашем пројекту и од нашег материјала. Позориште је отворено представом *Дундо Мароје* у режији Марка Фотеза 1949. године, и после тога прекинути су сви односи. Предложио сам британској страни да се ова веза обнови, будући да су наша позоришта имењаци и да постоји корен у традицији.

„Идите у Ковентри и наговорите их!“ – одговорио ми је функционер у Британском савету. – „Идеја је одлична, бићете наш гост.“

Убрзо сам отпутовао у Ковентри. Био сам импресиониран Градском већницом, подигнутом у Средњем веку. Примео ме је лично председник Градске скупштине. Моја посета је била раније најављена и договорена.

Градоначелник, чијег се имена не могу сетити, конзервативац, подсетио ме је на чувеног британског глумца, сер Чарлса Лотона: човек велике округле главе изнад гојазног тела, кратких руку, отромбољеног подваљка преко кравате, буљавих очију и образа обојених ружичасто вискијем, проћелав, са дебелом цигаром у зубима, процедио је нешто у име поздрава и показао ми столицу, удаљену неколико метара од њега.

„Well, I'm listening to you, sir...?“ – изговорио је с мук, промукло, као да носи терет од сто килограма.

Наивно верујући да смо ми, угледна, несврстана, свуда хваљена Југославија, а у њеном оквиру Србија, толико важни и добродошли, изнео сам свој предлог ковентријском градоначелнику. У својој безазлености веровао сам да постоји неки паралелизам између Британије и нас кад је реч о односу власти и културних установа, односно да ће власт политичким

средствима омогућити успостављање сарадње два позоришта. Градоначелник ме је саслушао без речи, гледајући кроз мене некамо у даљину. Имао сам утисак да се обраћам самом себи у великој просторији обасјаној штуром светлошћу која је допирала кроз уске прозоре.

„Драги господине – рече најзад први грађанин Ковентрија. – Код нас ствари функционишу на другачијим принципима. Позориштем управља конзорцијум спонзора, односно представника индустријских компанија. Све што могу да учиним јесте да на првој седници Одбора Позоришта „Београд“ изнесем ваш предлог. Та господа ће одлучити да ли постоји интересовање за ваше гостовање, односно да ли су спремни да поднесу трошкове. Добићете писмени одговор моје канцеларије.“

Пошто сам уписао своје име у књигу страних посетилаца Градске већнице, срдечно сам се руковао са овом репликом Чарлса Лотона и изишао на мали трг, свестан да сам био на погрешној адреси. Британски савет ми је, међутим, обезбедио посету Театру „Београд“ – грађевини модерних једноставних линија, обложеној белим брачким каменом, која веома одудара од старовремског сивкастог градског језгра. У Позоришту ме је дочекао менаџер, провео ме кроз зграду, послужио чајем, саслушао моју замисао и климањем главе изразио извесно задовољство према идеји о размени гостовања. Упитао ме је како ће Енглези пратити представу на српском језику, на шта сам ја објаснио да постоји могућност симултаног превођења – онако како се то чини на Битефу у Београду...

Присуствовао сам потом проби неког савременог британског комада, и то очигледно једној од првих. На моје изненађење, схватио сам да се редитељ такође не меша у интерпретације глумаца, да поставља мизансцен и брине о техничким детаљима! Његово је да ликови буду у уверљивом односу у простору, да радња има потребну динамику. Како ће глумци вајати поверене карактере, како ће акцентовати и бојити своје реплике – то је њихов посао!

Разговарајући касније у позоришној кантини са глумцима, пошто смо се раскравили и опустили, био сам изненађен њиховим незавидним друштвеним

положајем, малим новчаним накнадама за целодневни ангажман и одсуством било какве заштите. Велики глумци, национални идоли, окупљени су у Краљевском позоришту у Лондону, или су слободни и независни. Њихове зараде су високе и уживају разне привилегије, али огромна већина глумаца ради по уговору, од представе до представе, или од једне до друге телевизијске или филмске улоге, чекајући своју шансу каткад и више месеци... Ангажовани од неке трупе, дужни су да сваког јутра проведу сат времена у теретани, и да потом од 11.00 до 17.00 часова раде на позорници – према раније објављеном распореду. Уговором је тачно предвиђено колико ће се недеља комад припремати и колико ће пута бити приказиван у одређеном временском периоду. Ни један комад, осим можда оних најтежих, Шекспирових, не припрема се дуже од четири седмице, с тим што су глумци обавезни да на прву пробу дођу са наученом улогом! Док је везан за одређени пројекат, рецимо у позоришту, глумац не може самовољно да улази у друге пројекте, односно може да снима за телевизију или филм уз допуштење менаџмента и у дозвољеним терминима. Све ово било је за мене откриће. Схватио сам да у британском позоришном свету владају чврста правила и обавезе, у оквиру немилосрдно постављене дисциплине која не допушта никакве изузетке. Свако ко би поступио супротно устаљеној пракси био би обавезан да надокнади причињену штету. Уговори су прецизни и свеобавезујући.

Месец дана касније градоначелник града Ковентрија обавестио ме је љубазно сроченим писмом да му је много жао што Одбор Позоришта „Београд“, односно конзорцијум финансијера, није вољан да улаже новац у размену гостовања, која би додуше имала одређен симболичан смисао. Уз изразе поштовања, градоначелник ме уверава да је учинио све што је било у његовој моћи.

Из тмине прохујалих година израња предамном још једно обло насмејано лице с наочарима велике диоптрије: Лео Мелихар, аташе за културу Аустријске амбасаде у Београду. Био је редован посетилац Позоришта на Црвеном крсту, виђен на свакој премијери. Једном, почетком 1978, пришао ми је у фоајеу и

представио се на беспрекорном српском језику, са приметним београдским отвореним вокалима. Мелихар је рођен и одрастао је у нашем главном граду, негде у близини Крунске улице. Напустио је Београд с породицом крајем Другог светског врата, као десетогодишњи дечак. Дебељушкаст, онизак, ћелав, веселе природе, тих кад нешто објашњава и бучан кад се смеје од срца, изазвао је у мени симпатије од првог тренутка нашег искреног пријатељства. Изражавао се веома похвално о нашим представама, да би ме једном приликом упитао да ли бисмо били вољни да ступимо у контакт са Државним позориштем у Грацу, које се иначе састоји од Оперe и Драмe, ради евентуалне сарадње и размене гостовања. Разуме се да сам одговорио потврдно. Месец дана касније посетио ме је покрајински министар за културу Штајерске, г. Јунгвирт, у пратњи Леа Мелихара. Министар је заправо био члан неке аустријске делегације, па је на предлог Мелихара пристао да се састане са мном. После уговорног разговора, хладни, одмерени министар позвао ме је да са техничким директором посетим Грац као гост његове владе и утврдим на лицу места све модалитете сарадње.

У Грацу, међутим, није све ишло баш сасвим глатко. Интендант Позоришта и његови сарадници, веома учтиви и углађени, схватили су наше гостовање као наметнуту обавезу. Тако се бар мени чинило. Пристајали су на све што сам предлагао, али не нарочито одушевлени. Ја сам прихватио обавезу да обезбедим симултано превожње две представе са српског на немачки језик, за сваког гледаоца појединачно, а исто тако и превожње две њихове представе на гостовању у Београду, са немачког на српски језик – онако како се то ради на Битефу. На крају разговора потписали смо неку врсту протокола и предвидели основне обавезе наше и њихове стране. Било је предвиђено да прво Београдско драмско позориште гостује у Грацу, и то у јуну наредне, 1979. године, а да Позориште из Граца узврати посету Београду такође с двама представама најесен исте године.

За ово гостовање припремили смо се заиста веома добро. Уметничко веће је одлучило да се у Аустрији гостује с представама *Инспекторове сплетке* и *Пуч*.

Прва је била модерна и универзално актуелна, а друга је уводила стране гледаоце у српску историју средњег века. Оба текста била су благовремено преведена на немачки језик, а на пут смо повели и техничаре једне фирме заједно са комплетном опремом за симултано превођење. Представе су одигране 10. и 11. јуна 1979. са запаженим успехом: позлаћену дворану класичног театра испунили су многи штајерски и корушки Словенци, Хрвати и Срби, настањени у Грацу, али и Аустријанци заинтересовани за позориште. Сваки гледалац је могао са слушалицама на ушима да прати представе, мада многим то није било потребно. Исто тако, бесплатно смо поделили велики број оштампаних књижица на немачком језику, и у њима дали комплетну информацију о писцима, приказаним делима и самом Београдском драмском позоришту.

Аустријски домаћини су нас заиста дочекали веома срдечно, приредивши раскошне вечере у згради Градске већнице. Ја сам се потрудио да им се захвалим на свом немачком језику, који можда није од најбоље врсте, али је оставио задовољавајући утисак.

Гостовање у Грацу запамтио сам и по једном необичном доживљају. Мојој супрузи и мени додељен је апартман у луксузном старом хотелу „Херцог Јохан“. Кад нас је постарији ливрејисани послужитељ увео у апартман и спустио наш пртљаг на под, рекао нам је кроз осмех:

„Ово је, господо, такозвани фиреров апартман. Овде је одседао Адолф Хитлер са госпођом Браун кад је боравио у Грацу. Намештај је из његовог времена.“

Признајем да сам се осећао некако необично при помисли да спавам на истом кревету на којем је спавао сулуди и фанатични виновник Другог светског рата, са својом љубавницом!

Интенданту Позоришта из Граца нисам могао да понудим адекватан смештај кад је његов драмски ансамбл допутовао у Београд, јер у хотелу „Москва“ нису одседали ни владари ни освајачи (Шаљапин и Егон Ервин Киш се не рачунају!).

Елем, после нашег представљања аустријској публици, тамошња критика је забележила:

„Маринковић је написао комад о механизму власти, која не служи више никоме већ самој себи, која

саму себе одржава у животу. Са инстинктом за комично он развија причу између две групе јунака: полицајаца и курви. Александар Огњановић води глумце ка надаре живој, веома изражајној игри. У ансамблу, чије је достигнуће високо, нарочито ваља истаћи Властимира Ђузу Стојиљковића као инспектора, Јадранку Селец као заводљиву атентаторку и Николу Милића као потказивача који се очајно копрца.“ (Ридигерт Вишенбарт, Ноје Цајтунг).

„Гости су у првој половини (водвиља *Инспекторове сплетке* – прим. прев.) представили неколико изразито лепих жена и уз њих једну расну, сјајну глумицу, а с њом и једног глумца чија је интелигенција далеко изнад просека – управо оног „инспектора“, који успева да остане на врху под сваким системом... Радња се одвија без застоја, у темпу кроз који тече тај словенски речити дијалог пун геста, кроз прецизност којом глума и противакција, у понекад симултаној радњи, долазе до пуног изражаја и заслужују највеће дивљење. (Зидост – Тагеспост).

„Бриљантно замишљена прича, чија сценска обрада параболичном радошћу фабулирања и богатством ситуационе комике, може угодно да изненади гледаоца на немачком језичком подручју. Шарена сликовница прожета бритким сонговима – види се да је Маринковић студирао Брехта – приказује се спонтаном радошћу игре... Пре свега, то је била интензивна упечатљивост приказивања, сценска мобилност режије Александра Огњановића, која је увек изнова придобијала симпатије...“ (Петар Вујица, Клајне цајтунг).

О представи *Пуч* читам шта је написао тај исти Петар Вујица, у истом листу, под насловом „Импозантна панорама српске позорнице“:

„То је игра која би се са промењеним костимима могла одиграти у свако доба, у свакој држави, игра која се мање церемонијално одвија на позорницама политике. Илић диже на пиједестал догађаје веома свесно бираном свечаном дикцијом, чија стилизација и богатство подсећају на Грилпарцера, а тиме постиже дистанцу пуну напетости према свим могућним паралелама на које би се лако могло асоцирати. Желимир Орешковић је те мрачне догађаје довео

до сјаја оперске свечаности. Пре других Марко Тодоровић као Стефан Дечански, Тамара Милетић као краљица и Гојко Шантић као Душан, претворили су представу у упечатљив еп.”

„Као и дан раније, када су играли комад *Инспекторове сплетке* Ранка Маринковића, београдски уметници су се наметнули изванредним сценским умењем. Њихова импресивна глума у мимици и покретима, њихови гласови, њихов словенски темперамент и словенска особеност...чинили су готово сувишним уређаје за симултано превођење... Аутор Миодраг Илић своју материју је узео из српске историје прве половине четрнаестог века. Његови јунаци су дивљи, горди Срби. Карактер опште важности, озбиљности и импресивно свечаног драма је добила нарочито захваљујући режији... Сценографија која је пленила једноставношћу и симболиком, са добро усклађеним костимима, створила је хармонични оквир игре у којој је свака улога била пун погодак.” (Урсула Брендштетер, Тагеспост).

„Луч је врхунска култура са тамјаном. Пред монументалном сценографијом збива се савршена мешавина Ајзенштајновог *Ивана Грозног* и Шекспира у српском облику. Веома раскошно режирани комад описује једну трагедију власти из четрнаестог века... Веома се јасно чује захтев националног идентитета, али и снажна критика политике силе католичке и византијске цркве.” (Вилхелм Хенгстлер, Ноје кронен цајтунг).

Позориште из Граца донело нам је 11. и 12. октобра исте године две веома добре представе: Ибзену *Нору* и драму савремене аустријске списатељице Елфриде Јелинек *Шта се десило с Нором кад је напустила мужа*. Очито је из наслова друге представе да је то покушај да се претпостави даља судбина жене која се „изборила за своју личну слободу и независност”. Она, разуме се, доживљава разна понижења у свету којим владају мушкарци, запошљава се у фабрици, пати, али остаје самосвесна и поносите.

Главну улогу у обема представама, улогу Норе, остварила је дражесна и интелигентна Петра Фарнлендер, супруга редитеља обе представе Курта Јозефа Шилдкнехта. Упознали смо на сцени изванредан

ансамбл позоришта које је тада имало иза себе преко 160 година богате традиције. И данас памтим остварења Петера Уреја, Герхарда Балуха, Уте Радкол, Курта Храдека, Лее Драсал, Ота Давида, Франца Јозефа Сенсица...

Пријемом у Скупштини Града Београда, конференцијом за штампу, коктелима у самом Позоришту и препуном двораном те две вечери одужили смо се аустријским пријатељима и колегама. Нажалост, ова сарадња је замрла после мог одласка из Београдског драмског позоришта годину дана касније. Потреси који су претходили мом одласку омели су сваку могућност да се та сарадња настави и обogaћује.

Најзад, трећи покушај афирмације Позоришта на међународном плану догодио се спонтано, да не кажем случајно, а оставио је дубок траг у његовом искуству. Боравећи приватно у Паризу отишао сам са супругом на представу *Харолд и Мод* Колина Хигинса, која се приказивала у Театру Д’Орсеј, смештеном у бившој железничкој станици Орсеј, у режији славног Жана Луја Бароа. Његова супруга, тада већ времешна, али држећа Мадлен Рено, бриљирала је као Мод, то створење чаробне доброте, племенитости и мудрости. Помислио сам на Татјану Лукјанову гледајући представу, сигуран да би то за њу била животна рола, она која се тражи и ишчекује. После представе отишао сам на службени улаз, представио се људима које сам затекао иза сцене и замолио за један примерак текста. Обећали су да ће ми га сутра доставити у хотел. И заиста, по вољи богова заштитника театра, текст сам добио на портирници хотела и донео га у Београд. Паметни пошљалац ми је дао оригиналну верзију, тачније драматизацију истоименог романа, чија је претеча био филмски сценарио! Да не би било збрке, Хигинс је ову причу о необичној љубави која не познаје старосне разлике, саопштио у сва три облика – као филмски сценарио, роман и драму!

Надахнути редитељ Паоло Мађели, који је у међувремену ушао у стални радни однос са Београдским драмским позориштем, доказао је овом представом да је изузетна величина у којој се спајају интелект, ерудиција и богата имагинација. Италијан, прихваћен свесрдно у нашој средини, остварио је онај чаробни

сценски звук који запљускује гледалиште поезијом и осваја га необичном лепотом овоземаљског битисања. Комад о љубави која не признаје разлику у годинама, о нестварно-стварној вези између 18-годишњег младића и 80-годишње даме, Мађели је протумачио као случај савијеног гнезда у коме двоје толико различитих људи проналазе једно у другоме уточиште од грађанске хипокризије, предрасуда и свакојаке суровости. Од премијере 23. марта 1980. ова представа је живела пуне 22 године, све до смрти незаборавне, величанствене Татјане Лукјанове. Изведена је преко 220 пута, поставши култно остварење Позоришта на Црвеном крсту. Нарочито су га прихватили и обожавали млади гледаоци.

Наравно да овакав успех не би био могућан да га на својим плећима није изнело двоје жреца богиње Талије – Лукјанова и Милан Ерак. Рано преминулог Ерака, који у четрдесетој години није више могао да буде осамнаестогодишњак на сцени, заменио је врло успешно Слободан Бештић. Тако је представа наставила свој поход кроз опште допадање.

Дуговечна на сцени, представа *Харолд и Мод* везана је за многе анегдоте, успутна догађања и изјаве познатих људи. На сам дан премијере Милан Ерак је пао са високог цуга изнад сцене и тешко се повредио. Али, није дозволио да премијера буде одложена. С повредом на глави дошао је увече у Позориште директно из болнице. Убедио је лекаре да има малу, епизодну улогу, и да ће се после премијере одмах вратити у болесничку постељу! Током премијере дежурала је једна од гардероберки, снабдевена тампонама и ватом, да би брисала крв која му се сливала низ лице сваки пут кад би изишао са сцене.

Аплауз на премијери био је нешто зарад чега живе позоришни људи. Протицали су минути и минути, људи су стојећи клицали протагонистима и редитељу.

„Ту заједничку огромну срећу крунисао је италијански редитељ Франко Зафирели, који је тих дана у Београду преговарао око режије у Југословенском драмском позоришту – сећала се Татјана Лукјанова на дан 20-годишњице. – Рекао је да је то најбоље извођење комада *Харолд и Мод* од свих које је видео у Европи и Америци. На једну од првих реприза дошао

је Борислав Пекић. Он је веома волео филм *Харолд и Мод*, а био је веома уздржан што се тиче позоришних верзија. Међутим, пошто је одгледао нашу представу, признао је да је боља од филма. За нас је значајно и то што о представи лепо мишљење има Невенка Урбанова, краљица и свештеница нашег позоришта, како ју је звао Драгослав Срејовић. Олга Савић нас такође воли. Ја још чувам девет жутих ружа од Десанке Максимовић. Пре дванаест година, по зими и леду, дошла је да нас гледа. Њен сестрић, који ју је довео на представу, рекао је: ‘Знате, она је Мод’. Кад је Десанка дошла у глумачку гардеробу понављала је: ‘Где је дечак, где је дечак?’ ‘Али, ја нисам дечак, ја имам 38 година’, јавио се Милан Ерак. ‘Немој то никоме да кажеш, изгледаш као дечак’ – дивила се Десанка. ‘Ова прича у животу би била порука, али у уметности је благослов’, прокоментарисала је песникиња комад. Аца Поповић је више пута гледао представу и веома се везао за њу. Једна госпођа је захваљивала: ‘Кад год ми је тешко, дођем да гледам *Харолд и Мод*...’

И други глумци у овој представи, пуној оптимизма и животне радости – Жижа Стојановић, Јелена Чворовић, Душан Почек, Бора Стојановић, Мирко Симић, Радослав Павловић, Весна Ђапић и Гордана Косановић (на премијери), а такође и Јадранка Селец, Милица Милша и Слободан Бештић (који су накнадно „ускочили”) – имали су блиставе тренутке. Креације Милана Ерака и Татјане Лукјанове, међутим, завређују посебну анализу.

Ерак – особена појава у српском театру – како вели Бранка Криловић у свом новинском напису, објављеном у Политици – преселио се заувек „међу звезде. Можда управо оне којима се у комаду обраћа Мод док припрема небеску ливаду за своје будуће игре”.

Сада, кад ни једно од њих двоје није више међу живима, морам да златним прахом поспем њихово глумачко умеће. Ерак је био надасве драг човек, поздан посвећеник театру, професионалан и одговоран, глумац велике надарености која је током времена, захваљујући његовој упорности, надвладала неке његове природне индиспозиције – нешто промукао глас, извесну тромост покрета. Сазрео је до волумена моћне експресије, до ретке сугестивности и сценског



Харолд и Мод, Татјана Лукјанова као Мод и Милан Ерак као Харолд, Београдско драмско позориште (1980)

шарма. Мислим да му је рад на улози Харолда веома помогао, да уз Татјану Лукјанову и Мађелија, пређе праг просечности и вине се у сфере маестралности. Свог Харолда саткао је од најфинијих нити, од суптилне пређе емоција, зачудности, чедности и одлучности.

А шта рећи о Тањи Лукјановој, тој префињеној, изузетно образованој дами рафинираног сензибилитета, Рускињи широке душе, посвећеној својој уметности на начин весталки које су у храму одржавале вечиту божанску ватру? Тај храм за Тању било је позориште. Њен метод грађења лика крила је у својој кућној лабораторији, да би нас на свакој проби изненадила новим изумом, новим померањем стваралачког процеса ка коначном циљу. Стрпљива, толерантна и упорна, неуморан трагач са смислом за нијансе, оставила је иза себе десетине и десетине незаборавних рола. Памтим је као Лору у драми *Стаклена менажерија* Тенеси Вилијемса, кад је имала двадесет и

коју годину више, а увек ћу је носити у срцу као Мод. Ту своју последњу велику улогу остварила је захваљујући чистоти душе, оном племенитом елементу њене ведре природе.

МОЈ ВЕЛИКИ „МИНУС“

Но, пре него што је представа *Харолд и Мод* дала нов, снажан импулс целом ансамблу, ја сам пролазио кроз разне недаће и као управник и као драмски писац. У Кући сам био све више на удару мучне завере оне исте групе вечитих незадовољника, који су неуморно, упорно радили против мене, а индиректно против Позоришта које је – по општем признању културне јавности – било у сталном успону. Упоредо са учесталим сукобима и расправама на разним састанцима, доживео сам још један ударац: мој комад *Сан зимске ноћи* био је забрањен и избачен из плана

продукције Југословенског драмског позоришта, и то пошто је редитељ Славенко Салетовић објавио поделу улога и заказао прву пробу.

Сан зимске ноћи је прича за сва времена – о старом, уморном, болесном и заборављеном човеку, који упркос великим заслугама у животу доживљава непреболно понижење у последњим часовима. Тај човек, Богдан Несторовић, бивши ратник, дипломата и адвокат, интелектуалац је грађанске провенијенције и револуционарне свести; пошто му је жена умрла, а син, млади бизнисмен новог типа, отишао у свет да прави послове и новац, он чека смрт не пристајући на операцију којом би му била одстрањена „пушачка нога“. У зимској ноћи, лебдећи између сна и јаве, мучен боловима, призива сећања на минули живот, на рат, на идеолошке неспоразуме... Прзничав и осоран, начетих живаца, гунђа, прекорева и чак вређа стару Циганку Рабу, своју домаћицу која бди над његовом самоћом и болешћу. И кад повређена Раба одлучи да га напусти и врати се у своју чергу, ојађени Богдан Несторовић је преклиње да се уда за њега и да као награду, после његове смрти, узме раскошан стан и све што је у том стану. У финалу, пошто је он умро, стан су запосели Цигани – Рабина многобројна породица: навукли су отмену одећу, фракове и балске хаљине преко фармерки и мајица, развлаче покућство, туку се око огледала, слика и лустера... Другим речима, свако људско прегнуће, свака часна жртва, завршава се у безизлазу и бесмислу, а место подвижника заузимају они који ће све поништити и разграбити...

Фабулу ове драме морао сам да препричам како би било схватљиво оно несхватљиво што се с њом догодило. Како је *Сан зимске ноћи* коинциденцијом настао у време Титове болести, односно баш онда кад се сазнало да лечи оболелу ногу, нека „правоверна душа“, одана владајућем естаблишменту, дојавила је Градском комитету Савеза комуниста Београда (Ратку Бутулији?) да је у Југословенском драмском позоришту на репертоару комад којим се алудира на личност Председника! Нико ме од политички оданих људи није пало ни на крај памети да провери ову денунцијацију, да утврди да лик моје реалистички писа-

не драме има јасну биографију, потпуно апартну од Титове, то јест да нема ни говора о некој неукусној алузији. Реч је искључиво о иронији егзистенције, о старости и пролазности, о немоћи људских вредности да трају и опстају.

Сан зимске ноћи је избачен из плана Југословенског драмског позоришта, иако је тадашњи управник, Петар Волк, покушавао да одбрани овај пројекат. Комад је потом, по принципу домина, био забрањен за извођење у још пет позоришта у земљи! Тамо негде где се уписују плусеви и минуси, као код Светог Петра, мени је уписан још један повећи минус, који је придодат оним негативним подметањима која су стизала из Београдског драмског позоришта о мени као расипном, неодговорном и политички проблематичном управнику.

Додуше, *Сан зимске ноћи* је упркос проscribeвању у Србији, доживео сјајну премијеру у Хрватском народном казалишту „Иван Зајц“ на Ријеци, у режији Градимира Мирковића. Потом, после Титове смрти, ова драма је изведена на још неким позорницама у Србији, али никада у Београду.

Задесио ме је у то време још један „минус“, који није био политичке, већ професионалне врсте.

Размишљајући како да се на достојанствен и уметнички озбиљан начин обележи 30-годишњица Позоришта, пало ми је на ум да на сцену поставимо драматизацију друге књиге *Сеоба* Милоша Црњанског, једно од оних дела која сам носио у себи годинама. Прочитао сам поново књигу и то бар три пута док нисам коначно ухватио нит могуће драмске радње, односно пронашао опипљиво решење за преобликовање сложеног прозног ткива у драмску форму. После неколико месеци промишљања усудио сам се да замолим свог блиског рођака, професора Филолошког факултета у Београду, др Милоша Бандића, да ми омогући сусрет с великим писцем кога нисам лично познавао. Наиме, Бандић је био један од оних умних људи који су успели да Црњанског врате из дугогодишње емиграције у Београд. Црњански, иначе неповерљив према људима, чак помало параноичан, није волео да га било ко посећује у стану.

Милош Бандић је успео некако да га наговори

да ме прими, и ја сам се једног поподнева обрео на трећем спрату зграде број 81 у Улици Маршала Толбухина. После реског звука електричног звона, врата се одшкринуше и на њима се указа бледо сувоњаво лице. Милош Црњански, мој обожавани писац. Био је у кратком кућном хаљетку и са папучама на ногама. Тада у 84-ој години живота, држао се релативно добро. Увео ме је у невелику собу и показао ми руком двосед. Ја сам почео нашироко да му објашњавам разлог посете, и да га молим за ми одобри драматизацију. Видео сам по изразу његовог лица да није расположен да ме слуша дуже него што је потребно.

„Та, драги мој господине, како ће толки роман стати на позорницу, толика путешствија Исаковича, толики ликови, амбијенти...?“ – поставио ми је сасвим логично питање. Али, ја се нисам предавао:

„Имам кључ, имам јасну визију како се може сачувати оно најбитније, сама суштина ваше књиге, прича о судбини уклетог српског живља...“

„Та, добро, покушајте. Ко ме ћу дати ако нећу нашим позориштима... А оћу ли ја добити нешто новца?“

Извадих из џепа спремљен текст ауторизације, то јест сагласности писца да се његово прозно ремек-дело прилагоди за извођење у позоришту, и обећах откуп права и тантијеме од сваке представе. Црњански потражи наочари негде по соби и потписа парче хартије не прочитавши га. Боже, моје силне радости! Не знам како сам слетео на улицу.

Цело наредно лето провео сам на тераси своје куће, у сенци великог дрвета, хрвајући се са обимном другом књигом *Сеоба*, са Павлом, Петром, Ђурђем, Трифуном, Аном, Варваром, Божићем, Трандафилом, Евдокијом, Теклом, Вишњевским, Варваром, Јулијаном, Костјурином, Катинком, хусарима и кирасирима, аустријским и руским велможама... Завршивши драматизацију у којој је било посла за све чланове ансамбла, поново сам зазвонио на вратима стана Милоша Црњанског. Он ме дочека овог пута са осмехом, будући да сам био најављен и да ме је очекивао. Поносно сам му пружио текст драматизације. Велики писац га прелиста сасвим овлашно, па ми га пружи натраг.

„Та, дете моје, ди ћу ја ово читати!...Ја ни новине

више не читам. Остарело се. Ако сте ви задовољни, нек вам буде! И нек вам је са срећом.“

Потписао је уговор и после руковања, ја се удаљих, оставивши га мало забринутог.

Да је његова забринутост била оправдана, показало се врло брзо.

Стево Жигон се латио режије, рекавши ми да му је то најтежи задатак у дугом раду на сцени. Објавили смо поделу са Зораном Ранкићем као Павлом Исаковичем. Вероватно највећи број глумаца ангажован у једном пројекту, у целој историји Београдског драмског позоришта, прионуо је на посао. Нико, ама баш нико није вратио улогу, чак ни ону најмању, што се иначе ретко дешавало. Редовна је појава у сваком позоришту да нека повређена сујета устукне, да сваку поделу улога прате мањи и већи скандали, потреси и психодипломатија управе која изналази заобилазна решења. Уз молбу да ми буде опроштена мала дигресија, испричаћу шта се догодило кад је годину дана раније била објављена подела улога за драму *Ласал или непоудани пријатељ*. Заобиђен том поделом, у моју канцеларију је ушао озлојеђени глумац Тома Курузовић и упитао ме докле ће да игра улоге сељака. Он хоће да буде и аристократа и интелектуалац, и уопште господин!

Како је на мом столу у том тренутку била листа улога у *Ласалу*, он је упро прст на име неког барона или грофа и узвикнуо:

„Ево, хоћу једном да играм овакву улогу!“

Опазио сам да је то била најмања епизода коју ми је сат-два раније с индигнацијом вратио други глумац.

„Баш хоћеш ову улогу?“ – запитао сам га, знајући да није прочитао Ивањијев комад.

„Хоћу, него шта!“

„Добро, рука руци, добио си је, али немој поново да ми се жалиш!“ – рекох пресрећан што сам решио два проблема одједном и казнио Тому, који одбацује оне задатке које нико не може да оствари боље од њега, а хрли тамо где ће се насукати у плићак у коме не уме да плива.

У целој представи *Ласал или непоудани пријатељ* Тома Курузовић је имао да изговори отприлике ове речи: „Слажем се са вама, екселенцијо!“ То је била

цела његова „улога“ аристократе, која га је обавезивала да дође у Позориште, да лепи браду и бакенбарте, да навлачи компликован костим и изгуби силно време чекајући у салону тренутак кад ће изговорити тих неколико речи.

У *Сеобама* није било ни једне улоге која није била функционална, чак и оне најмање давале су извесну могућност глумцима да искажу своју вештину. Пробе су текле мирно, готово неприметно, дуже од месец дана. А онда је пукао гром: стојећи испред мене као осуђеник на смрт, Стево Жигон, тај ветеран позоришних битака, лав који се никад не предаје, изговори судбоносну одлуку:

„Мијо, предајем се. Ја не унем да изрежирам Сеобе. Немам право решење, праву концепцију за овај комад. Драматизација је сасвим добра, али ја не налазим довољно снаге у себи. Поштеније је да признам пораз, него да поведем Позориште у промашај и неуспех...”

Покушао сам да га охрабрим, да га убедим да је подлегао пролазној слабости, да су кризе сасвим нормална ствар и да ће се представа отворити спонтано, јер текст Црњанског има инспиративну снагу... Узалуд, Стево је био непоколебљив у намери да одустане.

Доживевши тежак ударац, пао сам и сам у депресију. После огромног труда, уложивши велику наду у замашан, монументалан пројекат, био сам фрустриран и неспособан да мислим како да решим новонасталу ситуацију. Одустајање Стеве Жигона изазвало је непремостиву празнину у раду ансамбла, а ја сам био под неизреченом, али мучном осудом.

Жигон никада није рекао да је посумњао у реалне могућности ансамбла да прогута тако крупан залогај као што су биле *Сеобе*, преузео је на себе сву кривицу за прекид рада. У ваздуху је лебдело незадовољство, сасвим оправдано и разумљиво. А једини који је увео Позориште у непромишљену авантуру био сам ја.

Овај непријатан случај има и свој епилог.

На седници Координационог одбора београдских позоришта, који чине управници, Петар Волк је неколико недеља касније јавно затражио да се Београдско драмско одрекне пројекта *Сеобе* и да га уступи Југо-

словенском драмском позоришту. Ја сам предложио да то буде први заједнички пројекат, то јест да га реализију два позоришта, верујући у неки нови почетак рада, са помешаним ансамблом, друкчијом поделом и већим уложеним финансијским средствима. У штамп је потом објављено моје жаљење што Управа Југословенског драмског одбија овакав облик сарадње. Најзад, у разговору са Петром Волком, пристао сам да своју драматизацију, одобрену од већ упокојеног писца романа, уступим његовом ансамблу. Волк ми је предложио да редитељ буде Вида Огњеновић. Нисам имао ништа против таквог решења, ценећи квалитете те угледне даме. Нисам, међутим, слутио шта ће се тек догодити.

Састао сам се са Видом, која ми је рекла да јој драматизација одговара, да ће се преко лета спремити за реализацију која треба да почне у септембру 1979.

У септембру смо заједно ручали у ресторану „Душанов град“ на Терзијама. Тактична, али одлучна кад нешто науми, Огњеновићева ми саопшти да ће почети да режира *Сеобе*, али не у мојој већ у својој драматизацији!... Био сам констерниран, збуњен толиком безобзирношћу, будући да је Црњански мени одобрио да драматизујем његово дело. Схватио сам, међутим, да са Видом нема договора, да је чврсто решила да ме искључи из целог посла. Размишљао сам да цео случај препустим суду, а онда сам дигао руке и одлучио да се не играм катраном, како не бих упрљао и свој образ.

Отишао сам са великом радозналешћу на премијеру *Сеоба* у Југословенском драмском позоришту. И сад верујем да сам унеколико помогао Види Огњеновић да савлада енигму сложене прозе Црњанског, премда то није била нарочито добра представа. Од свега открио сам друго лице Виде Огњеновић, њену спремност да прегази сваку препреку, сваки обзир, у налету сопствене амбиције.

Као утеха десило се још нешто. После гостовања Југословенског драмског са *Сеобама* на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду, јавио ми се телефоном новосадски драматург, судећи по имену Мађар, и рекао ми да је у одгледаној представи препознао решења из моје драматизације, коју је иначе

прочитао, и да се чуди што сам ја то допустио. Што је било, било је, у мени је остала горчина пораженог и превареног.

ОБАСЈАНИ „РЕФЛЕКТОРОМ“

Октобар месец 1978. био је у знаку обележавања 30-годишњице рада: изишао је „Рефлектор“ – богато илустрована публикација, намењена гледаоцима, пријатељима Београдског драмског позоришта и штампи; састављен је Почасни одбор за прославу, у који су ушле 42 угледне личности политичког, културног и научног живота, бивши и тадашњи чланови Куће – управници, редитељи, глумци, сценографи, костимографи...; позвани су на гостовање Драмско казалиште Гавела (с представом *Иванов* А.П. Чехова), Народно позориште из Зенице (с представом *Клаоница* С. Мрожека), Местно гледалиште из Љубљане (с представом *Доња Росита или шта кажу руже* Ф. Г. Лорке) и Драмски театар из Скопља (с представом *Ревизор* Н.В. Гогоља); предвиђен је низ атрактивних премијера, а као централни догађај премијера Нушићеве *Госпође министарке* у режији Александра Огњановића, са Радмилом Савићевић у насловној улози; специјалне повеље примило је 14 чланова који су провели преко 25 година у Позоришту, а 32 члана су добили дипломе за више од 15 година верног припадања Кући; установљене су годишње награде за најбоља уметничка остварења и значајне радне доприносе; уведен је нови систем претплате на све представе у сезони 1978-79...

У *Госпођу министарку* полагали смо велике наде, јер је та премијера требало да покаже Београду и целој нашој културној јавности зрелост ансамбла, да буде камен-темељац новог периода, доказ да је наше стремљење ка домаћој драми и савременом тумачењу класике оправдано. Али, не лези, враже!... Наш залет, наше усијање, ударили су у зид изазвавши потресе високог степена сеизмичке скале.

Будући да је позориште „кућа хиљаду проблема“, као што сам већ цитирао Милана Предића, легендарног управника Народног позоришта, био сам од јутра

до мрака окупиран актуелним питањима организације, финансирања, одржавања зграде, уговорних односа итд. Припремање обележавања 30-годишњице било је за мене додатно оптерећење. Због свега тога, сигуран да редитељ и ансамбл озбиљно раде и да ће *Госпођа министарка* бити приведена крају како ваља, нисам одлазио на пробе Нушићеве комедије. Извештаји које сам добијао на редовним састанцима Колегијума, били су сасвим задовољавајући.

Волео сам заправо стваралачки сан Александра Огњановића, његову бујну машту и богату визију сваке представе коју је постављао. Конципирајући будућу представу, он би обично предвидео и сценографска решења, захтевајући од сценографа да их спроведе у дело. Та решења била су каткад веома захтевна и компликована, а каткад права авантура. Оно што је био замислио да се изведе на позорници за *Госпођу министарку* могло је замало да сруши пола зграде! Наиме, на ротациону позорницу била је постављена још једна позорница, такође ротациона, али у супротном смеру! Челичним сајлама, дебелим као рука, та друга позорница била је везана за носеће стубове, како се не би окретала у истом смеру кад се покрене она испод ње, већ у супротном! Идеја је била да се прикаже паноптикум српске паланке, то јест да чланови Живкине фамилије, као уочене воштане фигуре, стоје непомично, а да ипак круже у бесконачном, непромењивом кругу, онако како земља вечито кружи око Сунца! Смела метафора није била без основа, али сценографија је била плод опасне замисли уметника.

А онда, на четири дана уочи премијере, реших да погледам прву генералну пробу. Тихо сам се увукао у дворану и сео подаље од позорнице.

Кад је поменута двострука „вртешка“ профункционисала, премро сам од страха. Челична ужад се затезала уз опомињућу шкрипу, а армиранобетонски стубови у дубини позорнице били су на највећој провери статичке исправности! Затресла се зграда. Богу хвала, преживели смо први удар, а наредни сам одмах спречио, успротививши се панично целој овој замисли.

Већ после неколико минута био сам зачуђен ус-

пореношћу радње, чак одсутном пажњом неких глумаца који нису савладали текст, већ су сваки час тражили од суфлерке да им „добаци реплику“! Знао сам да је један део позоришног света, онај помодно опседнут сценским новотаријама и експериментима, био резервисан према Нушићу као „превазиђеном“, „анахроном“ и „демодираним“ писцу, чија дела нису више достојна глумачког труда. Чак је један чланкописац утврдио да Нушићева комедиографија губи тле, јер припада времену од пре сто година. Таквим размишљањима нисам поклањао никакву пажњу, јер је за мене неумрли Бенакиба био итекако актуелан, а његов хумор итекако делотворан. Доиста, постоји проблем интерпретације његових комада у новом времену, јер је - формално гледано - ишчезао цео његов појмовни апарат, цео један свет среских начелника, практиканата, писара, пандура, попадија и маловарошких торокуша. И Нушићев језик припада бившој стварности и изумрлим друштвеним околностима. Али, оно што је остало од Нушића – његова генијална опсервација нашег менталитета, наших типова и односа, универзалност његовог подсмеха људским слабостима и вечитим заблудама – толико је велико и непролазно, да овај проицљиви, луцидни, бескрајно духовити писац заслужује да његова дела данас и за сто година буду на нашим сценама.

Схвативши да моји глумци с багателом и ниподаштавањем изговарају текст, да мрзовољно отаљавају посао, и да нам прети катастрофа ако будемо о 30-годишњици Позоришта приказали једну очајно лошу, готово неартикулисану *Министарку*, паде ми мрак на очи од беса и разочарања. Како сам у то време био довољно млад и луд, бескомпромисан и одлучан, позвах цео ансамбл на позорницу пре него што је проба била завршена.

„Овај посао не ваља пет пара!“ – изговорих дрхтећи. – „Али, не, нећемо одустати! Доносим одлуку о хитној преподели улога!“

Наредио сам да се цела скаламерија са додатном ротацијом уклони и да се постави грађанска соба Симе Поповића и госпа Живке. Запрепашћени редитељ Огњановић гледао ме је као да не верује својим ушима. Али, већ у наредном тренутку прочитао сам

у његовим очима захвалност и олакшање. Он очито није знао како да се избори са отпором једног дела ансамбла према Нушићу, а није био од људи који би дошли к мени да се пожале на колеге.

Гласно и јасно, можда и помало љутито, одузео сам улоге свима који их нису одговорно схватили, а било их је деветоро! Ту, на лицу места, доделио сам њихове улоге другим члановима ансамбла и наредио да се откажу све представе у наредна четири дана, како бисмо од јутра до мрака одржавали пробе све до почетка премијере, и како бисмо омогућили свима, нарочито онима који су „ускочили“, да се уклопе у друкчију визију представе. Курири су потекли да пронађу глумце којима су управо додељене улоге – мале, а богме и велике, да им дотуре текст и да их позову на пробу тог истог поподнева!

Било је полугласних приговора, гунђања и покушаја да се најављена премијера одложи, али ја сам одбио да о томе разговарам. Вест о радикалном потезу управника одјекнула је као бомба, црне боје злурадости разливале су се страницама новина.

„Неће бити никаквог одлагања! Премијера је најављена у штампи, позивнице су разаслате и улазнице продате! Да ли хоћете да објавим да су глумци у овој представи лоши и да се зато премијера одлаже?... Није нам потребан дебакл на дан 30-годишњице. Одржаћемо премијеру у заказаном термину, тачно кроз три дана! И то на уметничком нивоу достојном овог театра!“

А онда сам са редитељем и сценографом Владиславом Лалицким извршио редукцију декора и реквизите.

„Имаш вечеру код ‘Аце Деветке’!“ – дошануо ми је Огњановић.

Истог поподнева састао се ансамбл у новом саставу. Деветоро нових глумаца, са текстовима у рукама, савладало је мизансцен, стопу по стопу. Одржали смо девет проба у три дана. Феноменално памћење и невероватна брзина усвајања текста помогли су, рецимо, Властимиру Стојиљковићу да већ сутрадан дође на пробу са такорећи савладаном улогом Чеде. И други су се својски помучили, превладала је свест да треба спасавати образ Позоришта. Премијера Гос-

пође министарке одржана је предвиђеног дана, 21. октобра 1978. Нису нас омели подругљиви и злуради написи у новинама, чији су аутори цео случај доживели као аферу и хир самовољног управника.

Тек после неколико година, кад сам се удаљио од Београдског драмског позоришта, доживео сам сатисфакцију и признање за овај одлучан потез. На Тргу Републике срео сам једног часног човека, веома надареног глумца који је оставио за собом остварења високог домета, који ми је дословце рекао:

„Хвала вам, управниче, што сте ме онда спасли срамоте и дебакла. Нисам био у форми кад смо радили *Госпођу министарку*. Ваша одлука је била храбра и потпуно исправна.”

Тај глумац зове се Горан Султановић. Према њему гајим дубоко поштовање, јер знам да му је Позориште било на срцу баш као и мени. То је уосталом доказао кад је у најтежим временима, у тренутку велике кризе, рата и блокаде наше земље, сео у управничку фотељу и покушао да одржи реноме Београдског драмског позоришта.

Но, вратимо се сећањима на догађаје 1978-79. године.

Јубиларна сезона је протекла у честим узбуђењима и свечаним приликама. На свечаној седници Почасног одбора, одржаној у великој дворани у присуству многобројних гостију и свих запослених, поднео сам извештај о тридесетогодишњем периоду Београдског драмског позоришта, о успесима у последњим годинама и плановима за будућност. Премијера *Госпође министарке*, исте вечери, била је догађај од изванредног значаја.

Комедије Бранислава Нушића биле су у дугом континуитету извођене на сцени Београдског драмског позоришта, тако да је ансамбл наставио традицију неговања Нушићевог хумора. Заправо, када се први пут подигла завеса у згради на Црвеном крсту, 20. марта 1949, било је приказано *Сумњиво лице*, у режији Салка Репака. Од тада до наше *Госпође министарке*, још седам пута Нушићева дела су имала значајно место у репертоару.

Позоришни лист „Рефлектор”, у броју 2, забележио је реаговања гледалаца – угледних уметника и кул-

турних радника, непосредно после јубиларне премијере. Ево неких.

Радмила Бакочевић, првакиња Београдске опере: „...Радмила Савићевић је доказала да је изванредна глумица, а насловна улога као да је писана за њу. У овом остварењу све су улоге разигране и живе. Пронађен је допадљив прилаз Нушићевој комедији...”

Драган Николић, глумац:

„Допадају ми се и глумци и представа. Засад могу само то да кажем. Треба ми мало времена да средим утиске.”

Зоран Радмиловић, глумац:

„Представа је лепа. Свиђају ми се глумци у непотребном декору!”

Братислав Миладиновић, редитељ Радио Београда:

„Мислим да је пронађена нова Министарка. Јер, после одласка са сцене Љубинке Бобић поставило се питање ко може да игра ову улогу. Ова премијера је дала одговор. То је срећа.”

Иво Вучковић, сликар и познати културни радник:

„На основу првог утиска – све је било изванредно. Живка је дата слојевито и богато, и у изразу и у емоцијама. Чини ми се да то досад није виђено. Захваљујући режији и целокупној организацији добили смо новог Нушића, блиског савременом гледаоцу.”

Интересантно је да су се мишљења анкетираних добрим делом поклопила са оценама критичара.

„Пред препуним гледалиштем, као у стара, добра времена, Београдско драмско позориште прославило је 30-годишњицу свога постојања извођењем Нушићеве *Госпође министарке* у режији Александра Огњановића, са Радмилом Савићевић у насловној улози. ...*Госпођа министарка* у режији Александра Огњановића није представа која хоће да радикализује и мења широко прихваћен став и однос према Нушићевој комедији, али се зато залаже за све оно што је у том ставу живо, хуморно и актуелно: редитељ нас уверава да од смеха бољег лека нема и где год у комедији нађе повода да изазове смех, он то радо и, мање-више, вешто чини. *Госпођа министарка* у Београдском драмском позоришту има све одлике тзв. представе за публику: лепо и лако се гледа, не до-

цира и не замара (сем, можда, дужином) , повремено разгаљује и забавља. За неког су ово, можда, врлине другога реда, али треба имати на уму и то да ове врлине нису баш тако честе у нашем позоришту ...У овој представи, Министарка је у Радмили Савићевић добила енергичног и амбициозног тумача широког комичарског регистра, којем недостаје нешто више строгости и избирљивости у коришћењу глумачких средстава. Министарка Радмиле Савићевић је, уз сва колебања у питањима мере, богат и бујан лик који ће свакако наћи подршку великог броја гледалаца." (Борба, 6. новембар 1978.).

У другој критици, под насловом „Ипак, корак напред“, читамо између осталог овакву оцену:

„...Хумористичко-сатирична интонација за коју се определио Александар Огњановић изгледа ми примерена оваквом комаду. Извесни трагикомични акценти називају се у финалу представе и у појединим ликовима: у Пери писару из административног одељења Богдана Девића, Јови поп-Арсини Томе Курузовића, Сави Мишићу Предрага Лаковића. Могли бисмо рећи да се *Госпођа министарка* на сцени Београдског драмског позоришта креће од хуморно-сатиричног ка трагикомичном, од ведрога и лаког ка затамњеном. Редитељ Александар Огњановић настојао је да, одржавајући глумце на рубу веродостојног и животног, до краја развије позоришност. У односу на традиционална тумачења, ова позоришност, тип игре, унеколико је обновљена, иако није темељно измењена. У њу су, наиме, уведени елементи естрадно кабаретске комике, колорит, динамичност и бујност, о којима је говорио Мајерхолд хвалећи „вечну фарсу“... Насловну улогу тумачи Радмила Савићевић. Њена министарка је одиста „наша жена“, по кретњи, гесту, начину на који разговара са децом, родбином, комшилуком. Она има једар, жив начин казивања, нашки лукав, са задршком иза које се креће у неочекиваном правцу или из доње „лаге“ у горњу, из привидне смирености у вику и дреку, из пристајања у „контру“, из успорености у брзорекокт. Мера животности и театралног у министарки Раде Савићевић углавном је добра, иако сви елементи овог комичног иживљавања власти нису увек на најбољим

начин обједињени и контролисани..." (Политика, 3. новембар 1978.).

„...Судећи по реаговању гледалаца и мишљењу критичара, Радмила Савићевић је својој министарки дала нешто ново, и захваљујући њој, као и целој првој глумачкој гарнитурџи овог театра, може се рећи да је „Министарка са Црвеног крста“ позоришни догађај сезоне." (Дуга, 11. новембар 1978.).

Добре оцене критичара, велики одзив публике и дуговечност ове представе, остали су запретани у прошлости и неправедно занемаривани. У последњим деценијама, у Београду, *Госпођа министарка* је постављена на сцену још два пута, да би компетентна пера увек истицала домете представе са Жанком Стокић и Љубинком Бобић, превиђајући велики успех Радмиле Савићевић, Александра Огњановића и многобројног ансамбла Београдског драмског позоришта. Овим редовима покушавам да исправим ту неправду и да истакнем уистину сјајну глуму Савићевићеве, Николе Милића (Ујка Васа), Властимира Стојиљковића (зет Чеда), Љиљане Лашић (кћи Дара), Весне Чипчић (служавка Анка) и других који су пластично, домишљато, духовито и шармантно одиграли своје улоге и у анале нашег позоришног живота унели једно свеже, врцаво и значајно остварење.

Будући да нам се драматизација *Сеоба* измакла на описани начин, а намерни да у тридесетој сезони останемо доследно опредељени за савремену драму домаћих аутора, после *Госпође министарке* реализовали смо једну за другом премијере комада *Буђење вампира* Борислава Пекића и *Бела ружа за Дубљанску улицу* Миодрaга Зупанца. Група глумаца, уз помоћ редитеља-драматурга Владимира Плаовића, припремила је Стеријину комедију *Покондирена тиква*, коју је Уметничко веће уврстило у редован репертоар. Јубиларну сезону заокружили смо најзад отварањем камерне Нове сцене, и за ту прилику припремили комедију *Државни лопов* Фадила Хаџића, у режији Предрага Пепија Лаковића, који је тумачио једну од три улоге, уз Ивана Шебаља и Мирка Симића. Убрзо су на Новој сцени изведене још две премијере – Шекспирова *Комедија забуна*, у адаптацији и режији Томе Курузовића, и праизведба комада *Спортинг*

лајф Братислава Петковића и Војина Кајганића.

Отварању Нове сцене претходило је нешто чега се сећам са сетом, нешто што је било део мог младалачког здушног припадања театру.

Тог дана, 18. марта 1979, око два сата поподне пошао сам кући, с намером да се одморим и да предвече опет будем у Позоришту, како бих проверио да ли је све спремно за отварање и премијеру *Државног лопова*. У ходнику ми се придружио технички директор, Зоран Ристић, који је такође кренуо ка излазу. Пролазећи поред сале за пробе, претворене у камерну сцену, видели смо да група радника разматива велике ролне црне гуме, којом је требало да облепи под простора за игру. Зачудио сам се, мислећи да је тај посао већ завршен. Шеф тапетарске радионице ми се пожалио да је гума стигла тек тог дана, и изразио бојазан да он и још двојица радника неће стићи да заврше лепљење до почетка представе! Технички директор и ја разменисмо погледе, и како смо увек у свему били сагласни, решисмо да припомогнемо.

„Зоране, хоћемо ли...?“

Ћутљив, али ефикасан, архитект Ристић извади лулу из уста, скиде капут и поче да задиже рукаве џемпера. Ја скидох и капут и сако, засуках рукаве кошуље и бацих се на посао. Управник и технички директор, заједно с тапетарима, лепили су под тако рећи до 20.00. Срећом, за представу *Државни лопов* није била потребна компликована сценографија и реквизита. Како се радња комада збива у затворској ћели, довољан је био гвоздени кревет „на спрат“ и добра расвета. Тачно у 20.30 почела је прва представа Нове сцене, која нам је донела још један успех.

Редитељ и протагонист ове представе, Предраг Лаковић, рекао је новинарима о комаду Фадила Хаџића и својој представи следеће:

„Духовит и ненаметљив текст пружио нам је прилику да кроз смех и лаку игру „подметнемо“ гледаоцима наизглед слатку пилулу, која оставља помало горак укус. Јер, недопустиво је да се наочиглед људи, кроз рупе у закону, стварају читава богатства. Мото представе би био: мали лопови су у затвору, а велики – на летовању.“

Одгледао сам премијеру, уморан, али врло задовољан. Наш труд био је награђен.

вољан. Наш труд био је награђен.

То заједничко кројење гуме, премазивање лепком измерене парчади, и постављање на под, учинило је да сам са Сектором технике успоставио веома присне односе. И данас, кад сретнем неког од радника из тог времена, он ми обавезно напомене да сам био једини управник који се није стидео никаквог посла за општу добробит Куће.

ВАМПИРИ ЦЕНЗУРЕ

Још један минус уписан ми је у „књигу грехова“ после наредне премијере на великој сцени: *Буђење вампира* Борислава Пекића није било по вољи оних који су бдели над „идејном чистотом“ у култури. Шерет оштрог сатиричног ока, Пекић је у својој трагикомедији извео на сцену судију Андрију Павловића, који је изгубио памћење у саобраћајној несрећи, тако да је у његовој свести избрисано све што се дешавало у последњих тридесет година. Доведен кући из болнице, он, револуционар и борац, са чудом посматра свет око себе. Морал револуционарних дана сукобљава се са (не)моралом савремености...

Овако конструисана прича, разуме се, изазвала је противљење политичких фактора, који су усавршили начин осујећивања непожељних појава. Кад се жигосано дело пробије у јавност, то јест кад невидљиви цензори закасне да спрече његово рађање, ступају у дејство штампа и критика, односно „друштвено-политички радници“ у средствима информисања. Њихов задатак је да такво дело прогласе уметнички неуспелим и безвредним, да омаловаже аутора и извођаче. Тај рефлекс је био дубоко усађен у људима задуженим да оцењују појаве у култури, тако да се то подразумевало без директне интервенције неког функционера или партијског форума. Међутим, ни сви критичари и новинари нису подлагали овом механизму, већ су успевали да о „опасним“ књигама, позоришним представама или филмовима, пишу завијено, еуфемистички, или другим речима да се „праве Енглези“. Читајући неке критике представе *Буђење вампира*, човек би данас могао помислити да аутор није разумео оно о

чему пише, односно да избегава да каже шта заправо мисли.

У веома дугој и опширној критици, објављеној у листу „Политика“, понавља се у безброј варијанти једна те иста замршена констатација која на једном месту гласи:

„...Андрија Павловић губи памћење, и то је део драмске конструкције, да би као посматрач видео оно што му је као учеснику било скривено. На овај начин Пекић у драму уводи размишљање о формама које прикривају истину од човека, ограничавају му видик, указујући на такозване историјске мрље у чо- вековом знању о себи и свету.“

Много речи на три ступца, а врло мало личне хра- брости и опредељења. Јасно је из контекста да кри- тичар ипак не прихвата ни текст, ни режију Димитрија Јовановића, ни глуму седморо актера представе, а наравно ни репертоарски потез Позоришта.

У „Рефлектору“ број 4, том ревносном дневнику свих збивања на сцени Београдског драмског позо- ришта у периоду 1978. – 1980, читамо овакву одбрану Пекићевог дела и изведене представе:

„...Далеко би нас одвело разматрање свих чини- лаца, почев од општих претпоставки времена у коме живимо, до конкретних културних и друштвених чинилаца који се тичу специфичности наше среди- не – свих оних чинилаца, дакле, који умањују мо- гућност да савремено драмско дело, тј. позоришна представа, буде прави саучесник времена. Зашто је тако овде не можемо расправити, али да је то заиста тако, потврђује нам, како властито трагичко ис- куство, тако и незаобилазно мерило које се зове по- зоришна публика.“

У дилеми која из овога произилази, и која гласи: ићи опробаним путем играња проверених дела из ризнице светских класика, или неизвесним путем нашег савременог драмског стваралаштва – у тој диле- ми остајемо, ипак привржени овом другом путу који смо пре четири сезоне изабрали. Не напушта нас уве- рење да се само на овом другом путу налази прави смисао и права могућност да позориште буде живо у једном новом, динамичком, некодификованом вре- мену какво је наше. У алтернативи: позориште као

музеј културе, или позориште као покушај да се са- учествује у реалности свога времена, ми бирамо ову другу, за коју, чини нам се, ниједна цена не може бити сувише висока.

Ново драмско дело Борислава Пекића рачуна са претпоставком да је позоришна сцена одувек била и јесте (у тренуцима када зрелост и самосвест друштва то дозвољавају) прикладно место за суочавање таквога друштва са његовим актуелним моралом. *Буђење вампира* је дело које би се могло назвати мо- ралистичком трагикомедијом, дело које ставља под критичку призму процес моралних метаморфоза, како типичних за нашу средину, тако и закономерних у општијем друштвеном смислу.

...Андрија поново, али сада другим очима сагле- дава садашње време, и на тај начин, са новом луцид- ношћу у његовој свести се сучељава морал из старих, полетних револуционарних дана, и морал садашње свакидашње животне праксе. Као последица овог сучељавања, у њему се развија и расте побуна у име негдашње слике света преко које су се, током дугих година, наталожиле насlage себичности, кукавичлу- ка, лицемерја, обмана и самообмана...”

У „Рефлектору“ број 5 забележени су утисци гледа- лаца после једне представе *Буђење вампира*.

Драган Васић, машински техничар: „Пекићев *Вам- пир* изузетна је представа. Властимир Стојиљковић је глумио изванредно. Вредност овог остварења јесте у томе што је реално приказан однос сина према оцу и оца према сину. Има пуно хумора, па време у позори- шту протекне заиста неосетно.“

Горан Вујанић, лекар: „Допада ми се представа. Највише ми се свиђа текст, јер садржи друштвену са- тиру која се данас ређе среће. Из глумачке екипе из- двојио бих Властимира Стојиљковића.“

Петар Станковић, војник: „У целини узев предста- ва је добра. Нарочито ми се допао сценски однос из- међу Татјане Лукјанове и Властимира Стојиљковића, као и успела креација Павла Богатинчевића.“

Гордана Милошевић, студент архитектуре: „У вео- ма доброј представи издвојила бих Милана Ерака. Текст је заиста бриљантан.“

Миливоје Мајсторовић, драматург: „Допада ми се

рафиниран хумор који је спроведен у тексту, режијом надграђен, глумом наднесен и публици приближен. Дело хуморно и сатирично, поставља и реafirмише основе нашег социјалистичког друштва."

И док смо се довијали како да одржимо *Буђење вампира*, које је било у сенци подозрења, дошла је охрабрујућа вест: наша представа *Инспекторове сплетке* добила је високу оцену Самоуправне интересне заједнице културе Београда и новчану премију од 350.000 динара, као друго по уметничкој вредности у 1978. години. А као најбоље изведено дело савременог југословенског писца освојила је додатних 50.000 динара. Тада је критичар Књижевних новина забележио: „*Инспекторове сплетке* сежу даље од обичног водвиља! – Рекло би се – реч је о водвиљу с предумишљајем! Јер, ви ћете се, гледајући *Инспекторове сплетке*, пријатно забављати пуних два и по часа, уживаћете у музици и шареним призорима, са занимањем пратићете многе ефектне сцене. Али, упркос томе, или управо због свега тога, ретко ћете избећи асоцијације, које ће вас директно одводити у време садашње и у овај наш узнемирани и узбуркани свет, испуњен потресима разних врста и променама, тако да наред све више постаје ред и обрнуто."

У 1978. години 39 глумаца Београдског драмског позоришта и неколико гостију извело је шест премијера и одиграло укупно 294 представе, пред близу 115.000 гледалаца, што значи да је сваку представу видело 370 људи у просеку. Од поменутог броја представа 209 изведено је на сцени на Црвеном крсту, а 85 на гостовањима. Представе на матичној сцени гледала су просечно 304 гледаоца, односно попуњеност дворане од 379 места износила је 80 одсто.

Првенац тада младог писца Миодрага Зупанца, сетна, рекао бих лирска драма *Бела ружа за Дубљанску улицу*, била је пријатно освежење у репертоару јубиларне сезоне. Редитељ Зоран Ратковић и група глумаца, међу којима Никола Милић, Предраг Лаковић, Богдан Девић, Љиљана Лашић и други, пришла је с великом одговорношћу Зупанчевом тексту, који се може назвати поемом београдске периферије. Реч је о становницима једне авлије, који деле добро и зло, воле се и међусобно не подносе, да би окосницу дра-

ме чинио немилосрдан продор урбанизације, то јест одлука да њихов амбијент буде жртвован ради аутопута који ће управо туда проћи и поништити снове и надања тих малих људи. То је, дакле, комад о Београду, комад којим писац приказује настајање једног старог Београда и настајање новог, друкчијег, хладног и неизвесног.

Дело, писано непретенциозно, али топло и са искреним саосећањем, имало је релативно ограничен домет, можда и стога што редитељ и ансамбл нису изишли из датости драматуршке наивности. Ипак, мислим данас да је то била веома потребна представа, да је саопштавала истину о актуелним процесима и да су је људи радо гледали зато што су препознавали себе и своје време. И што их је обузимала носталгија за временом кад се живело мирно, присно и без грандоманије.

КРУПНИ КОРАЦИ НОВЕ СЦЕНЕ

Једна за другом, у размаку од неколико месеци, излазиле су премијере на Новој сцени, која се показала као веома флексибилан и прилагодљив простор, намењен такозваним малим формама. Архитект Ристић је, наиме, конципирао овај простор као глумачку радионицу, у којој седишта нису фиксирана, већ се могу слободно постављати око сцене, ређати по дубини итд. Само пет дана после премијере *Државног лопова*, још троје глумаца – Олга Станисављевић, Жика Миленковић и Никола Милић - извели су драму *Челично годиште* Алда Николаја. Тумач једне од улога, Миленковић, представио се и као редитељ. Забележена је његова изјава уочи премијере:

„Нашли смо драмски текст који се дотиче свих нас, који се на интересантан начин бави питањем људске усамљености, посебно старијих људи. То је добар италијански комад. Кажем, нашли смо га, допао нам се, решили смо да га оживимо „за нашу душу“, како се то обично каже, потпуно необавезно. Међутим, убрзо се показало да је управо такав драматуршки материјал потребан нашој Новој сцени. Предложено нам је да га укључимо у репертоар, и ми смо дали сагласност..."

Из ових Миленковићевих речи може се назрети да је комад спремљен слободном иницијативом њих троје, а смисао отварања Нове сцене управо је и био у томе да се омогући свим члановима, али и младим писцима и редитељима, да остваре своје замисли, да се уметнички искажу на пројектима по сопственом избору, да експериментишу и истражују.

У анкети после премијере *Челичног годишта* „Рефлектор“ се обратио гледаоцима с молбом да нешто кажу о овој представи.

Исак Амар, бивши управник Београдског драмског позоришта: „Доживљај је снажан. Заиста сам импресиониран изванредно експресивном игром глумаца који су релативно „лак“ текст пренели аудиторијуму веома аутентичним средствима. Желео бих да београдска публика на Новој сцени доживљава што чешће овакве сусрете са аутентичном уметношћу.“

Борислав Пекић, књижевник: „Представа ми се допада: и игра и текст. За писца Алда Николаја нисам чуо; његово дело има призивак добре лирске трагикомедије. Све је било изнад сваког очекивања. Допада ми се сцена која је пригодна за камерна дела...“ (У том тренутку Пекић није слутио да ће већ у наредној сезони на Новој сцени бити постављена његова драма *Разарање говора*).

Драгослав Јанковић – Макс, професор Факултета драмских уметности: „Одавно нисам видео представу остварену с толико дискретним глумачким средствима. Екипа је до те мере уједначена да се уопште не осећа режија. У овој дворани сам први пут, и мислим да има велику будућност ако се у њој буду играла оваква дела, и уколико се не пређе на тобожње експериментисање, без јасно одређеног циља.“

Оно што је мене испунило задовољством, било је сазнање – потврђивано све чешће – да се у Кући ствара атмосфера заједништва, припадања основној концепцији репертоара коју сматрам својим учинком. Тако је Жика Миленковић изјавио у интервјуу:

„Мислим да је ова Кућа била дуги низ година неправедно запостављена. Истина, у неким кризним тренуцима, Позориште је губило углед. Сада се углед полако враћа. Пре свега захваљујући сарадњи и организацији унутар колектива, па отуда и резултатима.

Имам утисак да су многи у нашем ансамблу осетили ову Кућу као своју, да у њој налазе место где могу да се искажу... Нешто се очигледно збива. Сматрам да је јавност увидела да овде има добрих глумаца, добрих представа и добрих намера за будућност.“

Са следећом премијером на Новој сцени, Шекспировом *Комедијом забуна*, нисмо имали, на жалост, много среће. Кад је Тома Курузовић, мајстор специфичне комике, незаборавни Николетина Бурсаћ, дошао к мени и изразио жељу да се огледа у експерименталном виђењу Шекспира, да ову представу режира и да у њој игра чак три улоге (!), био сам збуњен и неодлучан. Образлажући своју замисао, рекао ми је да ће 21 лик свести на 9, да ће задржати поезију и оптимистички, радосни поглед на свет. Ауторов једини циљ је да забави, а ту његову нит следиће и он са групом млађих глумаца.

„То неће бити театар Станиславског, неће бити ни Брехтово позориште, ни позориште Гротовског, нити пак сва друга тражења која смо видели на Битефу и у представама југословенских позоришта“ – уверавао ме је Курузовић. – „Ако може једном реченицом да се каже – то ће бити представа која треба да искаже скуп свег познатог и тражење односа савременог глумца са савременим гледаоцем. Представа би требало да има конкретан дијалог с посетиоцима, а публика би морала да буде активан учесник представе. То активно, провокативно, треба претворити у заједнички смех и публике и глумаца.“

Неколико дана трајали су моји „преговори“ с Томом Курузовићем, који ме је све више уверавао да има чврсту визију свог подухвата. Колебао сам се ипак, јер је шекспировска драматургија била изван наше програмске оријентације. Осим тога, знао сам да тумачење Шекспирових дела, макар било и огледног типа, захтева претходно овладавање његовим духом, његовом версификацијом, дакле дугу традицију играња, какву има, рецимо, Народно позориште. Јер, Шекспир је класик специфичне естетике, која се савладава у дугом низу генерација интерпретатора. Ни сва британска позоришта не играју Шекспирове трагедије, комедије и такозване краљевске комаде. Противтеза оваквом размишљању био је изазов Нове

сцене, прокламована слобода игре и истраживања, усијана Томина вера у оправданост његовог наума. Најзад, помислио сам, зашто спутавати једног искусног и талентованог позоришног ствараоца, који је већ анимирао Азру Ченгић, Јелену Радовић, Наду Војиновић, Миодрага Милованова, Милана Ерака, Зорана Ђорђевића, Срђана Дедића и Радета Којчиновића – школоване глумце. Можда они имају право да се огледају и на Шекспировим стиховима. Да ли ја смем да им ускратим то право?

Показало се, међутим, да је снага Шекспирова, као уосталом и других великих драмских писаца, Чехова или Нушића, рецимо, толико волуминозна, да је њихова творачка индивидуалност толико изразита, да се отима сваком покушају прилагођавања и мењања. На импровизованој квадратној сцени (сценограф Зоран Ристић), глумци су били у костимима Елизабетанске епохе (костимограф Мирјана Чиплић – Курузовић), а њихова игра веома весела, раздрагана, спонтанна... Али, авај, свет древног Ефеса, Сиракузе, трговаца, војвода, заносних и крепосних дева, служавки и милосница, није се дао победити неискусним и безазленим тумачењима, ликови једноставно нису хтели да уђу у глумце, а ни глумци нису баш били вични да уђу у њихову кожу... Све је било професионално, прецизно, савесно урађено, али „чудо уметности“ остало је тврдоглаво међу корицама Шекспирове комедије, односно изван наше Нове сцене.

У реду, покушали смо, залетели се, ударили главом у дрво на путу, идемо даље.

То „даље“ био је необичан покушај двојице тада сасвим младих писаца и редитеља, Братислава Петковића и Војина Кајганића, да на позоришну сцену изведу – фудбал. Замислите, каква промена – из Шекспирове галантне и мудре поетике ускачемо у свлачионицу малог периферијског фудбалског клуба, у својеврсну чедност бораца на зеленом пољу, у њихова „велика очекивања“ од предстојеће утакмице, која су у ствари најскромнија људска потреба за доказивањем у „најважнијој споредној ствари“ на овом свету. Неодољиво шармантни ликови комада *Спортинг лајф*, једноставни до апсурда, освојили су публику и мамили је да погледа ову представу, иако та предста-

ва – гледано кроз призму строгих литерарних критеријума – није садржавала дубљу карактеролошку димензију, нити је имала ослонаца у комплекснијем сагледавању друштвених околности.

Ипак, сматрам да су сочан хумор, саосећање са малим људима, аутентичан доживљај наших нарави, односи унутар затвореног круга периферијског микрокосмоса, били нешто посебно, оригинално и занимљиво, што је уосталом било потврђено великим бројем извођења ове представе. Допринос несумњивом успеху *Спортинг лајфа* дао је сценограф Велизар Србљановић, који је избрисао границу између публике и глумаца, створивши јединствен простор у коме су гледаоци постали интегрални део сценског збивања. То је омогућило Властимиру Стојиљковићу, Горану Султановићу, Миодрагу Деби Поповићу, Надежди Мирковић, Пепију Лаковићу и неколицини студената глуме, да извајају изузетно пластичне и допадљиве ликове.

Феномен *Спортинг лајф* заслужује посебну пажњу као представа која је афирмисала Нову сцену као простор изненађења и необичних доживљаја. Задовољство гледалаца делила је и критика. Ево једне из пера веома угледног театролога:

„Све се у овом комаду дешава у фудбалерском амбијенту, у свлачионици, пре и за време једне утакмице. Писци вешто и са изразитим смислом за обликовање ефектних драмских ситуација и њихово смењивање призорима контрастног значења у којима обично доминира хумор заснован на анегдотама и вицевама, али хумор који, упркос појединим баналностима, није без духа, граде комплексну фабулу, чија је свака сторија у суштини један мали драмски сукоб. И као што се у животу ретко која ситуација разрешава сасвим до краја, тако је и у овом преплету искуства и интереса, младалачких заноса и пркоса, амбиције и могућности. И боље што је тако: исход свих тих сукоба и неспоразума у личним односима познат је из свакодневног живота. Писци комада *Спортинг лајф* подсећају нас на те појаве на заиста забаван начин и гледаоцима ће, на овој представи, бити веома угодно. Размишљању о сјају и беди спорта кад постане искључива животна игра – препустиће се само они

којима представа буде повод за такво што, дакле они који од театра не траже само забаву." (Књижевне новине, 21. јули 1979.).

Нова сцена је била и прилика да се што боље и потпуније запосли женски део ансамбла, што је иначе хронична бољка свих позоришта. Прави "женски комад" било је дело прослављеног савременог немачког писца Рајнера В. Фасбиндера *Горке сузе Петре фон Кант*, које је поставио редитељ Зоран Тасић, са Тамаром Милетић, Надом Касапић, Јадранком Селец, Слободанком Марковић и Весном Вујисић. Шокантна представа, помало бизарна, следила је основну идеју аутора о распадању традиционалних вредности грађанског друштва. У средишту приче је пријатељство две жене, које прераста у недозвољену страст и неуротичну везу на граници злочина. *Горке сузе Петре фон Кант* су и стилом игре и редитељским поступком биле продор ка модерном изразу, адекватном неурастенији уплашеног и отуђеног човека двадесетог века.

ЗБОГОМ ИЛУЗИЈЕ

За сезону 1979-80. изабрао сам са драматургом Миладином Шеварлићем и уметничким директором Ђорђем Лебовићем још два текста, намењена Новој сцени: *Разарање говора* Борислава Пекића и *Разговори са целатом* пољског писца Кажимијежа Мочарског. Обе премијере су наишле на мање-више добар пријем публике и позоришне критике, али ја у време њихове финализације нисам више био управник Београдског драмског. Ипак, дужан сам да кажем да је обе представе режирала веома добро Нађа Јањетовић. У првој се београдској публици представила први пут Розалија Леваи, коју сам успео да наговорим да из Сомбора пређе у Београд. Жао ми је, међутим, што није остала дуже у ансамблу, јер је глумица таквог формата и такве снаге експресије заиста реткост. Разлоге њеног повлачења не знам. Друга представа побудила је велику пажњу јавности: два глумца, Жика Миленковић и Миодраг Милованов, учинили су да Нова сцена уистину заживи као изузетно захвалан

простор за камерну игру. Критичари нису крили своје одушевљење, а ја сам – тада већ као обичан гледалац – био дубоко у себи задовољан што сам допринео да се догоди тако добро позориште.

„...Миленковићев немачки генерал није баш сасвим немачки – пише велики зналац театра – али је убедљив у свом унутрашњем свету, па се представа држи на његовој сугестивности." (Политика, 5. јануар 1981).

„...Улогу Јиргена Штропа бриљантно је протумаčio Жика Миленковић средствима модерне глуме, примерено простору, аргументујући из свих аспеката његову личност и на тај начин остварујући архитип нацисте ...Представа Београдског драмског позоришта у режији Нађе Јањетовић јесте представа високог позоришног чина у чијем је средишту развијена тема која је, нажалост, актуелна и у данашњем свету." (Политика Експрес).

Но, док сам још управљао Кућом на Црвеном крсту, те 1979. године, испратио сам још две премијере на великој сцени којима је била потврђена продукциона и уметничка стабилност.

Прва је у непосредној вези са повратком Радета Марковића, великана српског глумишта, који је две и по деценије раније утиснуо дубок траг у историју Београдског драмског позоришта и наш поратни позоришни живот. После великих успеха на филму и телевизији, и на многим сценама, Раде је поново постао члан своје старе Куће. На предлог редитеља Миње Дедића позвао сам га да преузме главну улогу у драми *Јоаким* Добривоја Илића и да уђе у стални радни однос. Дан кад је он прихватио обе понуде сматрам једним од најзначајнијих у мом позоришном искуству. Раде је у паузи једне од проба *Јоакима* изјавио за лист „Рефлектор“:

„Враћање у Београдско драмско позориште, није ни круг а није ни враћање. То је корак даље, померање са тачке на којој сам сада, јер и позориште у које сам дошао није оно које је било... Ансамбл са новим и полетним духом позоришног одушевљења, подршке публике и друштвене заједнице, збир свега овога чини да се Београдском драмском позоришту широко отварају врата за високе домете глумачке и

редитељске уметности.”

Из прикрајка пажљиво сам посматрао како Раде Марковић осваја лик првог српског глумца, редитеља и преводиоца (приређивача?) драмских текстова. Радетова магија почиње унутарњим тражењем, пребивањем у сопственој свести, маштањем. Налик оним ретким људима, посвећеним театру, у чијим очима назирете извесну одсутност док – будни и привидно присутни у овоземаљском животу – лебде у далеким сферама и промишљају предмет своје креације, Раде стално проверава да ли је на поузданом путу. Поставља питања, обично писцу или редитељу, и то чини обазриво, дискретно, као успут, проверава себе... Десетак година после рада на *Јоакиму* имао сам срећу и задовољство да Раде Марковић игра у једном мом комаду, и тада сам допунио своју опсервацију о његовом методу. Могу са сигурношћу да кажем да се у њему спаја више креативних чинилаца – огромно искуство, развијена индивидуална техника глуме, машта, интелигенција, скромност и вредноћа, под којом подразумевам и спремност на одрицање ради колективног успеха. Раде се веома лако прилагођава захтевима режије и партнерима, не намеће свој его, претпоставља целину, представу, својим личним амбицијама. Он неуморно понавља сцене, тражећи ону златну нит коју ће доследно провући од почетка до краја. Импресионира све који с њим раде бескрајним бројем варијација, нијанси, мењајући интонацију, логичке нагласке, гест и мимику. То креативно чудо је права „локомотива” ансамбла, која вуче, даје такт, усмерава непогрешиво према постављеном циљу.

Премијера *Јоакима*, 20. октобра 1979, била је нешто као празник: посрећило нам се да поново, на једном драмском делу савременог српског писца, добијемо представу за коју се може рећи да је синтетизовала добру литературу, историјски податак, студиозну и маштовиту режију, и надасве надахнуту глуму великог ансамбла. „Редитељ Миња Дедић, сценограф Велизар Србљановић и костимограф Милица Радвановић, створили су занимљиву, достојанствену, отмену и гледљиву представу” – био је коментар једног угледног позоришног човека, забележен такође у „Рефлектору”, непосредно после премијере.

У овом комаду реч је о односу „оца српског театра”, великог занесењака и светског путника, Јоакима Вујића, и књаза Милоша Обреновића, који оличава аутократску власт, деспотију и неукост. То је прича о настанку „књажевско-србског театра” у Крагујевцу, коју су Раде Марковић (Јоаким) и Жика Миленковић (Милош) уздигли својим бриљантним креацијама до универзалне метафоре односа уметника и власти. После *Инспекторових сплетки* ова представа је несумњиво била један од креативних врхова мог укупног битисања у Позоришту на Црвеном крсту. Задовољство публике, која је на свакој представи испунила дворану до последњег места, делила је и критика.

„Наизглед биографска драма о оснивачу српског позоришта Јоакиму Вујићу и историјски комад о Србији под Милошевом бахатом владавином, Илићев *Јоаким* је и нешто више. Пажљиво изграђени историјски ликови, радња ослоњена на историјске чињенице и језик који је изврсно проучен па литераризован, народски говор и славеносербштина Јоакима Вујића, само су средства којима Илић на дискретан и посредан начин проблематизује уметника и његову друштвеност, супротставља уметничку вокацију и друштвену освешћеност. Иза опреке надахнућа и морала, ентузијазма и компромисерства, помаља се и шире супротстављање театра и културе. Позориште које нема политичку културу да се на њу ослони пропада као што се и уметник, који би да је по сваку цену еманципатор и „слуга народне просвете”, претвара у сикофанта и слугу личне тираније....

Вративши се у своје старо позориште Раде Марковић је заиграо Јоакима живахно и једно, уносећи у ову улогу сав свој лични шарм.” (НИН, 11. новембар 1979.).

„Редитељ Миња Дедић опредељује се за концепт представе о донкихотској просветитељској мисији Јоакима Вујића, дакле драму о занесењаку који у једну полуоријенталну средину, где је и сам владар неписмен а при том невиђен тиранин, васпоставља театар. Централизујући тај план драме, Миња Дедић просветљава Јоакимову културну делатност наше не тако далеке прошлости у настојању да нагласи неке опште одреднице о судбини човека који иде испред

времена и социјално-културних условности средине која га нити разуме нити подржава.

Јоаким Радета Марковића јесте и подворан и улагивач, он брани Милошева злодела и сам трпећи увреде и понижења, али са свешћу о важности и значају животног циља – оснивања театра. Пробитачним глумачким средствима, мекотом покрета, Марковић је доиста импресивно остварио лик Јоакима. Жика Миленковић протумачио је Књаза Милоша клонећи се сваке клишетираности: Миленковић, сажетим и примереним глумачким средствима остварује Књаза Милоша који је осим бахатости и осиноности био и те како опседнут великим дилемама и неизвесношћу. Типичан представник типичне средине који је једини и чинио реални контраст Јоакиму јесте Амица Боре Стојановића. Ефектну улогу пуну драмског интензитета остварила је Весна Вујисић као Луда жена. Функционална и „умивена“ сценографија дело је Велизара Србљановића, а костими у складу са представом Милице Радовановић.“ (Политика Експрес, 24. октобар 1979.).

„У овој представи дошао је поново до изражаја раскошни, изузетни таленат Радета Марковића, који се овом представом враћа свом матичном позоришту. Сваки детаљ у његовој глуми је простудиран и надахнут. Веома доброг Милоша дао је Жика Миленковић. Не можемо поменути све добре улоге, али охрабрења ради морамо двојицу младих глумаца, Срђана Дедића и Милета Станковића.“ (Први програм Радио Београда).

И, на крају мог мандата уследила је последња премијера коју сам у Београдском драмском изнео са својим сарадницима – драма савременог руског писца Александра Вампилова *Прошлог лета у Чулимску*. У намери да, осим писаца овог тла, окупим и младе редитеље, поверио сам овај задатак тада веома младом и надареном Славенку Салетовићу. После Димитрија Јовановића, Нађе Јањетовић, Војина Кајганића и Зорана Ратковића, и Салетовић је успешно искористио своју шансу: настала је представа минуциозно разрађеног поетског реализма о људима у сибирској забити, усамљеницима упућеним на трагање смисла скучене егзистенције. У њиховом затвореном кругу, у

духу чеховљевске традиције, догађају се крупне драме, невидљиве на први поглед, али снажне и еруптивне само на мах, онда кад ови људи не виде спас из безизлаза у које их је довела судбина.

Посебна вредност ове представе било је гостовање првака Југословенског драмског позоришта, Мише Јанкетића. Ја сам упорно био на становишту да у свакој представи мора бити бар једна звезда, звучно име, глумац који снагом своје индивидуалности покреће замајац креативности и даје тежину и смисао целом подухвату. Уосталом, зар на томе не почива свака позоришна продукција у земљама са богатом традицијом шоу-бизниса? У малим срединама, у којима владају рођачко-пријатељске, комшијске и кафанске ујдурме, а нарочито у онима у којима интереси ужих група политичких фактора бивају важнији од општег интереса, могућно је да се на позорницама појављују извођачи просечних вредности, да компромис и помирљивост замене амбицију и борбу за виши квалитет. Ја ниједног момента нисам пристао на просечност и предају, на подилажење самоуправљачкој машинерији. Упевао сам да по цену сопственог опстанка у Позоришту доводим угледне глумце и поверавам им главне улоге, осим наравно у случајевима кад су у ансамблу постојали људи који имају индивидуалне предиспозиције за одређене одговорне задатке. Дакле, не гости по сваку цену, већ гости увек кад постоји стварна потреба, кад је неопходно да се добије идеална подела улога и да се унапред предвиди успех.

Критичар НИН-а написао је о представи *Прошлог лета у Чулимску*, између осталог, и овакав закључак: „...То је једна од најуспелијих представа у овом театру за протеклих неколико година, с типичном руском атмосфером, упечатљивим ликовима, јасним односима, с поштеним приступом Вампилову“. Ова констатација је за мене била једна од потврда да смо из године у годину сазревали као уметнички компактан тим, и да смо дотакли врх својих тренутних могућности. У анкети, спроведеној насумце, после премијере забележена су оваква реаговања:

Мирослав Караулац, књижевник: „Чини ми се да је ово најбоља представа коју је Београдско драмско

позориште понудило у последњих пет година.”

Зорана Јовановић, костимограф: „Издвојила бих улогу Зорана Ранкића. Мислим да је он остварио аутентичан лик, донео један својеврстан карактер. Било је уживање гледати га.”

Гојко Шантић, глумац: „Мислим да после ове представе могу да кажем да је Славенко Салетовић пошао правим путем у уметност. Путем једноставности. То важи за ову љупку и шармантну представу, то важи за одговарајућу игру глумца.”

Александар Цветковић, лекар: „Леп комад, занимљив. Тај писац је за мене откриће. Редитељ је одличан, а глумци једноставно дивни. Онај са наочарима (Ранкић) је прворазредан комичар. Добре улоге су остварили сви, али он је нешто посебно.”

Критика је једнодушно прихватила ову представу и оценила је веома ласкаво.

„Редитељ Славенко Салетовић и екипа искусних глумаца драму *Прошлог лете у Чулимску* правили су као разуђену реалистичку драму са психолошком позадином. Напор редитеља и актера уродио је резултатом који је, данас, вероватно максимум који ансамбл Београдског драмског позоришта може постићи. Пластичне улоге људи избачених из упоришта донели су Олга Станисављевић као Хороших, Жика Миленковић као инвалид Дергачов, Милан Ерак као Пашка, Љиљана Лашић као Кашкина и Сима Јанићијевић као Помигајлов. Лик Шаманова тумачио је Миша Јанкетић са њему својственим шармом, али и рутином којом је надокнађивао недовољност елемената од којих је штуро начињен лик истражника. Никола Милић је галерији убогих ликова које умешно представља дао и лик старца Јеремејева. Зоран Ранкић је тумачио лик Мечеткина са смислом за комично представљање човека без маште, али осуђеног и осуђеног на самоћу.” (Трећи програм Радио Београда).

„Очигледно намерно не инсистирајући на руској специфици у сибирској варијанти, глумци су постигли лепу меру уверљивости, која је каткада више личила на *Чудо у Шаргану* него у *Чулимску*. Михајло Јанкетић створио је лик комплексног Шаманова, чија апатичност је каткада више деловала као уравнотеженост. Валентину, обавезну чисту девојку руске литературе,

Нада Војиновић је донела са пријатном животношћу, без лажне поетизације. Сима Јанићијевић, Жика Миленковић, Љиљана Лашић и Олга Станисављевић одиграли су функције у овом комаду, сложенијем него што нам се он ове вечери чинио. Зоран Ранкић као Мечеткин са успехом се позабавио у нас готово већ заборављеном уметношћу трансформације, која је била и јарка и смела, и што је најтеже - оправдана. Милан Ерак у улози Пашке донео је нешто од дрскости нове генерације, сценски пластично, али на београдски начин. Никола Милић, као неки сибирски Давид Штрбац, једини је са собом у лику Јеремејева носио ветрове тајге, али сам на том задатку, нестајао је у нашој кошасти.” (Политика).

Комисија за музичко-сценске делатности Самоуправне интересне заједнице културе Београда, пошто је узела у обзир 60 позоришних представа изведених премијерно у 1979. години, доделила је три премије Београдском драмском позоришту као једном од најуспешнијих. Позориште је добило 400.000 динара за уметнички дорез представе *Јоаким*, 250.000 динара за квалитет представе *Прошлог лета у Чулимску* и 200.000 динара за укупан резултат представе *Спортинг лајф*. Представи *Јоаким* додељено је још 100.000 динара као најбољем остварењу домаћег драмског текста.

Из извештаја о раду Куће на Црвеном крсту у 1979. години види се уложен велики напор у уметничко потврђивање програмске оријентације и обезбеђивање сталне, привржене публике која је све многобројнија. Четрдесетак глумаца одиграло је укупно 299 представа, које је видело преко 100.000 гледалаца, што је било знатно више од уговорне обавезе према финансијеру (230 представа и 75.000 гледалаца). Од овог броја на великој сцени је изведено 169 представа, а на Новој сцени 47. Просечан број гледалаца по једној представи био је 334. Позориште је на репертоару имало 21 представу, а највећи број извођења достигле су *Госпођа министарка* (28 пута), *Буђење вампира* (28 пута), *Инспекторове сплетке* (24 пута), *Бела ружа за Дубљанску улицу* (23 пута), *Челично годиште* (18 пута), *Комедија забуна* (18 пута), *Пуч* (16 пута)... Просечно, сваки члан ансамбла имао је осам

представа месечно

На истеку сезоне 1978-79, на врхунцу успеха наших заједничких стремљења, завршавао се мој четворогодишњи мандат. Упркос „подземним силама“, које су из свог угла посматрале рад Позоришта и вазда имале негативан однос, велика већина чланова ансамбла била је за то да поново конкуришем и наставим започети посао у другом управничком мандату. Требало је заправо да се у јесен, почетком сезоне 1979-80, распише конкурс. У међувремену догађало се понешто чему ја нисам придавао нарочиту пажњу, а што је касније одредило мој даљи пут кроз живот.

Морам да вас поведем, драги читаоче, две године уназад, у град Диселдорф у Немачкој, где је живео и радио мој отац Радослав Илић, који је после заробљеништва у Другом светском рату остао у овој земљи, и тамо засновао другу породицу. Ја сам много пута ишао к њему, боравио у Немачкој онолико дуго колико су ми обавезе допуштале, учио језик, и кад сам био студент помагао у његовој самопослузи, не бих ли за радио нешто новца. Негде 1977. године, приликом једног краћег боравка, отишао сам на премијеру *Пикове даме* у Опери града Диселдорфа. У паузи представе срео сам књижевника Ивана Ивањија, тада саветника Југословенске амбасаде у Бону, који ме је представио амбасадору Будимиру Лончару. Обојица су била на премијери са својим супругама. Решили смо да срдчан сусрет наставимо после представе. И баш кад је звоно позивало у дворану на наставак представе, наишао је секретар Опере који је љубазно поздравио југословенске дипломате. Ивањи ме је представио секретару као „интенданта Београдског позоришта“, што је оставило утисак на овог човека, јер су управници („интенданти“) државних позоришта у Немачкој по традицији високо ранжирани на друштвеној лествици.

Кад се представа завршила, и кад се нас петоро окупило у фоајеу, поменути секретар нам је пришао и рекао да његов интендант позива београдског колегу, то јест мене, на чашу секта, а моли и господу дипломате са супругама да нам се придруже. У канцеларији интенданта Опере попили смо по чашу пенушаваг вина, разменили неколико куртоазних реченица, честитали премијеру и отишли. Али, мој наступ, можда

владање енглеским, па у доброј мери и немачким језиком, нису промакли оку амбасадора Лончара.

Ивањи и Лончар су наставили дружење у Београду, по истеку мандата у Бону. Ивањи је редовно доводио Лончара на сваку премијеру у Београдском драмском позоришту, а ја бих обојицу обавезно позвао на коктел и дружење с глумцима. Лончару се очигледно допала моја окретност и показана енергија, а верујем и да ме је хвалио Иван Ивањи. Захваљујући задобијеној наклоности, амбасадор Лончар, који је у међувремену аванзовао и постао државни подсекретар за иностране послове, пришао ми је на седмојулском пријему у Скупштини Србије и упитао ме:

„Зашто ви, Илићу, не бисте дошли к нама у СИП?“

„Како да дођем кад ме никад нисте звали!“ – одговорио сам шалећи се.

„Ја ћу за вас нешто сигурно наћи, такав човек као ви био би нам потребан!“

„Добро, позовите ме, па видећемо...“ – рекох не придајући велики значај овом кратком разговору и умешах се међу друге званице. Никад нисам размишљао о дипломатији као свом опредељењу, па сам убрзо заборавио овај наговештај другачије каријере. Људи уосталом често изговоре нешто што стварно не мисле, што им се у тренутку учини пожељним.

Тог лета, између два мандата – једног који је био завршен и другог који је требало да почне – нашао сам се с породицом у Брелама крај Макарске. Неочекивано, примио сам телеграм из Савезног секретаријата за иностране послове у коме је захтевано да се наредног јутра јавим телефоном на одређен број. У потпису је било име мени непознатог функционера. Јавио сам се. Оданде се зачуо врло уљудан глас:

„Друг подсекретар Лончар ми је наложио да вас питам да ли прихватате место директора Југословенског културно-информативног центра у Њујорку...!“

Ноге су ми се одсекле тог часа, јер нисам био спреман на такву могућност. Кроз главу ми је муњевито прошла мисао о Позоришту које треба да напустим „усред незавршеног посла“, о сину који треба да пође у школу, о супрузи која је на одговорном послу у уредничком саставу Телевизије Београд... Желео сам да коначан одговор одложим бар за неколико дана.

„Не могу да вам дам дефинитиван одговор – рекох узбуђен - морам да се договорим са супругом и да размислим. У сваком случају, пренесите моју захвалност на поверењу другу Лончару и реците му да ћу му се јавити чим стигнем у Београд, а то ће бити за осам дана...”

Последњи дани летовања прошли су у мом тешком колебању и противречним мислима. С једне стране, мамио ме је изазов новог посла, значајног за целу земљу, тај велики, чудовишни, застрашујући Њујорк, све оно што тај град може да понуди; с друге стране опет, осећао сам неку врсту гриже савести према Позоришту које сам повео ка успеху, према толиким људима који су, што кажу, „на моју браду” дошли у ту Кућу и везали своју уметничку будућност за моју визију. Како да погледам у очи Радету Марковићу, Властимиру Ђузи Стојиљковићу, Лазару Ристовском, Паолу Мађелију, Ђорђу Лебовићу, Розалији Леваи, Весни Чипчић и оним дивним и вредним људима, врским глумцима – староседеоцима Београдског драмског позоришта - Неди Огњановић, Радмили Савићевић, Жики Миленковићу, Николи Милићу, Зорану Ранкићу, Жижи Стојановић, Горану Султановићу, толиким младим људима које сам окупио...?

Вративши се у Београд, позвао сам телефоном кабинет подсекретара Лончара и сазнао да су и он, и мој пријатељ Ивањи, и велика државна делегација, заједно са председником Титом, отпутовали у Хавану, на заседање представника несврстаних земаља. Као да ми је камен пао са срца тог часа, јер је тешка одлука била одложена. Не знам колико је дуго та делегација била на Куби, ни кад се вратила. Ја сам се загнурио у почетак нове сезоне и на расписани конкурс за управника поднео молбу. У два или три наврата био сам тражен телефоном из ССИП-а, али нисам се одазивао.

Нико у Позоришту није знао, нити слутио, да сам у искушењу да их напустим и окренем се на другу страну. Догодило се, међутим, тих дана у септембру 1979, да је подривачка клика на једном састанку Савета Позоришта, очигледно према претходном договору, довела у сумњу предложени репертоар за наредну 1980. годину, као и укупно вођење уметничке политике. Осетивши да је реч о смишљеном нападу, већ

уморан од безбројних уједа медиокритета, био сам изазван да запретим отказом, то јест одустајањем од другог мандата уколико се кулоарским интригама поново буде уносила пометња. Није прошло ни недељу дана, када је убачена нова флоскула, чијег бесмисла не могу да се сетим. Истовремено, до мене су допрли гласови да клика трећеразредних глумаца, по правилу политички веома ангажованих и поданички услужних, обилази партијске функционере и покушава да онемогући мој реизбор.

Револтиран, напустио сам седницу Савета, отишао у своју канцеларију и позвао телефоном подсекретара Лончара. Он ми је рекао да одмах дођем к њему, и ја сам се за пола сата створио у његовој великој полукружној канцеларији у згради ССИП-а.

„Па, добро, човјече, зар је могућно да вас не интересира мјесто у Њујорку, једно од најпожељнијих!?” - рекао ми је Лончар, пошто смо се руковали. – „Најмање петнаест кандидата ме опседа молећи да буду тамо постављени. То је веома перспективна позиција... Осим тога, ја сам постављен на мјесто амбасадора у Вашингтону. Желио бих да ми ви будете десна рука у Њујорку...”

Изразио сам спремност да прихватим понуђену дужност. Он ми је стегао руку и рекао да ћу ускоро бити обавештен о томе шта треба да предузмем како бих ступио у ССИП. Неколико дана касније јављено ми је да сам добио подршку Колегијума ССИП-а, а ускоро и да сам одлуком Савета ССИП-а постављен на дужност директора Југословенског културно-информативног центра у Њујорку, са звањем опуномоћеног министра. Лончар ме је поново позвао на кратак радни сусрет. Честитао ми је постављење и наручио пиће у моју част, што је личило на мали коктел с неколицином његових најближих сарадника. Дан или два касније предао сам тражена документа и попунио кадровски упитник ССИП-а. Речено ми је да се јавим Управи за САД и да почнем рад на тези, како бих објаснио своје виђење функције која ми је поверена. Био сам ослобођен полагања испита из енглеског језика, јер сам пре студија драматургије дипломирао на Катедри за англистику Филозофског факултета у Београду.

Настали су дани велике растрзаности: време од јутра до поднева проводио сам у ССИП-у, читајући разне извештаје и документа о америчко-југословенским односима, о раду обавештајних служби, о нашим интересима у тој земљи; а после 12 сати ишао бих у Позориште да потпишем разне одлуке и финансијска документа, да порадим на управничким пословима. Наравно, повукао сам своју кандидатуру за други мандат и био у прелазном периоду, обавезан да обављам дужност до постављења новог управника. Моја одлука да напустим Позориште изазвала је испрва опште изненађење и прекор, а потом притисак водећих људи ансамбла да останем с њима. Једне вечери, на моје запрепашћење, више од тридесет глумаца (међу њима и они од највећег угледа – Раде Марковић, Властимир Стојиљковић, Жика Миленковић, Радмила Савићевић, Никола Милић...) и других сарадника дошло је у моју кућу с молбом да се одрекнем дипломатије и да наставим започети успон Београдског драмског позоришта. После другог разговора и изречених убеђивања, није се могло ништа променити. Ја сам остао упоран у одлуци да прихватим дужност у Њујорку. Признајем, дирнула ме је колективна жеља свих тих људи, њихово поверење и приврженост. Не знам да ли је и један управник позоришта доживео тако нешто?

Наслутио сам, нажалост, да ће многи од њих поћи мојим примером, да ће изићи из Позоришта које смо били почели да стварамо заједничким напорима. Покушао сам да им укажем на реалну могућност да не бих био поново изабран за управника, јер сам имао велики број „идеолошких минуса“, да је моја „подобност“ била доведена у питање. Било је парадоксално, међутим, што сам био добродошао у дипломатију, а што истовремено нисам био добродошао на један положај у култури!... Нисам размишљао о том парадоксу, верујући да су у питању различити нивои разматрања – савезни и локални. На првом су ме узимали без оптерећења, а на другом су се испречили моји већ испричани „грехови“ са забрањеним пројектом *Смрт председника кућног савјета*, са мојом забрањеном драмом *Сан зимске ноћи* и са сенком која је лебдела над мојом лојалношћу после премијере драме

Буђење вампира.

Глумци од великог ауторитета и значаја који су желели да останем у Позоришту, нису имали никакав политички утицај. Једној Татјани Лукјановој, Властимиру Стојиљковићу или Радету Марковићу, није било потребно да се ангажују у самоуправним телима, партији или Синдикату. Они за тако нешто нису имали ни времена, ни воље, што је сасвим разумљиво. Али, у њихово име су наступали они анонимни и безначајни, који су тражили залеђе и покриће за своју уметничку несавршеност у политичком ангажовању.

На растанку, сводећи рачун пред собом, био сам уверен да је у протекле четири сезоне највише постигнуто у уметничком раду и сазревању. Захваљујући пре свега пробуђеном ентузијазму и развијеној стваралачкој атмосфери, колективној решености да се покаже и докаже, било је могућно да се формира и успешно потврђује нови репертоарски профил Београдског драмског позоришта, који је почивао углавном на делима актуелне тематике из пера савремених југословенских писаца. У четири и по сезоне било је изведено 19 комада наших живих писаца а уједно назирао се посебан стил игре чија је суштина била у реалистичко-сатиричном, хуманистички ангажованом односу према свету. Било је остварено неколико представа врхунског домета, а то су нам и критика и публика узвратили повећаним интересовањем, симпатијама и поверењем, што доказује податак да је просечна попуњеност дворане у 1979. била преко 80 процената. Посебно смо били задовољни што смо развили плодну сарадњу са театрима у другим републикама ондашње Југославије, што су наше Позориште свуда позивали и на фестивалима награђивали. Посебно сам био поносан на Нову сцену, заједничко чедо свих запослених, модеран и атрактиван простор за експерименте и камерну игру, који је на првим корацима забележио уметничке успехе и релативно брзо постао веома популаран.

Да није било дисциплине, добре организације и планирања, упорности, храбрости и великих напора, изостали би успеси, а да није било успеха не би се око овог Позоришта окупио импозантан број одличних глумаца, редитеља, сценографа, костимографа,

композитора и других професионалаца, и не би нам писци уступали своја дела. Све у свему, Београдско драмско позориште сам напустио у тренутку кад је имало консолидовану кадровску ситуацију. То је било комплетирано, добро позориште, са иновираним техником и преуређеном зградом, са свим условима да истраје у уметничком напредовању.

Позориште је увек скупа друштвена игра. Били смо успели да учетворостручимо плате, да успоставимо систем награђивања према обиму и квалитету рада. Финансијски губитак, затечен 1975. године, не само да је био саниран, већ је свака потоња пословна година била окончана без губитака. Новца у позоришту никад нема на претек, али рационалним радом, домаћинским односом, штедњом, могло је да се преживи и успешно ствара.

Ја сам се крајем 1979. још бавио Београдским драмским позориштем, посвећујући се све више новој дужности. Више од три месеца радио сам на тези, коју сам коначно предао. Будимир Лончар ми је предложио да заједно са супругама изиђемо на вечеру, како бисмо се међусобно сви боље упознали и договорили се о послу који нас чека у Америци. И заиста, провели смо једно угодно вече у ресторану, који је постојао у подруму, испод данашњег Мекдоналдса на Теразијама. Лончар ми је рекао да ускоро одлази у Вашингтон и посаветовао ме да одмах кренем за њим. А ја сам га замолио за још месец дана одлагања како бих уредно предао дужност управника и оставио за собом сређено стање у Позоришту. Он није био задовољан овим мојим ставом, сматрајући да не треба оклевати. Искусни дипломата и мудар човек, знао је какве све опасности вребају у нашој средини, а знао је још нешто на шта ме нико није упозорио: да ја сам прошао, како се то говорило, процедуру у надлежним инстанцама Републике Србије, које су биле прескочене. Тај моменат не би био од великог значаја, да се у цео случај нису уплели неки људи који би тако престижно место у дипломатији радије поверили некоме ко им је био ближи као поуздан партијски кадар.

Будимир Лончар ми се ускоро јавио телефоном из Вашингтона, да би ми рекао да ми је пронађен стан на Менхетну, и да ме сви очекују да што пре дођем. И

кад сам ја коначно изишао из Позоришта, у децембру 1979., кад сам предузео све што је било потребно да кренем на пут, догодио се велики драмски обрт. У ходнику ССИП-а зауставио ме је један виши службеник и позвао да уђем у његову канцеларију.

„Како теку ваше припреме за функцију у Њујорку?“ – упитао ме је.

„Ја сам завршио припреме и идуће недеље путујем с породицом“ – одговорио сам зачуђен његовом необавештеношћу.

„Успорите мало“ – рече он некако загонетно. – „Искрсле су неке нејасноће. Потребно је да се јавите подсекретару за кадрове, другу Александру Војновићу.“

Јавио сам се одмах Војновићевој секретарици, која ми је обећала да ће ме позвати чим друг подсекретар буде имао слободан термин. И већ после два дана нашао сам се у познатој полукружној канцеларији. За ниским сточићем седео је пензионисани генерал Војновић, који је дошао на Лончарево место, а крај њега човек седе косе, неки Кнежевић, чије сам презиме сазнао касније.

„Шта је ово?“ – упитао ме је осорним гласом генерал и потурио ми неки комад папира.

То је био онај кадровски упитник који сам попунио кад сам био примљен у ССИП, са основним подацима о месту и години рођења, квалификацијама итд. У дну упитника била је рубрика с питањем које је отприлике гласило: „Кога од ближе родбине имате у иностранству и по ком основу тамо бораве?“ Дате су три могућности одговора: „У политичкој емиграцији“, „На привременом раду“ и „По неком другом основу“. Свес-тан да је мој отац остао у Немачкој после заробљеништва, али да је задржао југословенско држављанство и поседовао наш пасош, да је примао пензију из наше земље и долазио више пута у Београд, и да није припадао емигрантским организацијама, уписао сам његово име и пуну адресу у рубрику „По неком другом основу“. За мене није могао бити политички емигрант неко ко најмање два пута годишње долази у Југославију, летује на Јадрану или борави у српским бањама, и ко има у то време 84 године. И најзад неко ко се уопште не бави политиком, већ исказује лојалност својој земљи.

Покушао сам да свој став образложим подсекретару Војновићу и присутном Кнежевићу, уверен да бих и данас кадровски упитник попунио на исти начин. Дакле, ја нисам прикрио свог оца, навевши његово занимање, адресу и чињеницу да је остао у Немачкој 1945. године.

„Не, он је за нас емигрант!“ – остао је при своме подсекретару.

„По дефиницији, емигрант је неко ко је побегао из своје земље из политичких или религиозних разлога, ко делује против матичне земље, и ко не сме у њу да се врати“ – био сам и даље упоран у свом схватању. – Ако је мој отац емигрант, зашто га одмах не ухапсите, пошто је управо сада у кафани хотела „Москва“, где се састао са неким својим старим пријатељима.“

„Будите озбиљни!“ – упозорио ме је строго Војновић. – „Проверићемо ваше наводе. Бићете ускоро обавештени.“

Да ли је Војновић проверавао мог оца, не знам. Мој отац је спокојно боравио у Београду неколико месеци, а да га нико није питао ништа. Мени је саопштено телефоном да не крећем на пут, то јест да будем стрпљив док се ствари не рашчисте. Ствари се, међутим, никад нису рашчистиле, а мислим да се нису ни рашчишћавале. Ја сам се узалуд обраћао писмима Савету ССИП-а који ме је поставио, па и државном секретару Јосипу Врховцу. До дана данашњег нисам добио никакав одговор, тако да сам вероватно још званично директор Југословенског културно-информативног центра у Њујорку. На то место је после извесног времена отишао други човек, близак пријатељ, чак кум високог функционера београдског партијског естаблишмента, амбициозног комунисте, преобращеног после 2000. године у демократу грађанског профила који се свим срцем бори за европску Србију! Његов нови политички ентузијазам, супротан целом његовом претходном животу, окончан је упокојењем 2011.

Оставши, дакле, на улици – нити у позоришту, нити у дипломатији – повређен и разочаран, одлучио сам да се никоме не обраћам за помоћ. Као професор енглеског језика, био сам решио да дајем приватно часове и да тако обезбедим егзистенцију своје породице. Накнадно сам сазнао да је надлежнима у ССИП-

у било дојављено да је мој отац „четнички војвода“ (!) и да ја, као његов син, нипошто не бих смео да заступам земљу.

Пошто сам био изишао из позоришта, нисам био позван на трибину Марксистичког центра СК Београда, на којој се расправљало о приликама у савременом театру. На тој трибини је угледни редитељ и професор Факултета драмских уметности, Мирослав Беловић, поднео уводно излагање, посветивши добар део Београдском драмском позоришту. Човек кога изузетно ценим изговорио је том приликом и понешто што није одговарало истини, а зашто је то учинио остало ми је да нагађам. Цитираћу делове његовог излагања према извештајима у штампи.

„Београдско драмско позориште углавном је окупирано нашим домаћим текстовима. Седамдесет посто репертоара представљају драмска дела југословенских писаца, 20 посто су страни писци, а 10 посто је из културне баштине наших народа... У последњих десет година овај колектив је више пута мењао своју програмску оријентацију. Пре пет година у једном њиховом документу је написано да би Београдско драмско требало да делује мање као институција, а више као покрет за унапређење и популаризацију савременог југословенског драмског стваралаштва. Чини ми се да су такве магловитости превазиђене последњих сезона и да се постепено кристалише кроз представе намера, да се приступ савременим текстовима доведе до критичко-сатиричког звучања. Наравно да се та намера не осећа на свим представама. То сатирично зрно треба да буде, пре свега, у ткиву драмских дела. Онда ће оно моћи природно да набуја у интерпретацији. Насилно извлачити сатиричне акценте веома је тешко и може да одведе у извештаченост. Добро је, такође, што је театар на Црвеном крсту одустао да из свог ансамбла склони комичаре, као што је било у неком тексту најављено, и да у њему остану само драмски глумци! То је, наводно, била жеља да се оштрије издиференцира од Позоришта на Теразијама. Подела на комичаре и драмске глумце је у својој бити вештачка. И да ли уопште један театар, поготову савремен, сме и може да заобиђе тако широку област позоришне уметнос-

ти као што је комедија?! Београдско драмско је, на сву срећу, одбацило такву идеју, и у својој пракси је доследно неговало све жанрове, па разуме се и комедију. Његови најинтересантнији чланови су они који поседују таленат да продру у тајне смеха... У пролеће 1979. године отворена је у Београдском драмском позоришту Нова сцена са око 140 седишта, која може лако технички да се трансформише. У тој сали сам недавно гледао *Спортинг лајф* и уверио се у веома добру комуникативност између глумаца и гледалишта. Важно је да се већ на самом почетку ова сцена издиференцира од велике сцене и да не буде њена депанданса, а још важније је стварати такве представе које ће без аквизитерског посредништва привлачити публику. Публика се вратила на Црвени крст, после много година, као што се вратила и у друга позоришта."

Драги професор Беловић нам је мање-више одао признање, али је изнео једну бесмислицу недостојну озбиљног дискурса. Како тада нисам био у прилици да му одговорим, чиним то, ево, после четири деценије. Зар је могућно да позоришни човек његовог формата допусти себи да импутира целом једном професионалном позоришту, па према томе и мени, као уметничком руководиоцу, да смо у „неком тексту“ (?) најавили одстрањивање комичара!? Зашто није рекао који је то „текст“ и ко га је написао? Толика ароганција и потцењивање изненадили су ме и увредили, јер ме је Беловић сврстао међу идиоте и незналице. Па ја сам, за бога, велики део живота посветио позоришту, драматургији и књижевности! Ни на крај памети ми не би било да „склоним“ комичаре и да делим глумце на комичаре и на оне који то нису. То једноставно никада није била дилема, ни моја, ни било кога у Београдском драмском позоришту. Ми смо били против „чкаљизма“ и приватизације, против деструктивног тезгарења и спутавања позоришта, а нипошто против Чкаљиног талента и комике као суштинског елемента позоришне игре. Уосталом, то смо доказали играјући без зазора велики број комедија. Није уопште била неопходна Беловићева импровизирана дидактика да бисмо схватили оно што зна свако ђаче – да је комедиографија саставни део театарске праксе, и да вештачка подела на комичаре и „драмске глумце“ не

припада стручном начину мишљења.

Овакав иступ Мирослава Беловића био је у оном часу низак ударац човеку који није могао да се брани.

Одбачен и обележен, проводио сам време углавном у кући, пишући нову драму. Окупио сам двадесетак ученика којима сам давао часове енглеског и тако зарађивао довољно за егзистенцију. Клонио сам се јавног појављивања, јер сам опазио да ме људи избегавају, као да би их могао заразити кугом. Они који су ми се донедавно представљали као пријатељи, прелазили су на другу страну улице да би избегли сусрет с „четничким сином“. Доживео сам, међутим, и неке пријатне тренутке и то са људима које уопште нисам познавао. Тако ми је на улици пришао омањи човек дуге браде и представио се као вајар Илија Костић. Рекао ми је да је добро упознат с мојим случајем, јер његов брат ради ССИПУ-у. Ја сам му пожелео срећну Нову годину, на шта ми је он одговорио речима које никад нисам заборавио:

„Срећан вама живот, Илићу. Све ће то проћи, а ви останите оно што сте увек били, писац и поштен човек.“

Сутрадан, од Костића ми је стигла пошиљка, драга успомена – дуборез у дрвету који је он назвао „Прела, прела“: две лепе женске руке које преду вуну. Тај поклон и данас виси на зиду у мојој кући.

Неколико месеци касније, на позив Милана Вукоса, генералног директора Радио-телевизије Србије, вратио сам се у стару кућу, али више не као новинар, већ као уредник у Културно-забавном програму. У Телевизији Београд нисам више могао да пронађем своје место, уређивао сам директне ТВ преносе позоришних представа и био аутор серије „Суботом увече“, у којој су гостовали истакнути хумористи.

Године 1982. позвао ме је на разговор Велимир Лукић, управник Народног позоришта, и предложио ми да се латим посла директора Дrame. Лукић, мој најбољи друг у детињству, који ми је у предшколско и школско доба био такорећи исто што и брат, имао је велико поверење у моје способности, обећаваши ми пуну самосталност у вођењу уметничке политике. Прихватио сам његов позив с радосћу, јер је љубав према позоришту у мени и даље била жива. Веровао

сам да могу још много да учиним за уметност којој сам посветио много енергије и заноса. У Народном позоришту сам предано радио готово десет година, као директор Дrame, повремено в.д. управника целе Куће и најзад директор Маркетинга. Са прослављеним оперским певачем Живаном Сарамандићем (тада председником Савета позоришта), у својству вр-

шиоца дужности управника покренуо сам 1985. иницијативу за велику реконструкцију зграде Народног позоришта, која је обављена током три године (1986 – 1989). Отварање прелепог обновљеног здања Есхиловом *Орестијом* било је за мене круна припадања театру.

Јелица Стевановић

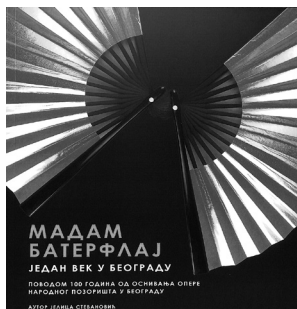
ЈЕДАН ВЕК ОПЕРЕ

*Мадам Батерфлај –
један век у Београду*

Изложба поводом 100
година од оснивања
Опере Народног
позоришта у Београду

Аутор
др Јелица Стевановић
музејски саветник

Музеј позоришне
уметности Србије
новембар 2020 –
новембар 2021.



Уместо да 2020. памтимо, између осталог, као годину у којој је достојно обележен велики јубилеј Опере Народног позоришта у Београду – цео век од њеног званичног оснивања – памтићемо је као годину када је вирус Covid-19 неумољиво ушао у наше животе. Уместо велике прославе, у Народном позоришту је одиграна представа *Мадам Батерфлај* на дан првог извођења, 11. фебруара (тада смо о злоћудном вирусу још увек само пратили вести из света), на самом истеку године, „Чигоја“ је објавила књигу Владимира Јовановића *100 година Опере Народног позоришта у Београду*, а нешто раније, 10. новембра 2020, Музеј позоришне уметности Србије се изложбеном поставком посвећеном јубилеју (због малог простора у којем се налази није имала свечано отварање) придружио манифестацији „Музеји за 10“ (такође прилагођеној епидемиолошким мерама). И то је било све. Имајући у виду ситуацију – добро је и толико. Имајући у виду повод – тужно.

Сто година непрекидног стварања и приказивања оперских представа, стотине значајних уметника, гостовања, критике, успеси, награде... Материјал преобилан да би стао у једну изложбу. Стога је за обележавање јубилеја одабран живот Пучинијеве *Мадам Батерфлај* на сцени Народног позоришта у Београду: с једне стране као први наслов који је ансамбл Опере извео те 1920, а с друге – као један од омиљених наслова који је свих 100 година скоро без прекида на репертоару и чије сценско трајање у великој мери осликава и живот наше опере.

Народно позориште у Београду је, да подсетимо, основано 1868. године као драмски театар, али од првог дана развија тесну везу са музичком уметношћу. Инструментална и вокална музика су биле саставни део многих представа, а обичај је био и да се поједине нумере изводе публици пре почетка представе и између

чинова, односно између два или три краћа комада која су играна као целовечерњи програм. Понекад су извођене увертире и други одломци из популарних оперских и оперетских партитура. Током следећих деценија развија се тзв. „музичка грана“ Народног позоришта, захваљујући којој су до Првог светског рата на сцену постављана све захтевнија музичко-сценска дела, чија круна је била премијера Вердијевог *Трубадура*, 24. априла 1913.

Долазак руских уметника после Октобарске револуције, омогућио је формирање сталног оперског ансамбла крајем 1919. и успостављање редовног оперског репертоара, као што је речено, премијером ремек-дела Ђакома Пучинија *Мадам Батерфлај*, 11. фебруара 1920. Представа је изведена у „привременој сали у Манежу“, јер реконструкција зграде код Споменика још није била завршена. Дириговао је Станислав Бинички, представу је режирао Рудолф Фејфар, а сценограф је био наш чувени сликар Јован Бијелић. Представа је уз две обнове, у континуитету играна све до Другог светског рата, преко 130 пута.

И у периоду од 1944. до данас, *Мадам Батерфлај* је скоро непрекидно на репертоару. Прва послератна премијера је била 19. јула 1945. (диригент Даворин Жупанић, редитељ Бранко Поморишац, сценограф Ананије Вербицки, костимограф Милица Бабић; изведена преко 120 пута). Следећа поставка се надовезала без паузе у извођењу, 9. фебруара 1963. (диригент Оскар Данон, редитељ Ани Радошевић, сценограф Миомир Денић, костимограф Милица Бабић; са обновом Борислава Поповића из 1974, поставка је доживела 60 реприза).

Представа у режији Дејана Миладиновића, чију премијеру је 14. децембра 1984. дириговао Николај Жличар, и даље је на репертоару, преко три и по деценије (сценограф Милета Лесковац, костимограф Светлана Чкоњевић). У јубиларној, 100. години рада Опере Народног позоришта, *Мадам Батерфлај* је прославила свој златни јубилеј 106. извођењем ове дуговеке поставке.

У насловној улози су наступале наше врсне уметнице Јелена Ловшинска, Ада Пољакова, Лиза Попова, Злата Ђунђенац, Корнелија Нинковић Грозано, Нада

Стајић, Катица Јовановић, Анита Мезетова, Аница Стојановић, Валерија Хејбалова, Злата Сесардић, Софија Јанковић, Радмила Бакочевић, Радмила Смиљанић, Милка Стојановић, Гордана Јевтовић, Вишња Павловић Дракулић, Вјера Микић Мирановић, Јасмина Трумбеташ Петровић, Сузана Шуваковић Савић. Међу бројним гошћама из земље и иностранства, издвајају се славна чешка певачица Ема Дестинова, Росета Пампанини из Миланске Скале, чувена пољска уметница Бандаровска Турска у међуратном периоду, те афроамериканка Мартина Аројо, бугарске уметнице Милкана Николова и Жени Жикова, Румунка Евгенија Молдовеану, првакиња московског Бољшој театра, Марија Биешу, Леила Генчер из Анкаре... У Београду су наступале и уметнице из земље главне јунакиње: Теико Кива, Мичико Сунахара, Асуко Ацума, Јоко Сато, Емито Кубота, Мика Мори.

И остале главне јунаке су тумачили значајни домаћи и инострани уметници – увек уз пратњу Оркестра и Хора Народног позоришта.

Посетиоца изложбе у првој сали дочекују фигуре наших оперских дива, у костимима главне Пучинијеве јунакиње, Ћо-Ћо Сан. У другој изложбеној сали, на паноима су дати хронолошки преглед свих поменутих поставки, плакат актуелне представе и портрети редитеља и наших диригената ове опере. Централно место заузима уметничка слика – портрет Аните Мезетове у улози Ћо-Ћо Сан, рад костимографа Милице Бешевић из 1941. Као и готово сви остали разноврсни експонати – плакати, фотографије, програми представе, сценографска скица Јована Бијелића, штампана либрета – и ово уље на платну је из збирки Музеја позоришне уметности Србије. Изузетак су плакат прве премијере, који је власништво Народне библиотеке Србије, неколико страна музичке партитуре из нототеке Народног позоришта у Београду и неколико фотографија из приватних збирки. У изложбеним просторијама причу о *Мадам Батерфлај* на сцени нашег националног театра употпуњују експонати у витринама, а за посетиоце који желе да сазнају више, ту је каталог са детаљним текстом који хронолошки прати све поставке, пописима уметника који су их креирали и у њима наступали, те пратећим илустрацијама.

Дизајнер Јован Тарбук је и овог пута потврдио свој изузетни таленат – од савременог плаката једноставне форме и беспрекорно јасне и тачне поруке (две лепезе које положајем асоцирају на лептира), преко вештог комбиновања разнородних материјала настајалих током целог века које стапа у хомогену целину, до изванредно преломљеног и опремљеног каталога. Примерено свечарском поводу, изложбом доминирају златни тонови.

Изложбу прати и аудио-видео презентација чију режију и монтажу потписује Петар Антоновић, који

сликом и музиком, уз гласове Радмиле Бакочевић, Гордане Јевтовић и Јасмине Трумбеташ, зналачки води гледаоца кроз време, следећи тему, идеју и форму изложбе. Значајан допринос овој изложби дао је и Драган Стевовић, у својству лектора и консуланта. Технички сарадник је био Ненад Јанковић, а коришћене су фотографије Зорана Милера, Миодрага Крстића, Слободана Бибића, Срђана Михића и других аутора.



Станислав Бинички, *На уранку*
либрето Б. Нушића, прва српска опера
премијера у Народном позоришту у Београду 3. јануара
2003, поводом 100 година од праизведбе
диригент Ангел Шурев, редитељ Борислав Поповић

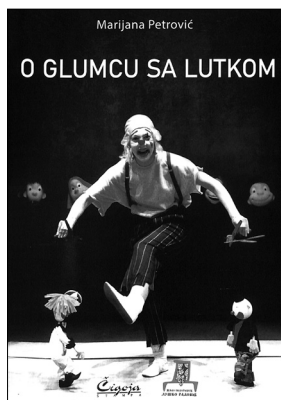
На фотографији:
Ана Рупчић (Станка) и хор
десно Миодраг Јовановић (Рецеп)
(Фото: Миша Мустапић)

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Бојана Шкориц

ПУТ ДО УМЕТНОСТИ АНИМАЦИЈЕ

Маријана Петровић
О глумцу са лутком
Мало позориште
„Душко Радовић”,
Чигоја штампа,
Београд 2019.



Нешто веома старо, веома ново, нешто помало заборављено а присутно, прати нас кроз читање ове књиге и отвара се повремено у уму као паунов реп развијен у много слојева и много боја. Један стари, игровни, никада сасвим распакован облик позоришног израза кроз игру лутке, чини да се у сусрету са овом темом поново сетимо неких слојева уметности и стваралачког израза који не могу да се одвоје од тема детињства, односа идентитета лутке и њеног глумца, затим шетње до фокалних тачака историје позоришта, питања симболизације лутке и њеног учешћа у конкретном тренутку у коме се животи лутака, глумаца, публике и културне климе времена налазе преплетени.

Маријана Петровић се деценијама појављује као стваралац у оквиру позоришта, а овај пут као аутор са ретком, слободно се може рећи, занемареном темом стваралачког односа између глумца и лутке. Ауторки би било далеко једноставније, а пред јавношћу безбедније, да се одредила и фокусира на објекат, на пример, само на лутку, или сценографију, на визуелни, занатски или забављачки задатак луткарске позоришне уметности. Био би то лакши пут у поље које је јасно омеђено. Али, Маријана Петровић је активни уметник и у овој књизи је бирала тежи пут.

У својој књизи она не иде пречицом већ из осовине уметничког говора, из шире тежишне тачке луткарске уметности у којој суштина није појавни објекат, испољено дело, него она фина и тешко ухватљива релација, међупростор игре, процесни однос између креаторове идеје и испољавања дела анимацијом мате-

ријала. Изабран је тежи пут за праћење, изазовнији, пут који захтева присутног читаоца. Ауторка дакле, као зналац, као љубопитљива публика, као стваралац, професионалац, ентузијаста, посредује мање познате или мање заводљиве облике уметничког деловања и храбро следи суштину. Читамо књигу заједно са њом, уплићемо се у нека умаласана времена, лутке оживљавају у нашој машти, формира се слика, сцена, у одређеном времену, ми смо читалац-креатор-публика, нижу се аргументи који додају дубини ове теме.

Основни и највећи део текста прати дело и активности Сергеја Обрасцова, а такође и идеје и концепте Станиславског, Мејерхољда, Клајста, Гротовског, Михаила Чехова, Милана Чечука, Борислава Мркшића и многих других. У развојној линији уметничког стварања Обрасцова, одсликава се занимљива уметничко-друштвена експериментација, али исто тако сагледава се и време које је такву експериментацију тражило и дозволило, Совјетски Савез у периоду непосредно после Октобарске револуције, па до смрти аутора деведесетих година двадесетог века.

Поред тога, у другој целини под називом *О раду глумца са лутком у савременом луткарском позоришту* следе поглавља која су конкретније везана за поставку и решење глумац – лутка односа, у оквиру кога се посебни одељци баве односом машта-реалитет, позама и просторима, вештином руку, дистантно – присутним ставом глумца. У наставку су поглавља као што су *Уметност луткарске анимације или компликована једноставност*, *Реализација привидног живота*, *Ритам*, *дисање*, *глас*, *говор*, *Мислити телом*, *Енергија*, *Пажња*, *Концентрација* и *дистанцирање* и на крају, ни мало случајно, *Дисциплина* и *етика*. На први поглед може да делује као да се нуде конкретни савети за рад глумца са лутком (има и тога), али ови сегменти књиге представљају промишљања ових тема, држање кључних питања отвореним, обогаченим, оставља се широка палета потенцијала.

Иако је и сама аутор-уметник-практичар-активиста у овој области и добро је позната нашој јавности, Маријана Петровић бира, продубљује и са поштовањем наставља мисли других учитеља. Читалац који

је познаје и поштује њен рад може да је охрабри у продужетку оваквог духовног захвата у многим облицима, кроз писану реч као и кроз акцију уметности анимације материјала.

Књига комбинује скуп модалитета позориште – глума – лутка – спектакл, а такође и односе између традиционалног и институционалног, конкретног и ванвременског, сликовног и апстрактног језика.

Са психолошке тачке посматрања је посебно занимљиво питање идентитета глумца: ко сам ја иза лутке? Луткарско позориште је стари облик израза, али оно чини се, данас трпи виши степен потиска и несатајања у односу на стандардне модалитете. Сигурно је један од крупних разлога тај што идентитет глумца остаје сакривен иза лутке – „Глумачка, односно људска таштина је највећа опасност за лутку“ – говори књига. Стваралац који покреће лутку и даје јој енергију својим дисањем, не само да није приметан, него је и циљ да остане такав. Егзистенција лутке на сцени условљена је „нестанком“ глумца иза (испод или изнад) ње. Гештalt школа у психологији нам је показала да опажање има само један фокус, један објекат у јединици времена, све остало је периферија. Овде, улога глумца са лутком је да постане периферија како би фокус предао лутки. Ово је незавидан положај са аспекта личне промоције и стицања славе, али који подразумева дубљи слој удвајања идентитета на его глумца и ангажовани „его“ лутке. „То је и најтеже у процесу анимације – непрестано спутавање, подређивање своје личности и тела у корист лика и лутке, да би се она афирмисала као протагониста сценске радње, што личнија, јединственија“ – цитат из текста.

Овај подређени идентитет, визуелно-механичка повученост глумца и многоструко измењен ангажман у односу на стандардну глуму, чини тему глумца са лутком још дубљом и важнијом, још рањивијом под притиском бруталног визуелно-потрошачког тржишта, још дирљивије људском, хуманом, скоро анахроном. Овај глас Маријане Петровић, глумца са лутком, ово освежење које одолева масовном обезличењу, однос лутка-посматрач (играчка-дете) и физички додир који је тако важан, а чију важност не видимо увек, дакле, овај ауторкин подухват, је добар

и значајан глас у корист развојног позоришта. Како се наговештава, тек у динамичном пољу „између“, у том пољу „као да“, отвара се осетљив потенцијал за уметничку акцију. То поље је увек у покрету и тешко ухватљиво психологији и наукама о уметности, али баш то чини суштину креативног чина.

Укључује се ту и наше детињство уз ову књигу – читање и замишљање призора које никада нисмо ви-

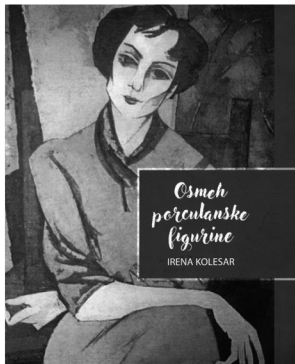
дели. Ту је смештен глумац иза лутке, не види се увек али ту је, присутан је као развојно деловање позоришта које се појављује увек некако тамо где су људи/ деца отвореног ума, догађаји и времена тамо где се одиграва живот.

Радомир Путник

ОСОБЕНА ГЛУМАЧКА ЛИЧНОСТ

Ирена Колесар
*Осмех порцуланске
фигурине*

Приредио
Владимир Балашћак
Друштво Русина, Сремска
Митровица и Новинарска
асоцијација Русина – НАР,
Нови Сад, 2020.



Глумица Ирена Колесар (1925-2002) добила је, напoкoн, своју монографију. За тај подухват похвале треба упутити припадницима националне заједнице Русина у Војводини; ова драмска уметница изузетне изражајности и лепоте није за живота дочекала ни заслужена признања, као ни одговарајућу театролошку анализу свог уметничког рада. Из породичних разлога превремено се пензионисала и напустила Србију у којој је остварила низ значајних улога, пре свега у Југословенском драмском позоришту, и отишла у Хрватску. У Србији је, дакле, заборављена, а у Хрватској, изузев код Реље Башића у Театру у гостима, углавном запостављена, иако је могла да оствари низ улога примерених њеним годинама и глумачком хабитусу.

Рођена је у браку оца Русина и мајке Немице; уочи избијања Другог светског рата припремала се за занат фризерке, али, ратна збивања омела су њене жеље. Отишла је 1943. у партизане и ту је започео њен глумачки пут код бораца-глумца Шиме Шиматовића и Ложе Грегорица. Године 1944. постаје чланица Централне казалишне дружине при ЗАВНОХ-у и Казалишта народног ослобођења Хрватске. После ослобођења кратко време наступала је у позориштима у Шибенику и Сплиту, да би убрзо постала чланица Хрватског народног казалишта у Загребу. На позив Бојана Ступице прелази у Југословенско драмско позориште у Београду у коме остаје до пензионисања.

Њен глумачки успон везан је за тумачење драмских улога у делима класичног, али и савременог репертоара. У Хрватском народном казалишту оствариле је импресивне улоге у класичним драмама Шекспира – Хермија у *Сну летње ноћи*, Ибзена – Хедвига у *Дивљој патки*, Цанкара – Нина у *Краљу Бетајнове*, Горког – Поља у *Малограђанима*, Држића – Пере у *Дунду Мароју* и Т. Вилијамса – Кћерка у *Стакленој менаџерији*.

У Југословенском драмском позоришту међу најзначајнија остварења Ирене Колесар спадају улоге у Шекспировим трагедијама: била је Ђулијета у *Ромеу и Ђулијети*, Офелија и Гертруда у *Хамлету* и Леди Ана у *Ричарду Трећем*. Запажене су њене улоге у комадима Шоа – Госпођа Ајнсфорд Хил у *Пигмалиону*, Ија у Есхиловом *Окованом Прометеју*, Ана Григоријева у Гогољевом *Ревизору*.

Посебно место у глумачком животопису Ирене Колесар представља њено учешће у представама на Дубровачким летњим играма; током петнаест година играла је Офелију у *Хамлету* и Дездемону у *Отелу*.

У Театру у гостима, по доласку у Загреб, одиграла је лик Марине у Чеховљевом *Ујка Вањи* као и грофицу Мадлен Петровну у Крлежиној драми *У агонији*.

Остварила је и седам филмских улога од којих је најзначајнија насловна у Африћевом филму *Славица*, којим се бележи обнова филмске уметности у Југославији. Ова улога постала је, у историји домаће кинематографије трајна, па и митска ознака за хероину по којој се памти време отпора фашизму.

Из наведених података може се стећи увид у глумачку каријеру Ирене Колесар. А о својствима њене глумачке личности сведоче њене колегинице и колеге: Марија Црнобори, Мира Ступица, Бранка Петрић, Рада Ђуричин, Реља Башић, Светлана Бојковић, Предраг Ејдус, Јелисавета Саблић, Иван Бекјарев, Бранка Веселиновић и Милан Цаци Михаиловић. Из обиља похвала које су изrekli о Ирени Колесар, ваља цитирати оне које се односе на њену глуму: „Лирска, лирска, с префињеном дикцијом највишег ранга“, вели Мира Ступица; „Грациозност, лепота, елеганција, еротичност, отменост, страшна вера у лик, све је то заједно било у госпођи Колесар“, пише Предраг Ејдус; „Водила је рачуна о свом телу, које је глумачки инструмент, изразито је неговала дикцију и префињен сценски говор“, каже Рада Ђуричин; „Уживо сам се срела са Славицом из филма, а Ирена је изгледала исто тако млада као и њена Славица. Још увек је, у то време, у позоришту играла улоге девојака. То је било сасвим у реду, захваљујући њеној крхкости и нежности, њеном карактеру“, закључује Светлана Бојковић.

На почетку књиге налазе се делови из ратног

дневника који је Ирена Колесар водила од одласка у партизанску јединицу, па до ослобођења. Иако су записи мањег обима, они сведоче не само о племенитој жељи младе девојке да допринесе оружаном борби против окупатора, већ и о њеном стасавању у глумачком занату за који је била одабрана и коме се посветила свом својом енергијом и огромним талентом; показало се да је њено укључивање у рад позоришта било важна прекретница у животу, која јој је донела професију у којој ће се деценијама доказивати са великим успехом.

О лику Славице и знаменитом филму, обимне огледе објављују Ненад Полимац и Владимир Коларић.

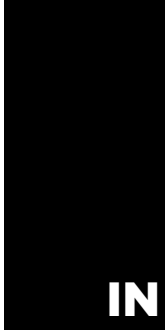
Објављен је и избор новинских текстова из штампе где се налази и неколико интервјуа глумице, а такође се публиковани и написи из новина на русинском језику о посети Ирене Колесар месту са већинским русинским живљем – Руском Крстуру.

Књига о Ирени Колесар садржи прецизно приређену документацију о њеним улогама у позоришту, на филму и телевизији. Треба похвалити приређивача и редакцију што су књигу о Ирени Колесар обогатили фотографијама из њених представа као и из личних архива.

Недостаје, међутим, избор из позоришних критика који би додатно аргументовао изречене похвале уметности глуме Ирене Колесар; о њеним улогама оствареним у Југословенском драмском позоришту писали су и те рецензије су доступне, Ели Финци, Владимир Стаменковић, Петар Волк, Милосав Мирковић, Слободан Селенић, Мухарем Первић, Јован Максимовић и други критичари и велика је штета што није уложено још мало труда да би се слика о глумици Ирени Колесар употпунила.



В. Шекспир, *Ричард III*, Редитељ Мата Милошевић
Југословенско драмско позориште, 1961.
Ирена Колесар као Леди Ана



IN MEMORIAM

ИГОР ВУК ТОРБИЦА (1987–2020)

ИВАН БЕКЈАРЕВ (1946–2020)

ЋОРЋЕ ЋУРЋЕВИЋ (1930–2020)

БИСЕРКА ЦВЕЈИЋ (1923–2021)

МИРКО БАБИЋ (1948–2020)

ПЕТАР МАРЈАНОВИЋ (1934–2020)

МИЛИЦА ЗАЈЦЕВ (1934–2021)

БОРИС КОМНЕНИЋ (1957–2021)

ДАРИНКА ДАРА ЧАЛЕНИЋ (1934–2021)

БОЖАНА ЈОВАНОВИЋ (1932–2020)

МИРА ФУРЛАН (1955–2021)

БРАТИСЛАВ БРАЦА ПЕТКОВИЋ (1948–2021)



ИГОР ВУК ТОРБИЦА (1987–2020)

Игора Вука Торбицу упознао сам с пролећа 2011. године када смо на сцену постављали Стеријине *Родољупце*, наслов који би морао увек да буде на репертоару Српског народног позоришта. Представу је режирала Соња Вукићевић, балерина и савремена плесачица, богатог искуства као кореографкиња те глумица и у драмским представама – али у пројектима других редитеља. Имала је Соња савршено јасну идеју како да на сцену постави овај славни и за нас вазда актуелан комад, ваљано је редитељски прочитала Јована Поповића, сјајно урадила адаптацију овог његовог „веселог позорја у пет дејстава“ и осмислила сценски простор у којем ће се представа дешавати, формирала је одличну, тачну поделу и – непосредно пре почетка проба схватила да јој је неопходан још један сарадник. Тачније, асистент редитеља који ће њој, уистину свестраној уметници (која, како би то рекао Дарко Лукић, „мисли покрет“ и размишља у сценским сликама), помоћи у раду с глумцима, али

бити уз њу у вечитој редитељској муци какву подразумева судар концепције са свим аспектима њене материјализације.

Ако се добро сећам, Соњи је решење понудила Алиса Стојановић: предложила је да асистент буде њен студент Игор Вук Торбица. Један од задатака асистента редитељке, барем за мене евидентан, подразумевао је и посао „официра за везу“, особе која испоставља најразноврсније захтеве управи позоришта и дирекцији Дrame СНП-а. Наједном су, Торбичиним доласком у екипу, Соњине до тада махом магловите и углавном одвећ „описне“ идеје добиле неопходну конкретност, а образложења тих захтева била су сада чврсто утемељена и прецизно аргументована. Не знам како су њих двоје функционисали на пробама, нити сам сматрао пристојним да се код глумаца о томе распитујем, осим ако бих наслутио да ће се појавити проблеми. Али они се нису појавили. Тако сам упознао интелигентног и енергичног младог човека, продорног погледа и јасних мисли, каткад дрско али вазда филигрански прецизно формулисаних. Притом, у разговорима које је тад са мном водио ниједног се часа није могло наслутити евентуално његово дисанцирање од Соње, какво би било могуће очекивати од младог редитеља чија каријера „хвата залет“; ни наговештаја, дакле, није било који би указао да неки од захтева (а самим тим и нека од идеја) о којима сам слушао нису редитељкине но заправо његове. Не само да је такав став био необичан за једну младу особу, него је он и права реткост у послу у којем је обичај да свако присваја све ваљане идеје те само за себе граби све успехе, док неуспехе теслими неком другом. А ови *Родољупци* су, колико радикални, били и веома успешни.

А онда ће, две године доцније, Алиса поново сугерисати да управо Торбица режира *Шекспира у Кремљу* Ива Штивичића, представу која је настајала у копродукцији СНП-а и Театра Улисис. Залогат није био мали: Иво је написао сјајну драму а ми смо, заједно с Улисом, већ били високо поставили лествицу очекивања. Наиме, претходно смо веома успешно реализовали *Одисеја* Горана Стефановског у режији Аце Поповског. Нисам се, међутим, плашио да овог *Шекспира* по-

веримо младом редитељу. С Торбицом сам већ имао одлично искуство, он је у међувремену искуства стицао асистирајући Дину Мустафићу и Ани Ђорђевић, његову испитну представу с треће године, Нушићевог *Покојника*, Југословенско драмско позориште ставило је на редовни репертоар, добио је награду „Хуго Клајн“, признање које Факултет драмских уметности у Београду додељује најбољем студенту генерације, а не треба заборавити ни Алисину препоруку.

Пробе *Шекспира у Кремљу* Игор Вук је почео, али их није и довео до премијере. Напустио је пројекат због неефикасности наше „позоришне машинерије“, која је у том часу, на крају једне напорне и богате сезоне, уистину шкрипала. Дешава се то у театру, да редитељ напусти пројекат. Нарочито овдашњем, а посебно се то догађа онима који се не мире с рутином и чији уметнички ангажман не пристаје на компромисе. Срећом, Торбица се доцније вратио у Српско народно да би у овом театру режирао две представе, и то одличне – Лоркине *Крваве свадбе* (копродукција с Градом театром Будва) и Молијеровог *Тартифа* (копродукција са сомборским Народним позориштем). Да је у краткој каријери само њих за собом оставио био би упамћен као значајан редитељ. Но, Игор Вук Торбица је режирао и Молијеровог *Дон Жуана* у Зрењанину, Клајстов *Разбијени крчаг* у ЈДП-у, Толеровог *Хинкемана* и Фон Хорватове *Приче из Бечке шуме* у Загребу, Толстојево *Царство мрака* у београдском Народном, у Битољу *Бакхе – кратак преглед распадања* по Еурипиду и ауторски пројекат у пиротском Народном позоришту инспирисан мотивима Крцових дела, представу *Страх – једна топла људска прича*.

Представама је даривао провокативност – како ону на плану театарске естетике, тако и ону коју подразумева друштвени оквир у којем представа настаје. Но, поклатио им је и специфичну силовитост као својеврсни печат властите личност, истраживање као принцип рада (са чим иде и немирење са постојећим стандардима), своју посвећеност која се, као што је то случај с оним правим, најбољим редитељима, благотворно прелива на глумачки ансамбл... Све ово му је донело уважавање не само актера овдашњег театарског живота него и региона. Могао је да бира где ће да

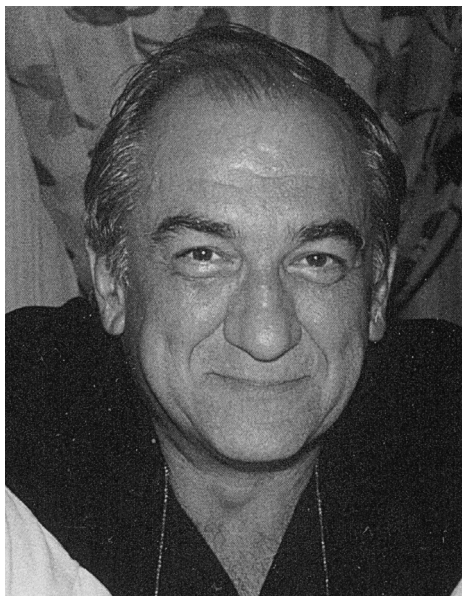
ради, и он је у, једном часу, изабрао да режира Крца у маленом пиротском позоришту, али не у стандардизованом, безмало индустријализованом поступку но кроз процес радионице, дакле проводећи глумице и глумце будуће представе кроз лавиринте Крцове литературе и њихових искустава до истине о времену о којем пројекат сведочи.

Сукобе, које у животу није избегавао нити је од њих зазирао (чак се чинило да их свесно провоцира), у представама је каналисао на начин какав и подразумева драмски театар вазда саздан од сукоба. Притом је избегавао шаблонска решења а своју је поетику градио с глумцима и, разуме се, у зависности од теме. Сукоб је за Торбицу представљао широко поље изазова. Наиме, изазивао је друге, али подједнако и себе самог. У споју с ванредном интелигенцијом (и елоквијенцијом), ови изазови су постајали основ за својеврсну игру која се из сфере проба и рада на представи по правилу проширивала на све облике редитељевог јавног деловања, репозиционирало је позориште као епицентар критичког мишљења.

Не чуди, отуда, што је сваком својом режијом Торбица успостављао и дијалог са средином у којој представа настаје, дакле са конкретном публиком, али и с епохом и временом на које смо сви осуђени. Није избегавао драстична сценска решења и радикалне поступке, али је с њима баратао веома пажљиво, непрестано (брехтовски) подсећајући гледаоце да ова решења и ови поступци нису сами себи циљ. Због свега тога његове представе делују као резултат рада групе завереника, а разорне су и када се редитељ поигравао наизглед безазленом комиком. Након премијера је за собом, такође, остављао и театре и глумачке ансамбле високо подигнуте радне температуре, вољне да се сместа упуште у нова, узбудљива истраживања.

Све ово је намах изгубило наше позориште, и театри широм региона и Европе у којима је Игор Вук Торбица тек требало да ради. Отишао је изненада, дакле неочекивано, за собом, осим многих питања, остављајући и мит о младом, бунтовном, провокативном интелектуалцу, каквих је у театру све мање.

Александар Милосављевић



ИВАН БЕКЈАРЕВ (1946–2020)

Иван Бекјарев је био глумац широке вокације. Играо је како у драмама тако и у представама комичког жанра, наступао је у мјузиклима и оперетама, широко познат по филмским и ТВ улогама. Био је успешан радио и ТВ водитељ, шоумен, аутор и извођач кабареа. Преминуо је од последица изазваних корона вирусом 16. новембра.

Иван Бекјарев је завршио глуму на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду и на предлог редитеља и управника ЈДП Бојана Ступице добио је стални ангажман у овом позоришту 1. септембра 1968, заједно с неколико својих колега с класе, које је штампа одмах прозвала Бојановим бебама. Споразумно је раскинуо уговор почетком 2001, када је постао професор глуме и јавног наступа на Академији уметности у Београду. За тридесет три године у Југословенском драмском позоришту остварио је четрдесет пет улога врло разноликог карактера, од

резонера до антагониста, како драмских тако и комичких одлика, али би увек био дистинктиван, а његова појава свакој сцени би донела драмску напетост.

Представе које су обележиле улоге Ивана Бекјарева у Југословенском драмском позоришту: Вилијам Конгрив *Такав је свет* (Џон), Бранислав Нушић *Протекција* (Младен Ђурић), Драгослав Михајловић *Кад су цветале тикве* (Мита Мајмун), Хектор Кинтеро *Награда* (Мариано), Дејл Васерман *Човек од ла Манче* (Берберин, Хозе), Маријан Матковић *Генерал и његов лакрдијаш* (Јожа), Карл Цукмајер *Капетан из Кепеника* (Радник), Едвард Бонд *Спасени* (Пит), Молијер *Учене жене* (Трисотен), Фердинанд Брукнер *Елизабета од Енглеске* (Коук), Ђура Јакшић *Јелисавета кнегиња црногорска* (Леонардо), Максим Горки *Варвари* (Дробјазгин), Бранислав Нушић *Мистер Долар* (Господин из угледне породице), Ф. М. Достојевски *Младић* (Стебељков), Марин Држић *Дундо Мароје* (Маро), Бранислав Нушић *Пучина* (Доктор Ружић), Ричард Лорц *Три сина* (Сол Натан), Миливој С. Предић *Голгота* (Трајко Тушевић), И. Е. Бабел *Сумрак* (Бојарски), Коле Чашуле *Суд* (Андон), А. П. Чехов *Три сестре* (Сољони), М. А. Булгаков *Зојкин стан* (Ремен), Клод Конфортес *Маратон* (Ливаро Дикас), Добрица Ћосић *Колубарска битка* (Љуба Милић), Ф. М. Достојевски *Зли дуси* (Лебјадкин), Јуџин О'Нил *Дуго путовање у ноћ* (Џејмс Тајрон млађи), Александар Поповић *Комунистички рај* (Пера Цикуша), Н. В. Гогољ *Ревизор* (Управник болнице), Бранислав Нушић *Туце свилених чарапа* (Света), Бери Стејвис *Светлост у ноћи* (Фиренцуола), Ежен Јонеско *Жак или Покорност* (Жак, отац), Жорж Фејдо *Велика ауто трка* (Ридбеф), Томас Ман *Марио и мађионичар* (Чипола), Бранислав Нушић *Не очајавајте никад* (Марсел Шабанон), Карло Голдони *Терговци* (Панкратио), Светлана Велмар-Јанковић *Кнез Михаило* (Миливоје Петровић-Блазнавац), Н. В. Гогољ *Мртве душе* (Собакевич), Семјуел Бекет *Чекајући Годоа* (Естрагон).

Посебно се истичу његова тумачења Нушићевих ликова, као и улога у дуодрами Виктора Лануа *Зерчак* у режији Радослава Дорић у којој је играо с Михаилом Јанкетићем.

Играо је на другим београдским сценама: у

Атељеу 212, Савременом позоришту (Београдском драмском), Позоришту на Теразијама, Звездара театру, Народном позоришту, Позоришту „Славија“, у Мадленијануму.

На филму и телевизији остварио је око 140 улога, од којих су незаборавни комични ликови Курчубића и Деспотовића у ТВ серијама *Бољи живот*, *Срећни људи*, улоге у *Отписанима*, *Више од игре*, *Крај династије Обреновић*, *Горки плодови...*

Награде Ивана Бекјарева:

1976. Златни Ћуран на Данима комедије у Јагодина, за улогу Жака у представи *Зврчак*;

1978. Спомен плакета Југословенског драмског позоришта;

1982. Награда Удружења драмских уметника Југославије за за улогу Атанасијевића у комаду *Ноћас је ноћ*;

1982. награда Југословенског драмског позоришта, за улогу Атанасијевића у комаду *Ноћас је ноћ*;

1983. Златна колајна на Фестивалу монодраме и пантомиме у Земуну, монодрама *Шумски грађанин*;

1984. Награда „Златни смијех“ на Данима сатире у Загребу, Позоришта Јазавац, за монодраму *Шумски грађанин*;

1984. Проглашен за ТВ личност године у Југославији у анкети скопског листа „Вечер“, за улогу Вујковића у ТВ серији *Бањица*;

1992. Награда Југословенског драмског позоришта за улогу Чиполе у представи *Марио и мађионичар*;

1992. Награда Министарства културе на Позоришним свечаностима „Љубиша Јовановић“ у Шапцу, за улогу Шабанона у представи *Не очајавајте никад*;

1993. Златни Ћуран на Данима комедије у Јагодина, за улогу Шабанона у представи *Не очајавајте никад*;

1994. Октобарска награда Београда (за улоге Јордан у представи *Побратим* Народног позоришта и Панкратио у представи *Терговци* Југословенског драмског позоришта;

1995. Златник за допринос Филмском фестивалу у

Врњачкој Бањи;

1996. Награда Бранислав Нушић за животно дело на Нушићевим данима у Смедереву;

1996. Диплома за изузетан допринос неговању комедиографије и развоју Фестивала „Дани комедије“ у Јагодина;

1999. Награда „Борини дани“ Врање, за бриљантно одиграну улогу Рајка у представи *Београд на коленима* (Аутсајдери);

2004. Награда стручног жирија за најбоље глумачко остварење на фестивалу Вршачка позоришна јесен за улогу Јеротија у представи *Сумњиво лице*, Крушевачко позориште;

2015. Награда „Витомир Богић“ Драмског програма радио Београда за најбоље глумачко остварење;

2016. Награда „Златни Ћуран за животно дело“ – Дани комедије у Јагодина

ИВА ШТРЉИЋ О ИВАНУ БЕКЈАРЕВУ КАО ПЕДАГОГУ ГЛУМЕ

Транскрипт говора са комеморације организоване у Југословенском драмском позоришту, 5. фебруара 2021.

Оно најлепше што је красило нашег професора јесте његов ведар дух, његов дечачки полет. И зато знам да би се наљутио на мене када бих данас када говоримо о њему, провукла било какав патетичан тон.

Професор је нас учио глуми, али и да се радујемо животу. Он је тако живео. Увек нам је говорио да је сваки наредни тренутак увек још једна прилика за срећу, за нешто лепо што доноси живот и да тако и живимо.

Увек спреман за шалу, увек енергичан, незаустављивог темперамента, и на сцени и у животу. Подучавао нас је да се дајемо, увек и сасвим, да не будемо циције у емоцијама и када се попнемо на сцену и када смо пред камерама, и са људима који су нама важни, да будемо галантни у ономе што излази из нашег срца. А такав је био и професор. Волео

је своје пријатеље, волео је своју породицу, волео је своје студенте. Наш Беки. Наш Бексон, тако смо га звали. Други су имали професоре, ми смо имали Бекија. Бекија који нам први честита рођендан, Бекија који нас први позове да нам пожели све најлепше за Нову годину, Бекија који седи у првим редовима наших позоришних премијера и аплаудира најгласније. Бекија, који одлази са нама на журке, слуша некакву блесаву музику, коју сâм никада не би одабрао, само зато што је то нама важно. Бекија кога позовемо одмах чим имамо неки проблем. Бекија који нам реши проблем. Бекија коме плачемо на рамену кад раскинемо са дечком. Бекија који размишља о томе ко би могао да буде наш следећи дечко, па да нас са њим упозна. Бекија који је боље чувао тајне од сваке пријатељице и сваког пријатеља којег смо имали у животу. Бекија који је навијао за „Звезду“ и са истом страшћу за своје студенте. И ми му то никада нећемо заборавити.

Ово не говорим само у име моје класе, 1999. године, него у име свих његових класа, зато што знам да и они једнако осећају.

Пре неки дан, догодило ми се нешто лепо и ухватила сам себе како узимам телефон и хоћу да јавим професору – зато што се оно најлепше и најважније увек прво јављало професору. И онда сам схватила да то више није могуће и стегло ми се срце. Међутим, био је то један врло важан, мали знак да Беки нигде није отишао. Зато ја рачунам да сам му јавила. И да се обрадовао, онако како само Беки уме да се обрадује.

Беки је ту, међу нама, у успесима свих његових студената. Он је ту, у сваком успеху Мире, Драгане, Кристине, Александре, Данијеле, Маје, Данијела, Саше, Марка, Рајка, Срђана, и мене. Беки нигде није отишао. Зато што они највећи и они које смо највише волели никад нигде не одлазе. Увек су ту.

Обрада података и транскрипт
Јелена Ковачевић



ЂОРЂЕ ЂУРЂЕВИЋ (1930 – 2020)

Редитељ, публициста, писац и театролог Ђорђе Ђурђевић рођен је у славонском селу Велико Вуковје у близини Гарешнице. Још за његовог раног детињства породица се сели у Београд, где Ђорђе завршава гимназију и студије на Позоришној академији – класа режије. Од 1956. до краја XX века, Ђорђе Ђурђевић режирао је преко стотину позоришних представа у професионалним и аматерским позориштима широм Југославије. Упоредо с редитељским пословима, одвијао се и онај други део Ђурђевићевог стваралаштва. Реч је о новинарском и публицистичком раду који је обављао са ваљаним осећајем за праћење актуелних позоришних збивања.

Подручје Ђурђевићеве професионалне делатности се шири, или другачије речено, Ђурђевићев радознали дух почиње да истражује могућности исказивања у електронским медијима – радију и телевизији; радио, а посебно телевизија шездесетих година ми-

нулог века доживљавају експанзију, и омогућавају ствараоцима – писцима, редитељима, композиторима – али и креаторима различитих профила – од новинара до експериментатора звука и слике – да испитују нове облике и форме стваралаштва. Ђурђевић је, као критичар програма електронских медија, присутан на страницама наших водећих дневних листова: Политике, Борбе, Вечерњих новости где објављује велики број написа у којима анализира уметничке домете и остварења у разноврсним програмима, од општеобразовних до забавних, од дечијих до драмских, увек настојећи да читаоцима укаже на врлине и аутентичне вредности емисија. Притом, Ђорђе Ђурђевић није био критичар оспораватељ, већ је био критичар афирматор.

Као театролог, Ђорђе Ђурђевић имао је широко поље истраживања; његови театролошки записи започињу сећањем на прве позоришне представе које је још као дечак гледао у Народном позоришту у Београду и Српском народном позоришту у Новом Саду, преко драматуршко-редитељских анализа најзначајнијих дела српске драмске књижевности (Стерије, Нушића), до аналитички исписаних портрета најзначајнијих српских глумаца и редитеља. Ђурђевић пише о глумцима који су обележили позоришну уметност у XX веку: Добрици Милутиновићу, Раши Плаовићу, Миливоју Живановићу, Виктору Старчићу, Невенки Урбановој, Бранку Плеши и Љубиши Јовановићу, као и о редитељима Мати Милошевићу, Јосипу Кулунџићу, Јовану Путнику и Стеви Жигону.

У оквиру публицистичке делатности ваља истаћи чињеницу да је Ђорђе Ђурђевић аутор прве „инстант“ позоришне књиге у нас; реч је о публикацији *Чкаља – веселајак наших страна*, написаној у време највеће популарности омиљеног комичара са задатком да што потпуније широј јавности објасни феномен Чкаљине глумачке харизме, док је, са стручне стране било видно настојање да се укаже на богат регистар комичких решења које само даровити глумац може да оствари.

Ипак, посебну приврженост Ђорђе Ђурђевић показивао је према радију; написао је 19 радио драма за циклус „Звездани часови човечанства“ од којих је

неке и сам режирао, а годинама је водио десетоминутни јутарњи позоришни фељтон у коме је, зналачки, за кратко време, представљао слушаоцима позоришне појаве, драмска дела, ствараоце, али често и мање познате чињенице из историје, пре свега, српског позоришта.

Објавио је више театролошких књига од којих треба издвојити, по ширини приступа и акрибичности написа, наслове *Глумци и редитељи, Отпоздрављеног и Трагом српске драме и позоришта*.

Потписник ових редова је, још као ученик гимназије, упознао 1961. године младог редитеља Ђорђа Ђурђевића који је дошао у Вршац на чело Народног позоришта Стерија. Стеријино име обавезује, па се и Ђорђе Ђурђевић опходио с поштовањем колико према театарској традицији града, толико и према улози коју овај мали театар треба да оствари. Отуда је Ђорђе Ђурђевић, с огромном енергијом, радио на приближавању позоришта граду и обрнуто, града према позоришту; неуморно је анимирао пре свега средњошколску омладину, држао предавања о театарској уметности, драмским писцима, савременим кретањима у европском театру и великим глумачким личностима, а репертоар је правио настојећи да из-

мири светску и домаћу класику са савременим комедима. Током три године проведене у Вршцу, Ђорђе Ђурђевић – треба ли рећи – стекао је поштовање али и пријатеље не само међу љубитељима позоришта, већ и међу грађанима. Његову идеју о стварању омладинске сцене, коју је са сарадницима детаљно разрадио, остварио је његов наследник на месту управника позоришта, Славко Пенца. А Ђорђе Ђурђевић је и у Вршцу, као и у сваком другом граду где је режирао – Тузли, Зеници, Лесковцу, Пироту... остао у сећању свих који су га упознали, као личност која је, без икакве резерве, цео свој стваралачки потенцијал, посветила уметности позоришта, радија и телевизије, историји и теорији позоришта, театрологији и истраживању позоришних појава, остваривши опсежно дело у свим подручјима деловања. Његов допринос развоју српског позоришта, али и радија је драгоцен, како у области режије, тако у и у више стотина написа, есеја, чланака и записа и, коначно, у књигама, чиме је пружио обиље грађе за даља театролошка истраживања.

Радомир Путник



БИСЕРКА ЦВЕЈИЋ (1923–2021)

На православни Божић, 7. јануара 2021. године, у Београду је преминула Бисерка Цвејић, једна од највећих оперских уметница 20. века, вокални педагог многих наших и иностраних певача са значајним оперским и концертним каријерама и племенит човек великог срца.

Рођена 5. новембра 1923. године у месту Крило Јесенице код Сплита, Бисерка је још као студенткиња соло певања на београдској Музичкој академији у класи професора Јосипа Ријавца добила 1950. године солистички ангажман у Опери Народног позоришта у Београду, на чијој је сцени убрзо показала своје раскошне певачке и глумачке могућности као Шарлота у Маснеовом *Вертеру*, Еболи, Амнерис и Ацучена у Вердијевим операма *Дон Карлос*, *Аида* и *Трубадур*, Кармен у истоименој Бизеовој опери, али и као Дулчинеја у Маснеовом *Дон Кихоту*, Кончаковна у Бородиновом *Кнезу Игору* и Марина у *Борису Годунову*

Модеста Мусоргског на тадашњим веома успешним европским гостовањима овог нашег врхунског оперског театра. Међутим, тек када је 4. октобра 1959. године наступила у улози Амнерис у Државној опери у Бечу, чија је стална солисткиња била до 1979. године, пред њом су се широм отворила врата свих оперских театара у свету. Већ 14. априла 1961. године својом импресивном креацијом Амнерис освојила је Метрополитен оперу у Њујорку, да би затим тријумфовала у Ковент Гардену у Лондону, Театру Колон у Буенос Ајресу, у Паризу, Ници, Москви, Минхену, Берлину, Риму, Напуљу, Венецији, на стотој, јубиларној представи *Аида* у Арени у Верони у лето 1968. године пред 30000 заљубљеника у оперску уметност и 15. јануара 1970. године у улози Далиле пред 3500 гледалаца у Скали у Милану, када је чувени диригент Жорж Претр рекао да „није тешко направити добру представу Сен-Сансове опере *Самсон и Далила* са оваквом Далилом“. До дефинитивног повлачења са сцене, 1979. године, остварила је 77 улога у приближно 1800 представа и била инспиративна партнерка свим најпознатијим оперским великанима друге половине прошлог века од Биргит Нилсон, Ренате Тебалди, Франка Корелија, Марија дел Монака и Пласида Доминга до Тита Гобија, Роберта Мерила, Чезара Сиепија, Бориса Кристофа и Николаја Ђаурова.

Сматрајући да без синтезе оперског и концертног певања нема комплетног вокалног уметника, Бисерка Цвејић је од најраније младости равноправно са оперским неговала и концертно певање. На више од 700 концерата у нашој земљи, Европи, Сједињеним Америчким Државама и Јапану, као и на радију и телевизији, надахнуто је интерпретирала лид и 23 вокално-оркестарска дела Ј. С. Баха, Хендла, Моцарта, Бетовена, Росинија, Вердија, Дворжака, Малера, Ека, Хонегера, Орфа, Прокофјева и Стравинског. Ти њени наступи били су и за њу и за публику истински доживљаји и врхунске музичке свечаности.

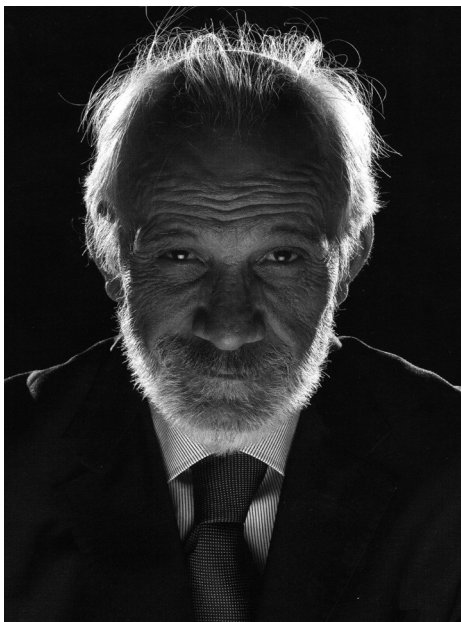
После завршетка своје сјајне певачке каријере, Бисерка се до краја живота бавила вокалном педагогијом, радећи као професор на ФМУ и Академији лепих уметности у Београду, на Академији уметности у Новом Саду заједно са супругом др. Душаном

Цвејићем, угледним оториноларингологом, фо-нијатром и концертним тенором, као и у свом вокалном студију у Београду, где је давала бесплатне часове нашим и иностраним младим, даровитим певачима. Улажући свих тих година знање, труд, љубав и време у овај тежак и одговоран посао, настојала је да им пренесе сопствено знање и искуство, али и да подстиче слободан развој певачке и уметничке индивидуалности свакога од њих, како би добро припремљени стали на „даске које живот значе“ и на њима опстали. Да је у томе у потпуности успела, потврђују запажени наступи Милене Китић, Светлане Сердар, Ирене Зарић, Снежане Стаменковић, Николе Китановског, Бориса Трајанова, Жељка Лучића, нај-

бољег баритона у свету у сезони 2012/2013. године, и друге „њене деце“ на најпознатијим нашим и иностраним оперским сценама.

Због свега што је урадила као врхунска оперска и концертна уметница и вокални педагог, због значајних признања и награда које је добила код нас и у свету, због бројних енциклопедија и лексикона у којима се налази њено име, као и због тога што је до краја живота остала срдачна, предусретљива и са шететском искром у очима, била је привилегија за све нас што смо имали Бисерку Цвејић!

Владимир Јовановић



МИРКО БАБИЋ (1948–2020)

Уврежено је мишљење да се наша култура ретко достојно одужује својим великанима. Обично нас тек одлазак са животне сцене неког од значајних уметника подсети колико нам је заправо био важан и колико смо га били недостојни. У времену када се све чешће опраштамо од личности чији је допринос нашој култури немерљив и када нам је све теже да прихватимо неминовне одласке, одређену сатисфакцију пружа чињеница да је уметничка личност Мирка Бабића призната још за живота. Тешка болест га је, нажалост, одвојила од сцене и камере годинама пре физичког одласка. Међутим, матична кућа, његов Књажевско-српски театар у Крагујевцу коме је посветио читаву каријеру, одликовао га је Прстеном са ликом Јоакима Вујића (2004), Статуетом „Јоаким Вујић“ за изузетан допринос развоју позоришне уметности Србије (2009), затим луксузном монографијом из пера Драгане Бошковић „Мирко Бабић, увек и свуда“

(2010), те величанственом манифестацијом „Мирко Бабић – то сам ја“ којом је, јуна 2017. великан крагујевачког, српског и југословенског глумишта обележио 45 година уметничког рада. Круг награда и признања затворио се на најлепши начин, у Музеју позоришне уметности Србије у Београду, априла 2019. на гостујућој изложби „Прваци крагујевачке сцене и српске глуме – Љубомир Убавкић Пендула и Мирко Бабић“. Било је то његово последње појављивање у јавности. Његовим одласком завршила се једна сјајна епоха у крагујевачком театру. Позоришне, филмске и ТВ улоге Мирка Бабића, као и његова богата уметничка личност су залог за будућност свих нас који смо професионално везани за Књажевско-српски театар.

Рођен је 14. марта 1948. године у Крагујевцу. Дипломирао је глуму 1973. године на тадашњој Академији за позориште, филм, радио и ТВ у Београду у класи професора Миленка Маричића. Од 1972. стално је ангажован у крагујевачком театру, као први дипломирани глумац овог театра и један од тада ретких високообразованих глумаца који је одлучио да каријеру гради ван Београда. Памти се и препричава међу класним колегама његова реченица, поводом одлуке да каријеру настави у родном граду упркос понудама београдских театара: „Кад ја будем играо Лира, ви ћете још да носите тацне!“ И заиста, већ на самом почетку професионалне каријере, сачекале су га велике и насловне улоге. Дебитовао је као Васка Пепел у драми *На дну* Максима Горког. На Сусрети-ма позоришта Србије „Јоаким Вујић“ награђиван је за улоге Никите у Толстојевој драми *Од сламке кућа изгори*, Алексе у Стеријиној *Лажу и паралажи*, Томаса Нидригена у драми Миодрага Илића *Валцер поручника Нидригена*, Ђорђа Цандара у Ковачевићевом *Светом Георгију*, Здравка Лукића у 1918-ој Божидара Зечевића, Блиједог Дамјана у *Голубњачи* Јована Радловића, Шекспировог *Краља Лира*... Био је и Есхилов *Оковани Прометеј*, Данило у Марамбоовим *Нашим синовима*, Паолино у Пиранделовом комаду *Човек, животиња и врлина*, Иван Карамазов, Шоов Хенри Хигинс, Феђа Протасов у Толстојевом *Живом лешу*, Митке у Станковићевој *Коштани*... Одиграо је на сцени и бројне историјске личности: Сократа, Светог

Саву, Станоја Главаша, Светозара Марковића, Николаја Велимировића, Милоша Обреновића, Галилеја, Јосипа Броза Тита, Јоакима Вујића, Проту Матеју Неновића, Краља Милана Обреновића, Антона Павловича Чехова...

Критика је већ на самом почетку уочила да се ради о ванредном таленту. Ревносни хроничар крагујевачког позоришног живота Живота Васиљевић бележи да је „деби младог глумца Мирка Бабића био више него запажен. Сложени лик Васке Пепела играо је са брижљиво нађеним регистром десперације и снагом темперамента“, да би већ за улогу Душана у комаду *Луч Миодрага Илића* приметио како је „одмерен у покрету, сигуран у психолошким интонацијама, откако је јесенас дебитовао у крагујевачком Театру дао је досада најбоље остварење“. Васиљевић ће у годинама које следе истицати у улози Прометеја „посебно његову природну дикцију казивања и истицања свега што поетска реч има у себи од чаробне сугестивности“, подвући како је у *Нашим синовима* Марамбоа „младог бонвивана Данила, трагичну личност ове представе извајао Мирко Бабић у сувереном стилу конверзације и понашања“, закључити да је као Паолино „остварио зрео и пун типично пиранделовски лик љубавника који је дошао у тешку ситуацију“ а посебан простор му је посветио поводом улоге Георгија у *Ослобођењу Скопља* Душана Јовановића: „Са уметничком зрелошћу и тананим психолошким преливима играо је човека који после тешких невоља и патњи у фашистичким затворима остаје нем, отуђен, несхваћен. Овај лик је он доживео са таквим мајсторством у најподробнијим појединостима, да се имао утисак непосредног исечка из живота“...

Остварио је више од 100 позоришних улога. Један је од ретких глумаца „из унутрашњости“ (како се то некад говорило), који је са подједнаким успехом играо у представама других позоришних кућа. Тако га је запамтила и публика у продукцијама Београдског драмског позоришта, Атељеа 212, Народног позоришта у Београду, Народног позоришта у Нишу, Босанског народног позоришта у Зеници, Казалишта Вировитица, Битеф театра, Бетон Хала Театра, Покрајинског народног позоришта у Приштини, Српског на-

родног позоришта у Новом Саду, Позоришта за децу у Крагујевцу (последња премијерна улога, Скруц у Дикенсовој *Божићној бајци* 2014) и бројних других независних продукција. Каријеру је градио кроз плодну, дугогодишњу сарадњу са редитељима крагујевачког театра Петром Говедаровићем, Јованом Калетом Глигоријевићем и Драганом Јаковљевићем, али његово глумачко биће у својим поделама желели су да имају и неки од најангажованијих редитеља његовог доба: Мирослав Беловић, Дејан Мијач, Кокан Младеновић, Александар Лукач, Јовица Павић, Ивана Вујић, Небојша Брадић, Славенко Салетовић, Зоран Ратковић. У два наврата био је и директор крагујевачког театра, пружајући и на тај начин подршку култури своје средине.

На филму се први пут појавио симболично, баш у остварењу посвећеном великој крагујевачкој трагедији 1941. (*Крвава бајка* Торија Јанковића 1969. године). Готово четири деценије у континуитету тумачио је запажене споредне улоге у више од 50 играних филмова и ТВ продукција (драма, ТВ филмова и серија), сарађујући са неким од најзначајнијих редитеља тих медија: Александром Ђорђевићем, Живојином Павловићем, Жиком Митровићем, Мишом Радивојевићем, Славољубом Стефановићем-Равасијем, Бором Драшковићем, Савом Мрмком и другима, да би у последњој деценији стваралаштва стекао највећу популарност једном од главних улога у дуговечној серији Радоша Бајића *Село гори а баба се чешља*.

Посебан куриозитет његове каријере представља тумачење улоге Љубе Врапчета у адаптацији романа *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића. За ову монодраму (тридесет година играња и преко 1000 извођења) добио је Златну колајну публике и Златну колајну Стручног жирија Фестивала монодраме и пантомиме у Земуну (1982). Добитник је и Ордена Светог Саве другог реда који додељује Српска православна црква (2013), Сребрне медаље за заслуге коју додељује Председник Републике Србије (2017), Признања „Заслужни грађанин“ Града Крагујевца (2018) и многих других.

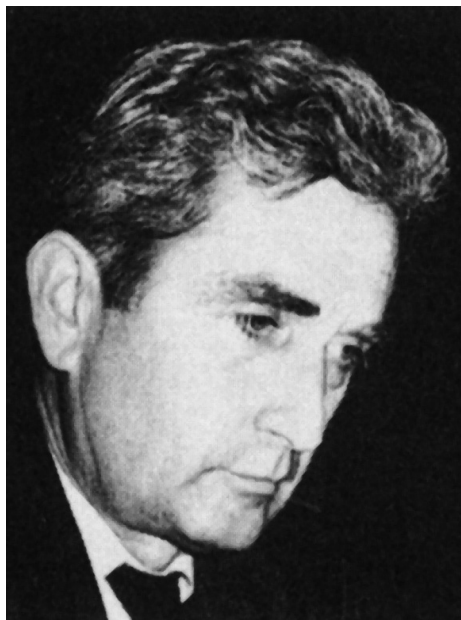
О његовим глумачким креацијама писала су најзначајнија критичарска пера. Са посебним пије-

тетом о неколико значајних улога и још значајнијих представа крагујевачког театра, осврнуо се својевремено Радомир Путник. По њему је, у једној од најнајграђиванијих представа ове куће, Ковачевићевом *Светом Георгију*, основни глумачки тон представи дао Мирко у улози Ђорђа. „Његов Џандар био је резигнирани и сломљени човек који и у драстичним ситуацијама задржава меру племенитости и жртвовања. Смиреност покрета испод које се крије ковитлац страсти обележавао је Бабићеву игру, веома зрелу и пластичну“. Говорећи, поводом *Голубњаче* о свету Јована Радуловића који почиње на подигнутим емоцијама, бележи да је том свету „најближи био Мирко Бабић као Дамјан у сцени Светосавске прославе. Бабићев разочарани првоборац поседовао је суспрегнутост у изразу али и горчину човека који је

остао без упоришта“. Најпоследње, Путник ће приметити да се Бабићев Митке „у сцени опраштања с Коштаном јавља као комплексна личност свесна својих заблуда и огрешења о породицу, као неопозиво сагорела личност која зна меру стварима и људима. У Бабићевом Миткету нема више ни горчине ни патње; преовладала је резигнација, ћутање...“

Могли бисмо закључити, на основу критичких записа, сећања и сведочења гледалаца, личног гледалачког искуства, те бројних филмских и видео записа његових креација, да је Мирко Бабић у свим значајнијим улогама доносио неки аутентичан, посебан, **свој** доживљај личности које је отеловљивао.

Марко Мисирача



ПЕТАР МАРЈАНОВИЋ (1934–2020)

Петар Марјановић био је позоришна личност која је остварила изузетан удео у театарској уметности наше земље, како оне пређашње – Југославије – тако и ове садашње – Србије.

Бројне су делатности Петра Марјановића којима је доприносио развоју позоришне уметности: био је драматург Српског народног позоришта, позоришни критичар Политике, двадесет година уредник часописа Сцена, уредник Зборника радова Факултета драмских уметности, писац многих театарских књига, аутор неколиких позоришних драматизација, писац великог броја театролошких радова, професор Академије уметности у Новом Саду као и професор Факултета драмских уметности у Београду. Ако би, ипак, требало издвојити подручје у коме је Петар Марјановић пружио најдрагоценији допринос, онда би то био његов педагошки рад.

За позив професора припремао се још док је ра-

дио као драматург у СНП-у; магистрирао је 1966. а докторирао 1973. са тезом *Уметнички развој Српског народног позоришта од 1861. до 1868. године*. Од 1975. године предавао је предмет Историја југословенске драме и позоришта на Академији уметности, а потом, на ФДУ, где је предавао и постдипломцима Увод у театрологију. Посветивши се раду са студентима, а посебно са докторантима, Петар Марјановић био је брижан и савестан ментор који је увек био спреман да пружи савет, стручну помоћ, па и охрабрење посусталима. Може се рећи да је Петар Марјановић у нашу позоришну науку увео *театролошки метод*, односно сложени принцип истраживања за теме које припадају широком подручју позоришне уметности: од драмске књижевности, преко теоријске драматургије и редитељских тумачења, до доприноса других стваралаца представе (сценографа, костимографа, композитора, кореографа, итд.), при чему се увек мора препознавати друштвени, па и политички контекст доба у коме је представа начињена. Сам је пружио капиталан допринос српској театрологији више деценија проучавајући уметнички развој Српског народног позоришта у његовим првим годинама; ова студија, у својој допуњеној верзији, представља основу за изучавање развоја српског театра у целини, јер је из језгра СНП-а створено Народно позориште у Београду, а потом, по овоме моделу, настајала су и друга позоришта у нас. Петар Марјановић је, као професор посвећен свом позиву, знао да уочи и издвоји оне кандидате који поседују склоност ка научном раду и да их штедро подржава у њиховим првим корацима не само у педагошком раду, већ и у даљим театролошким истраживањима. Данас су његови некадашњи студенти професори на високошколским установама, чиме се, бесумње, потврђује заснованост Марјановићевог педагошког приступа.

Двадесет година Петар Марјановић посветио је уређивању часописа Сцена; његов допринос утврђивању високих уређивачких критеријума, које је стрпљиво изграђивао, обезбедио је часопису престижно место у некадашњој Југославији. Сарадници из свих средина радо су се одазивали Марјановићевом позиву и објављивали прилоге који су пружали слику

разноликог и сложеног позоришног живота у земљи. И као уредник Сцене, Петар Марјановић понашао се професорски, откривајући склоности младих људи ка истраживачком раду у позоришној теорији као и пракси.

Ваља посебно истаћи чињеницу да је Петар Марјановић више година обављао дужност председника Управног одбора Музеја позоришне уметности Србије; ову обавезу ревносно је испуњавао увек настојећи да конструктивним предлозима и саветима унапреди рад Музеја, као и да пружи стручну помоћ кустосима и сарадницима куће.

У разговорима са колегама, студентима и позоришницима свих врста, Петар Марјановић био је отворен, склон духовитим пошалицама – пре свега на сопствени рачун – спреман да саслуша свако мишљење, а по потреби и да полемише са нечијим ставом, веома пазећи да никада не повреди личност, али приправан да сарказмом осуди мањкавост у аргументацији или у безобзирности опонента. Та црта његове личности била је трајна константа на коју је требало рачунати, па су отуда сарадници Петра Марјановића знали да професор Марјановић не трпи површност, агресивну

самољубивост и охолост; према незнању је био блажи јер је сматрао да се знање стиче целог живота, односно, да је део природе сваке личности.

Гостољубиви дом Петра Марјановића и његове супруге Љубице увек је био спреман да прими професорове сараднике или студенте, а домаћини су сваку посету прихватили с великом пажњом и спремношћу да пружи подршку, не само у професионалним питањима већ и у приватним дилемама.

Одласком Петра Марјановића, може се констатovati, са сцене је сишао можда и последњи значајан позоришни мислилац; припадао је генерацији (Селенић, Христић, Стаменковић, Первић) театарских посленика која је значајно утицала на дефинисање теоријских оквира савремене позоришне уметности, али и на њену праксу. Током пола века присуства у театру, Петар Марјановић успоставио је високе стандарде у театрологији као науци али и као уметности, пруживши тиме трајан допринос српском и југословенском позоришту.

Радомир Путник



МИЛИЦА ЗАЈЦЕВ (1934–2021)

Прави и једини успех нашег рада је да видимо како бива виђен од других.

(Иво Андрић, у писму књижевници Милице Јовановић из Сплита, 1919)

Преминула је Милица Зајцев. Једна епоха у свету уметничке игре је окончана. Јер, код нас мало ко брине за балет. Њега има или га нема и та чињеница мало кога забрињава. Милица Зајцев јесте бринула и балет јој је био врло битан, толико да му је посветила цео свој живот.

Завршила је филозофију на Филозофском факултету у Београду, где је похађала и двогодишње постдипломске студије из естетике. Дипломирала је у Балетској школи „Лујо Давичо“ у Београду у класи Милета Јовановића и Нине Кирсанове. Предавала је балет у Балетској школи у Скопљу, била је члан Балета Македонског народног театра у којем је остварила не-

колико солистичких улога. Због теже повреде је била принуђена да напусти позорницу, али не и балетску уметност, као ни све нове плесне тенденције које су еволутивно временом уследиле.

Посветила се позоришној критици. За себе је увек говорила да је критичарка уметничке игре. Други су, са разлогом, тврдили да је Милица културолог новог позоришта, да је наша најплодоноснија публицисткиња која је иза себе оставила непроцењиву, раскошну, свеобухватну и својеврсну историографску документацију, која је чинила њено целокупно животно стваралаштво, а чија је идеја водила увек и једино био балет и сви остали појавни облици уметничке игре.

Од 1955. године када је написала први критички приказ, безмало 65 наредних година, у континуитету је објављивала есеје, чланке, критике, књиге, публикације... упорно и неуморно изналазећи место, простор и време у којем ће јој бити омогућено да саопшти и трајно забележи сопствено мишљење о некој представи, увек истичући њене ствараоце, а никада себе као ауторку – у листовима Борба, Наша Борба, Данас, часописима Театрон, Сцена, Премијера, у хрватском часопису „Кретања“ и у другим периодичним издањима из области театра у Србији и ван ње, те у балетским часописима Ballet Today, Dance Magazine, Ballet Review. У нашем једином периодичном издању ове врсте, часопису за уметничку игру „Orchestra“, од оснивања је била главни уредник, стручни саветник, критичар, колумниста и члан редакције. И много, много више од тога – балетска мајка и доживотни одани пријатељ.

Милица је сарађивала у готово свим енциклопедијским издањима у Југославији, била је сарадник Матице српске, члан редакције и сарадник *Лексикона за уметничку игру* (САНУ), написала је предговоре за неколико значајних издања у области уметничке игре. Активно је радила као сарадник телевизијских станица у Београду (и у Југославији) за које је написала бројна сценарија и била водитељ преко 80 емисија. Била је аутор и водитељ ТВ серија *На врховима прстију*, *Из историје балета*, *Балетске наде*, *Кореограф и Игра што живот значи* (ЈРТ – ТВ Београд) и аутор

радио-серијала *Слушамо балет и Београдски кореографи* (Радио Београд, Други програм).

Где год је била ангажована, увек је писала (и говорила) радознано, зналачки, професионално, аргументовано откривајући тајне балетске уметности најширем аудиторијуму и тумачећи нове, савремене плесне технике и стилове јасним језиком, неоптерећеним стручним изразима и свима лако разумљивим.

Предавала је историју балета на Факултету за физичко васпитање у Новом Саду, била је члан истраживачког тима пројекта *Српска музичка сцена* (САНУ), учествовала је на бројним научним скуповима посвећеним нашем позоришту, односно уметничкој игри, била је члан Удружења балетских уметника Србије, НУНС-а, Удружења критичара и театролога Србије, Међународне федерације новинара и Међународног савета за игру (CID) светске организације UNESCO.

У пуном мандату, била је председник Савета БИТЕФ-а, члан Управног одбора Народног позоришта у Београду, Савета Балетске школе „Лујо Давичо“, Жиреја Награде „Димитрије Парлић“ (УБУС) и Фестивала кореографских минијатура (УБУС). Лични допринос дала је као члан Комисије Секретаријата за културу Града Београда за доделу априлских награда и као члан Уметничког савета УБУС-а.

Краће специјализације остварила је у Москви, Паризу, Прагу, Печују, Торонту, Њујорку и Лондону.

На 40. Стеријином позорју 1995, за књигу *Игра што живот значи I*, награђена је Стеријином наградом за театрологију, јединим признањем за театрологију из области уметничке игре које је до сада додељено.

Објавила је 10 ауторских књига и зборника радова: *Откривамо тајне балета* (1992. и 1996. допуњено издање), тротомно издање *Игра што живот значи* (1994, 2005. и 2012), *Свет игре у Београду – страни гости на београдској балетској сцени 1955–1997* (1998), *Библиографија ауторке 1960–2006* (2007), *Игра одраз времена садашњег – хроника догађања на алтернативним београдским плесним сценама 1960–2007* (2009), *Игра сликана речју – играчка хроника догађања на балетској сцени Народног позоришта у Београду 1960–2007* (2010), *Димитрије Парлић и до-*

маћи композитори – зборник радова (2017), *Тако је почело, да се не заборави* (2019). У часопису *Orchestra* је објавила неколико по садржају веома битних подлистака у којима је историографски тумачила хронологију настанка и развоја свих видова уметничке игре у Србији.

Нештедимице се давала уметности игре. У намери да обесмрти представу у целини, а посебно играче, из љубави и поштовања које је за њих осећала, Милица је постала њихов најбољи пријатељ. То је допринело општем мишљењу о њој као добронамерном критичару, што нипошто није била истина. Пажљивом читаоцу њених критика неће промаћи њена професионална вештина да указује на пропусте у кореографији или на недостатке у начину интерпретације – пажљиво бираним речима, промишљеним фразама, тактично и саветодавно. Топло.

Милица је била весела, лепа особа. Често се смејала. Волела је људе, чак и када су били груби. Много је волела да путује, посебно кад је разлог био неки плесни догађај. Волела је природу, радо би запевала, али и поскочила, заиграла, макар и у свом дневном боравку. Плаво је била њена боја. Лутала је плаветнилом загладана у небо, то пространство слободе којем је њена душа тежила целог живота.

Урна Милице Зајцев положена је на вечни починак у Алеју заслужних грађана на Новом гробљу у Београду, на месту које је бескомпромисном посвећеношћу потпуно заслужила. За ово сећање на њу и њен живот то је важно рећи. Не само због наше Мишке, већ и због свих нас који се, и даље, упркос свему, свим видовима уметничке игре у Србији упорно бавимо на било који начин.

Заувек ћу у себи чути Мишкин глас који позива на размишљање о уметности игре и о значају и утицајима које она може остварити на људски живот, оплеменењујући га и богатећи га неслућеним прелепим сценским уметничким донетима тела које игра пред нашим очима. Била је мој животни пријатељ. За незаборав.

Ивана Миловановић



БОРИС КОМНЕНИЋ (1957–2021)

Борис Комненић је проживео свој живот врхунске игре и исто таквог немира, дечачки храбро бранећи своју човечну вољу да живи и глуми са очима и свешћу изван сваког зла. Од животних недоумица, од исклизнућа у професији, од интимне рањивости, и других невоља, бранио се ћутањем, глумом и својим смислом за сасвим особен, самоникли хумор који се није могао опонашати. Њиме је разбијао нашушурену суровост збиље и пријемчивост свакојаким обмана. Својим праскавим каламбурима је пркосно преуређивао поредак ствари, окрећући их с главе на ноге и тако пробијао пут у друге димензије далеко од сваке заповедне присиле. Није у њима било ни обесне поруге, ни нечовечног цинизма, већ су те шале биле ослобађајућа игра и ведро онеобичавање плошности и ружног лица зла.

Борис Комненић је био даровит у свему. У истражном дружењу, у бекствима у самоћу, у нежности за

своју кћер, у оданој чврстости пријатељства, у љубави за изабране и за случајне, у одашиљању и очекивању добрих вести и у дискретном боловању. У свему томе помало сам, али потпуно свој, бритак и надмоћан. Шалама на рачун глумачког читања света, у ствари је бранио своје велико поверење у моћ те уметности којој је припадао, насупрот филистарским сумњама, приземним прорачунима и фалшерима који у њу уносе погрешне интонације. Веровао је да глума мора бити истрајно буђење уснулог чуда, јер ако то није, онда је испразно опонашање и обмана. Зато се ни у животу ни у глуми није дао провереним формулама, није подлегао слабостима заната, попут суревњивости, и арогантног самољубља. Зато ни у животу, ни у глуми није грабио пречице, није лењо крчмио исте шаблоне, нити је ружним речима за друге покушавао да скрене пажњу на себе. Напротив, глумио је као што је и живео, према својим рањиво сензибилним импулсима, од једног до другог изазова, бацајући се у хистрионске вртлоге, несебично, вртоглаво, журно, искрено, као радознали дечак у прве пливачке подухвате.

Био је глумац који није наметао свој лик улогама које је играо, већ је настајао и скоро без изузетка, и успевао да развије дијалог са њима, да их пажљиво проматра из близине, да осети њихов дах, њихове радости, или патње. Кад год сам га позвала, Борисе, одговарао је: борим се, борим се и, те како. У представи *Мефисто* коју смо радили заједно у Народном позоришту, играо је сложену улогу, младог глумца, Ханса Микласа, којег слављени првак и неприкосновена звезда позоришта, доживљава као могућег ривала и зато све чини да овај игра једва неке мале епизоде, а и то тек с времена на време. Сукоб у драми је у суштини однос између та два глумачка профила. Како мислите да треба да играм овог незадовољног колегу, полушалаљиво ме питао Борис после једне пробе. Треба да га играте добро, рекла сам, с осмехом, како другачије. Е, па онда ништа, а ја сам био планирао да га играм одлично и на моменте сјајно и незаборавно, додао је дивни, духовити нежни глумац, Борис Комненић који није био задовољан тиме да га само волимо, очекивао је и сигурно заслужио да га волимо

нежно, као што је он волео нас.. Осим громогласних аплауза, публике, грабљења колега да играју с њим, и љубави ближњих и пријатеља, није награђиван колико је требало и колико је својом појавом и игром он награђивао нас.

Пре два дана осванула је у новинама читуља породице Перовски са поруком: Осветли небо, Боки...

Придружујем се тој топлој и тужној пријатељској поруци. И видела сам ноћас на небу трачак те светлости. Збогом Борисе.

Вида Огњеновић



ДАРИНКА ДАРА ЧАЛЕНИЋ (1934–2021)

Ово суморно и тешко време, које повремено болно осећамо као време растанка, када са стрепњом слушамо вести које нам неумољиво говоре о одласку глумаца. Тако тужна вест одјекнула је 12. марта 2021. када нам је саопштено да је Дара Чаленић преминула у Београду. Тренутак одласка подразумева временски повратак на животне почетке, на кретање у неизвесном и узбудљивом глумачком маратону, па нам се чини да у кратком интервалу филмском брзином сагледавамо живот уметника. У тим тренуцима оживљавају слике сусрета, разговори о њој, инсерти из филмова и наметне нам се изузетно лепа глумица, коју камера воли, поред које се не може проћи а да се не примети, као и свакогодишњи сусрети на Стеријиним позорју, на којем у последњих шеснаест година подстиче младе талентоване глумце својом наградом из Фонда „Дара Чаленић“. Сећам се занимљивих глумачких сећања у позоришним дружењима старијих глумаца Српског народног позоришта. И у тренутку када се су-

очимо са потребом писања некролога, онда схватимо колико смо неправедни према глумцима, како их лако заборављамо, како се позоришни историчари, критичари оглушују о сав њихов богат репертоар, како не покушају да проникну у тај стваралачки нуклеус. Изненадила сам се богатством позоришних и филмских улога и пожелела сам да, макар на крају, оставим писани траг о њеним позоришним остварењима, који ће, надам се бити подстицај за озбиљније театролошке студије.

ЖИВОТНИ И ГЛУМАЧКИ ПОЧЕЦИ

Све је везано за Нови Сад, ту је рођена 18. јула 1934. године, али и ове године отпращена у кругу породице. Глумачку школу похађала при Српском народном позоришту. Први ангажман добила је у Краљеву, затим у Ужицу, Сомбору и од 1954. у Српском народном позоришту. Од 1960. прелази у Београд, прво у Савремено позориште, а затим у Југословенско драмско позориште, од 1964. Глумом се активно бавила од раних педесетих година до 1988. у позоришту, на телевизији и филму. Била је врсна комичарка и карактерна глумица која обележава другу половину 20. века посвећеним стваралачким радом у позоришту (од 1949) и филму и телевизији (од 1957), али и другим областима културе. Импресиван је број њених позоришних улога:

Народно позориште, Ужице 1952-1953 – Елена (Е. Роблес, Монтсерат); *Фениса* (Л. де Вега, Досетљива девојка); *Сју Бејлис* (А. Милер, Сви моји синови); *Кума Џаја* (Љ. Бобић, Породица Бло); *Марица* (И. И. Мјаснишки, Чикина кућа); *Марина Верони* (Алдо Бенедети, Два тучета црвених ружа); *Марта Свирајт* (Н. Красна; Драга Рут); *Друга робинџа* (М. Огризовић, Хасанагиница); *Јулка* (Б. Нушић, Протекција); *Кума Мара* (В. Назор, Црвенкапа); *Јелисавета* (М. Горки, Јегор Буличов); *Друга сељанка* (С. Ранковић, Сеоска учитељица); *Ана Андрејевна* (Е. Шинко, Осуђеници); *Зачарана лепотица* (М. Широла, Дугоња, Трбоња, Видоња).

Народно позориште, Сомбор 1953-1954 – Нада (Б. Нушић, Свет); *Бојка* (П. Печија Петровић, Чвор); *Марта Свирајт* (Н. Красна, Драга Рут).

Српско народно позориште, Нови Сад 1. април 1955

– 31. јануар 1959 – Коломбина (К. Голдони, Лек за жене); Друга девојка (Ф. Г. Лорка, Крвава свадба); Маникирка (Ж. Ануј, Коломба); Варинка (Б. Шо, Велика Катарина); Девојка (С. Грум, Догађај у месту Гоги); Лизи (Ж. П. Сартр, Обзирна блудница); Старица (Л. Н. Толстој, Крајцерова соната); Никол (А. Салакру, Да се насмејемо); Млада дама (Џ. Акселрод, Седам година зазубица); Лао Ки (Б. Нушић, Пут око света); Изабела (М. Ашар, Хајде да се играмо); Други дух (Ф. Г. Лорка, Љубав Дон Перлимпина); Пук, Враголан (В. Шекспир, Сан летње ноћи); Г-ђе дубровачке (И. Војновић, Машкарате испод Купља); Ежени (Ж. Жироду, За Лукрецију); Анчица (Ј. Ст. Поповић, Покондирена тиква); Алисон Портер (Џ. Озборн, Осврн се у бесу); Флора (Т. Вилијамс, Тетовирана ружа); Ана (Д. Роксандић, Кула Вавилонска); Минуш (А. Русен, Боби).

Савремено позориште, Београд 1960 – 1963 – Анжела, г-ђа Шамињон (Ж. Фејдо, Силом муж); Антилопа (Б. Леви, Поход на Амазонке); Катиш (Е. Лабиш, Лов на гавранове); Гите Моска (В. Гибсон, Двоје на клацкалицы).

Југословенско драмско позориште 1964 – 1972 – Коломбина (М. Крлежа, Маскерата); Хермија (В. Шекспир, Сан летње ноћи); Изота (Ј. Христић, Савонарола и његови пријатељи); Дорина (Ж.Б.П. Молијер, Тартиф); Гоја (М. Бенетовић, Хваркиња); Властелинка Финеја (Лопе де Вега, Мудра глупача); Памела (Ж. Ануј, Забавна музика); Бабочка (М. Крлежа, Повратак Филипа Латинковића); Мери (Е. Бонд, Спасени).

ГЛУМАЦ ЖИВИ КОЛИКО И ПРЕДСТАВА

Занимљиво је да је у ангажману од само годину дана у Народном позоришту у Ужицу остварила четрнаест улога, а од тога половина је у режији Фредрија Фазловског. Нешто мало више, двадесет улога, остварила је за три године које је провела у Српском народном позоришту и радила је са свим значајнијим редитељима: Јован Коњовић, Миленко Шуваковић, Јован Путник, Бора Ханауска, Радослав Веснић. Увидом у остварени позоришни репертоар закључујемо да је имала врло богат позоришни живот са преко педесетак улога у којима се остварила у свим жанровима. У ЈДП у Београду четири представе су у режији Мирослава Беловића, укљу-

чујући и Савонарола и његови пријатељи која јој је донела Стеријину награду за улогу Изоте 1965. године.

Са Даром Чаленић, како бележи новинар¹ Ослобођења, могуће је разговарати сасвим интимно и пријатељски. Био је то значајан тренутак после улоге Изоте „све од крви и меса. И Губавац коме ни новчић не дају у руку, зауставили су у том тренутку дах гледаоцима последње представе на јубиларном Стеријиним позорју“, у Савонароли... када је добила Стеријину награду. Аплауз је стигао касније.

Говорила је том приликом: „Мене улоге не обогашћују, већ ме оптерећују. Не позајмљујем ништа њихово: стил, манир, начин мишљења, одијевање, смех, реакција... Бар ја то не приметим. Сигурна сам једино да на свакој својој улози утрошим бескрајно много емоција.“² Говорила је да нико не верује колико је глумцу тежак позив.

Желела је да ради ликове Достојевског, али и Чехова и Толстоја. У то време Дара Чаленић је, према мишљењу колегиница, била најшармантнија југословенска глумица. И сугестивна, наравно. Сматрала је да глума нема закона, не одвија се истим стазама и токовима. Свака улога представља нешто ново. Чак и иста улога се разликује на проби и представи. Откриће глумачког лика деси се, понекад, на генералној проби. И уместо да на пробама постепено сагради лик, глумац га направи на последњој проби. У томе је чар, лепота и дивота глуме. Пробе се разликују, концентрација буде иста, али тонови и нијансе се разликују. Истицала је да је најдивније ако човек успе да се пренесе у личности које тумачи. То је на граници са савршенством, веровала је. Драгоцено је што глумац може два сата да борави у другом свету, јер иза сликара остају његова платна, иза глумца ништа. Он живи колико и представа, у којој су скривене све радости. Највећа је она када се осети тишина у гледалишту, када схвати да је произвела тајац у сали, када се публика не сети да аплаудира, већ без даха прати бљесак. Због тих неухватљивих тренутака, због узбуђења и самозадовољства које не долази увек у исто време, због краткотрајних радости глумац је као прави уметник, спреман на жртве. Глумац до гроба слу-

¹ Milan Mitić, *Iza slikara ostaje platno, iza glumca ništa*, Oslobođenje, 9. maj 1965.

² Исто.

жи својој уметности.

У време када је Дара Чаленић београдску публику освајала улогама Коломбине, Изоте, Хермије, и очекивања поновљене Дорине, када као „црноока, црноко-са, вижљаста девојка из провинције, ученица глумачке школе, па првакиња у гимнастици, глумица малих позоришта, па статиста у Београду са жељом да постане балерина, а зачарана свеукупношћу позоришта, девојка која је рано спознала успехе и непробојни зид одбијања“³, говори о свом утиску који је подарила околини:

„Мислим да сам се погрешно наметнула средини. Изигравам веселост, супериорност, које у ствари немам. Када се негде појављујем сви очекују од мене да будем насмејана, расположена, забавна. А знам да сам несигурна, плашљива и много шта што људи не претпостављају и не очекују од мене. Највише од свега – усамљена. Усамљеност је ваљда болест нашег века“⁴.

Том приликом је говорила о својим глумачким остварењима. Лизистрата јој је донела ангажман у Југословенском драмском позоришту. Радије је размишљала о Гител у чудној комедији *Двоје на клацкалицы*, са којом се саживела као трапавом, неспретном и од сваког напушеном, а у ствари – добродушна, милосрдна, несесбична. Та Гител јој је омогућила да заигра нешто другачије од оног како је виде и замишљају. Коломбина јој је донела много неизвесности и радости. Посебно је волела Изоту у *Савонароли*, јер је престајала да се осећа у позоришту. Љупка јој је била Хермија, а посебно се радовала обнављају *Тартифа*, јер ће поново заиграти Дорину.

РЕЧ ПОЗОРИШНЕ КРИТИКЕ

Можда је мало примећено да је увек строги Ели Финци, говорећи о процесу модернизације, „која још увек није окончана, јер свако ново постигнуће отвара нове видике које треба сагледати и нова подручја која треба испитати, треба ипак рећи да је млада генерација, која је та нова театарска стремљења носила на

³ Љерка Сабих, *Чежња: Грушењка*, Борба, 10. октобар 1965.

⁴ Исто.

својим плећима, већ сада изишла из тих окршаја као победник“ – ставио Дару Чаленић уз најистакнутије представнике као што су Бранко Плеша, Раде Марковић, Љуба Тадић, Славко Симић, Павле Минчић, Оливера Марковић, Јован Милићевић, Љиљана Крстић, Стево Жигон, Радмила Радовановић-Андрић и други.

Ели Финци издваја њену Хермију, јер се „она међу солидним партнерима истицала љупкошћу и шармом, мада, на тренутке, не без извесне пренапрегнутости“. Изоту Даре Чаленић посматра као „блудницу фуриозног темперамента и примитивно заошјаане маште.“

Критика бележи њене изузетне креације, попут Коломбине у *Маскерати*, наглашавајући да јој редитељ Беловић намеће једину ноту наивне истинитости, наивне и сасвим женске сентименталности, јер „доживети било шта што је у вези са љубављу, доживети љубав као недостижни идеал, као апстрактну врлину – смисао је ове Коломбине, па је таква Чаленићева деловала као жељена иронија у односу на остале учеснике овог карневала.“ (П. Волк). Посебно се памти њена разиграграност и бестежинско стање на сцени, па је Памелу у Анујевој *Забавној музици* доносила „лакоћом, као из неког француског типичног водвиља, комуницира непрекидно са гостима и стално показује себе у другом светлу, па јој је тешко следити траг“. (П: Волк). Слободан Селенић пише о „веома ефектној Гоји“ у *Хваркињама*, а за *Маскерате* истиче да је, уз Стеву Жигона, „изврсно простудирала текст и нашла врло лепа прилагођења редитељевим намерама“.

Један од наших најбољих позоришних критичара Јован Христић пише надахнуто о *Лепотици Амхерста*: „Готово пуна два часа (с једном паузом од десетак минута), Дара Чаленић говорила је монодраму Вилијема Луса *Лепотици Амхерста*, исповест или замишљену аутобиографију Емили Дикинсон (Мало позориште „Душко Радовић“). Говорила је без праве разгранатости и разуђености и у ритму, и у тону, и у ставу, без праве разлике између живота и стихова, јер иако песник уноси свој живот у своје стихове, они су ипак нешто различито од живота, а превод Бранке и Ивана В. Лалића пружио је могућност за далеко истанчанија разграничења и између појединих делова приче, и између приче о животу и поезији.

Док сам слушао Дару Чаленић како се свим силама труди да пронађе дослух са усамљеном и за живота непризнатом америчком песникињом од које нас не дели само време, него и Атлански океан, нисам могао а да не помислим: зашто се неки наш драмски писац не одважи и не срачи исту такву исповест, рецимо Милице Стојадиновић-Српкиње, или Данице Марковић, песникиња са ове стране Атлантика? За Даницу Марковић, може му послужити есеј Исидоре Секулић, објављен у њеним Сабраним делима; за Милицу Стојадиновић има биографију Ђорђа Рајковића коју – пошто је књига Рајковићевих списа у међувремену постала мала реткост – стављам на располагање свим учесницима овог мог књижевног конкурса (на жалост без награде), отвореног откако смо, 1980, у Југословенском драмском позоришту видели сценски упризорен живот Силвије Плат.“

ФИЛМСКА ОСТВАРЕЊА

Забележено је преко 60 филмских улога, укључујући серије и телевизијске филмове. Дебитовала је мањом улогом у дугометражном играном филму *Поп Ђира и Поп Спира* Соје Јовановић 1957. Затим је остварила главну улогу у ратној драми *Рафал у небо* Војислава Бјењаша 1958. године као и упечатљива епизода у филму истог жанра *Ветар је стао пред зору* Радоша Новаковића, 1959. године, за коју је награђена на фестивалу у Пули. Награду Авала филма за најбољу дебитантску улогу добила је 1975. за улогу у филму *Поп Ђира и Поп Спира*. Била је шармантна Јулишка у *Путу око света* Соје Јовановић, 1964. године, Соња у крими трилеру *Нож Жике Митровића* 1967. године, Мица у драми *Кад будем мртав и бео* Жике Павловића 1967. Дигитално рестаурисана копија тог значајног филма црног таласа приказана је почетком 2018. године у Југословенској кинотеци. И Дара Чаленић је присуствовала свечаној пројекцији, а у њено име публици се обратио њен супруг. Публика је посебно волела њену Дару Павловић у три велика хита Зорана Чалића – *Луде године* 1977, *Дошло доба да се љубав проба* 1980, *Љуби, љуби, ал' главу не губи* 1981. Поменимо још: *Мачак под*

шлемом, *Сиром сам, ал' сам бесан*, *Чувар плаже у зимском периоду*, *Силом отац*, *Те ноћи*, *Недозвани*, *Рађање радног народа*, *Цео живот за годину дана*, *Мајстори*, *Камионџије*, *Авантуре Боривоја Шурдиловића*, *Лепотица из Амхерста*, *Варљиво лето...* Последња улога је Зорка Богдановић у филму – *Тајна манастирске ракије* Слободана Шијана 1988.

ЖИВОТ У АМЕРИЦИ

Од осамдесетих година живела је у Америци (Њујорк, Бостон), где се успешно исказала у драми *Персона* Ингмара Бергмана и *Лепотица Амхерста* (према поезији Емили Дикинсон). Представа је режирао њен супруг Влада Петрић (1928-2019), филмски аутор и теоретичар, угледни професор филма на Харварду и оснивач Харвардовог филмског центра. Комад *Живот Емили Дикинсон* јој је донео највише признања, аутор је њен супруг. У Београд се вратила 2014. године где последње године живота проводи са супругом. Нажалост, последњих пет година била је везана за инвалидска колица.

НАГРАДА МЛАДИМ ГЛУМЦИМА

Са супругом Владом Петрићем установила је 2004. године две специјалне (новчане) награде на Стеријиним позорју за најбољу глумицу и глумца до тридесет година, које су додељиване из Фонда „Дара Чаленић“. Био је то само један од видљивих облика помоћи, јер они су несебично помагали драмске уметнике преко Удружења драмских уметника, у развим облицима, не желећи да то има било какву медијску пажњу. Стеријино позорје наградило ју је 2006. Златном плакетом и дипломом „за изузетну глумачку личност и помоћ младима“.

Весна Крчмар



БОЖАНА ЈОВАНОВИЋ (1932–2020)

„Када човек проживи пола века у непрестаном тражењу нечег што ће људима причињавати радост, онда почиње да верује да је баш такав живот управо и желео.“
Божана Јовановић

У Београду, 24. децембра 2020. године, у својој осамдесет и осмој години, преминула је Божана Јовановић, један од наших најбољих и најплоднијих позоришних, филмских и телевизијских костимографа. Својим стваралаштвом је оставила неизбрисиви траг у историји не само српске већ и светске костимографије.

Рођена је 23. јуна 1932. године у Београду, као прва од три ћерке у оца Миленка Јовановића, легенде српског банкарства, и мајке Вјере пореклом са Цетиња, из породице која је имала родбинске везе са

краљем Николом и славним црногорским војводама. Њена сестра Јелена Жигон је била наша истакнута глумица, а Светлана музички уредник у Радио Београду. Током детињства у кући су, захваљујући највише мајци, неговале поезију, свирале клавир и правиле позориште, не слутећи да ће им уметност бити животни позив: Јелена је завршила Позоришну, Светлана Музичку, а Божана Примењену академију.

Од детињства правећи сценографију и костиме за кућне представе и илуструјући приче које им је причао ујак Ђуро Радоњић, сликар, Божана је рано отишла у уметничку школу, а потом и на Академију примењених уметности, где је 1953. дипломирала на одсеку сценографије, у класи Миленка Шербана. Потом одлази у Париз где се годину дана усавршава код професора Пола Колена на одсеку за костим француске Академије.

По повратку у родни Београд, у новембру 1955. почиње да ради као сценограф и костимограф у Југословенском драмском позоришту, и већ у јануару следеће године потписује прву сценографију и костим за представу *Женидба* Николаја Гогоља. После две сезоне прелази у Српско народно позориште у Новом Саду, такође као сценограф и костимограф, где проводи наредне две године (1957–1959), али и целу сезону 1965/66, остваривши девет костимских и два сценографска решења. У периоду од 1959. до 1965. ради у Београду као модни саветник „Вечерњих новости“ и „Спорта и света“, али и као креатор модела у фабрици трикотаже и конфекције у Инђији. Од септембра 1966. до одласка у пензију, као стални костимограф Народног позоришту у Београду је потписала више од 140 представа, у којима је са надахнутом студиозношћу и изворношћу, мајсторски решавала костимографске проблеме у сва три позоришна подручја – драми, опери и балету. Прву представу у нашем националном театру радила је као гост, 1963. године (*Бертове кочије или Сибила* Велимира Лукића), а последњу као пензионер, 2010 – балет *Дама с камелијама* у кореографији Лидије Пилипенко.

Током своје скоро седам деценија дуге каријере, само у позориштима Србије је опремила преко 400 премијерних остварења. Сарађивала је и са многим

другим Талијиним храмовима у Београду (Савремено позориште, Атеље 212, ЈДП, „Бошко Буха, БДП, Позориште на Теразијама, Звездара театар...), широм Србије (Шабац, Вршац, Зрењанин, Крагујевац, Крушевац, Сомбор...), у готово свим већим градовима старе Југославије (Загреб, Љубљана, Подгорица...), али и у театрима у иностранству (Берлин, Москва, Трст, Брисел, Стокхолм...). Радилa је са многим нашим истакнутим редитељима, као што су Бојан Ступица, Мирослав Беловић, Мата Милошевић, Паоло Мађели, Стево Жигон, Дејан Мијач, Егон Савин, Љубомир Драшкић, Бора Григоровић, Милан Караџић, Јагош Марковић, Јован Путник, Младен Сабљић, Дејан Миладиновић, Борислав Поповић, кореографи Вера Костић, Димитрије Парлић, Владимир Логунов, Лидија Пилипенко и многим другим домаћим и страним врхунским уметницима.

Креирала је костиме и за девет филмова, међу којима су најпознатији „Љубав и мода“ (1960), „Лито виловито“ (1964), „Капетан Леши“ (1960) и други, али и врло ангажована у ТВ драмама (31) као и у ТВ серији „Невен“. Свуда је, подједнако, пружала своју креативност, снажну уметничку индивидуалност и изнад свега професионалност.

Већ на почетку каријере, иако дипломирани сценограф (потписала тек неколико сценографија), својевољно је „пребегла“ у костим, јер је, како је сама говорила „женственији посао, а сценографија је ипак ствар техничка, мајсторска“. Женственост је иначе примарна категорија у свим њеним креацијама – њене позоришне хаљине су лепршаве, романтичне, разноврсне, са обиљем боја, чипки, женственим детаљима, шеширима, вештачким цвећем – „самостални играчи који лебде“, како је својевремено забележила критика. Тиха, скромна, „мадам дискреције“, цео живот је провела у тишини, најсрећнија у позоришту, иза сцене, међу својим скицама, у снајдерају, на пробама, у расправама са добављачима материјала или у храбрењу модисткиња – оних дивних позоришних „пчелица“ које од рестлова и мрвица креирају разне брошеве, шешире и остале детаље потребне за костим. У једном од ретких интервјуа објаснила је свој процес рада: „највише волим прву фазу, док за ‘своју

душу‘ цртам моделе, не мислећи на цену и фондове. Затим долази ‘цуњање’ по радњама, у којима су муслин, органдин и други позоришни материјали права и скупа реткост. Ту сам често приморана на компромисе, на искоришћавање старих хаљина, комбинације материјала. Никад не нађем боју коју сам замислила, па често фарбам материјал“. Увек је полазила од женског костима, јер кад њега пронађе, знала је како ће изаћи на крај са мушким. Сматрала је да од глумаца најбоље носи костим онај ко га не показује већ га користи за стварање лика и да костим живи онолико лепо и дуго колико му живота глумац дарује.

Свако ко ради у театру добро познаје уметничку сујету. Божана је у почетку глумце делила на „лаке“ и „тешке“, али убрзо је схватила да повремене конфликтне ситуације не треба да доживљава лично, јер оне су резултат несигурности уметника, незадовољства због сопственог несавршенства. Прихватала је своју улогу прикривача физичких недостатака донекле – психолога. Налазила је инспирацију чак и у оним великим уметничким индивидуалцима који више мисле о себи него о лику који тумаче. О својој великој љубави – балету, сама Божана је причала: „Балет је универзалан, апстрактан говор, ту су костимографу одрешене руке, машти је широк простор, можеш се размахнути, ту влада потпуна слобода на плану боја, материјала, ликовности“.

У опроштају Народног позоришта од Божане Јовановић, костимографа високог ранга, естетe без премца чији је неприкосновени узор био колега Душан Ристић, стоји и да је: „суверено креирала у оквиру разних костимографских стилова као обележјама разних епоха, земаља, аутора, од хеленских трагичара до савремених антидраматичара. Својом аналитичношћу и истанчаним укусом откривала је публици драматуршку функцију костима, не описујући него означавајући однос између костима и лика што је естетски квалитет али и значајна подршка глумцу да се још присније сроди са ликом. Најсуптилније поетично умеће исказала је у балетима у којима је успевала да, такорећи, дематеријализује тканину што је инспиративно и ослобађајуће деловало на тело балетског играча а костимографски учествовало у покрету и

ритму представе“.

Скромна и дискретна, целог живота је истицала да виши воли покуде него похвале и да су јој највећа награда радост и задовољство глумаца, певача, играча кад обуку костим, као и аплауз публике после премијере. Ипак, награде је нису заобишле. Носилац је бројних признања међу којима су: Октобарска и две Стеријине награде; пет годишњих и Награда за животно дело УЛУПУДС-а; четири годишње награде, Плакета и Печат Народног позоришта у Београду; годишње награде Позоришта „Бошко Буха“ и Атељеа 212; награде на фестивалима „Дани комедије“, „Јоаким Вујић“, Балетски бијенале у Љубљани, Бијенале „Петар Пашић“ за сценско стваралаштво, Међународ-

ни тријенале сценског костима, Дечји фестивал у Котору на којем је освојила чак пет награда...

„Као костимограф задужила нас је највећим и најлепшим! Као сарадник и човек била је: скромнија од најскромнијих, оданија од најоданијих. Самозатајна до границе видљивости, а племенита до тачке нама недостижне... Овај свет није исти после лепоте коју му је Божана дала. Остали смо јој дужни, први ја. Њој рећи хвала – мало је! Ипак, хвала ти, Божана, за све.“ (Јагош Марковић)

Мирјана Одавић



МИРА ФУРЛАН (1955 – 2021)

Констатација да је позориште ефемерна уметност одавно има статус општег места којим се дефинише једна од најпресуднијих карактеристика театра и указује на пролазност свих сложених интеракција које се у театарској уметности остварују између актера на сцени и њихове публике. Максимално убрзано време у којем живимо, удружено са тиранијом медија и њиховим третманом свих аспеката стварности, па и театра, још су више заоштрили ефемерну димензију позоришта, те је отуда постало сасвим нормално – а, што је још страшније, и прихватљиво – да се данас по правилу опраштамо од великана театарске уметности, понајпре глумица и глумаца, првенствено најширој јавности наводећи улоге које су ови одиграли на филму и телевизији. Испоставило се да су с Миром Фурлан ствари испале још компликованије. Наиме, ова глумица је најзначајније филмске роле одиграла давно, у држави која

више не постоји, тако да је млађа публика имала прилику да је види само гледајући старе југословенске филмове на телевизији, док је највећу популарност, уистину глобалну, стекла играјући у телевизијским серијама које код нас нису емитоване.

Догодило се тако да *театарска Мира Фурлан* постоји само у сећањима неких од нас, оних који су, дакле, живели у временима када су позоришна гостовања и размена престава биле нормална и уобичајена ствар. И, у тим сећањима – мимо своје-временог упозорење Јована Ћирилова на функционисање механизма „оптимизам памћења“ – Мира Фурлан делује фантастично. Не само као фантастично лепа („Преминула најлепша глумица некадашње Југославије“, како констатују овдашњи медији), него као уистину фантастична драмска уметница, као глумица која је на позорници, у драмским ролама, фантастично умела да трпи акцију својих колега (као драматис персоне), али која је знала и да се поиграва комедијом, да својим ролама у комедијама обезбеди фину персифлажу (на граници карикатуре), те да ролама наивки обезбеди оне дубље димензије које ће, на пример, њену Петруњелу позиционирати на саму ивицу трагике.

Да, реч је о Мириној улози Петруњеле у *Дунду Мароју* Марина Држића на сцени загребачког Хрватског народног казалишта у режији Ивице Кунчевића, у легендарној представи која је мојој генерацији (на пример) даривала Петруњелу с којом смо могли да изађемо на црту (како се то данас колоквијално вели) оној митској продукцији Југословенског драмског позоришта коју је, с Миром, али Ступицом, режирао ништа мање митска личност југословенског театра – Бојан Ступица.

И да, и Мира Фурлан је била лепа, као и Мира Ступица. И да, и Фурлан је била заводљива, разиграна, путена... Речју – медитеранска. Али је, исто тако, попут своје старије колегинице, умела да назначи и ону другу страну медитеранске безбрижности, те да комици грађеној на жестоким страстима, интригама, неспоразумима и веселим несташлуцима конкретним глумачким средствима обезбеди и наличје, ону другу страну у чијој сенци царују похлепа, грабеж,

бескрупулозност и уопште, сви могући мракови карактеристични и за ово време у којем данас живимо. Обезбедила је, притом, и сјајну партнерску подршку свом колеги Мустафи Надаревићу, Помету од ког су се недавно медији опростили подсећањем да је играо у популарној телевизијској серији.

Но, није се Мира Фурлан случајно нашла у овој инсценацији *Дунда Мароја*. Заслужила је ову улогу као једна од најбољих студенткиња глуме Академије драмских умјетности у Загребу, али и као једна од најталентованијих загребачких и хрватских, а испоставиће се и југословенских, глумица тога доба. Таквој Мири Фурлан су с ваљаним разлозима припале и роле Анабеле у Фордовој трагедији *Штета што је курва* у режији Георгија Пара, Селимене у Молијеровом *Мизантропу* у режији Мире Међимореца, Едит у *Ђаволовом ученику* Бернарда Шоа у режији Божидара Виолића, Маријане у Крлежином *Вучјаку* у режији Косте Спаића, Наталије Петровне у *Месецу дана на селу* Тургењева, такође у Паровој режији – све у ХНК. У Загребу је играла и у Театру ИТД, а на Дубровачким љетним играма је била Глорија/Сестра Магдалена у Маринковићевој *Глорији*, Лаура у *Дунду Мароју* и Офелија у Менцеловој режији *Хамлета*, док је на Сплитском љету је играла насловну ролу у Еурипидовој *Хелени* код Паола Мађелија.

Хрватско народно казалиште се ових дана с пијететом опрашта од Мире и извињава јој се због начина на који је деведесетих година прошлог столећа добила отказ у овом театру, а када је отерана и из позоришног живота, и из друштвеног живота, из родног града и властитог стана. Исто толико разлога да траже опроштај сада (баш као и ономад, због свог речитог ћутања) имају и друге средине у којима је Мира некоћ постојала као особа и радила као глумица, јер особа попут ње, која у оно време није била вољна да се опредељује, није заправо нигде била подобна на овим просторима. Имала је Мира, међутим, снаге да се новембра 1991. писмом обрати својим суграђанима у Загребу и објасни им (не и да им се правда) зашто је, ипак, наступила на Битефу у представи *Позоришне илузије* Југословенског драмског позоришта, чији је придружени члан била. Поручила

је: „У Београду сам играла за очајнике који нису Срби него људи“. Није имао ко да је тада чује. И разуме.

Није јој, дакле, било остати у Београду али ни вратити се у Загреб. Пут је Миру одвео у Сједињене Америчке Државе. У печалбу је са собом понела таленат, глумачко искуство, интелигенцију и, како је већ констатовано, своју „пролазну лепоту, баш као и ону постојанију – унутрашњу, коју обично дефинишемо појмовима као што су племенитост, духовност. Свесно је себе осудила да убудуће игра за публику различитог сензибилитета у односу на онај који јој је био близак, у другачијим системима вредности, рада, мишљења и, посебно – на језику на којем не сања“. И није дуго чекала. Убрзо је у Репертоарском театру Индијане (Indiana Repertory Theater) заиграла главну улогу у *Јерми*, насталој по драми Федерика Гарсије Лорке, а недуго потом су уследиле и роле у театрима њујоршког оф Бродвеја и Лос Анђелеса. Успех јој је, међутим, ипак, донела глумачка игра пред камерама, јер ни дебели слојеви сценске шминке, перике и изглед егзотичних бића из удаљених, измишљених галаксија Мири нису засметале да стекне популарност код најшире публике. И то не само у САД. Као у Југославији, награде је ни тамо нису мимоишле.

У ове крајеве, што ће рећи на просторе Западног Балкана, како се то данас каже, Мира се вратила да би у Казалишту Улисис била Медеја у Еуриповој трагедији коју је на Брионима 2002. режирала Ленка Удовички. Истина, овде је у међувремену – спорадично, када би и где би, у зависности од прилика – била присутна и улогама у старим филмовима: *Киклопу* Антуна Врдољака, *Лепоти порока* Живка Николића, *Оцу на службеном путу* Емире Кустурице, *У раљама живота*, *За срећу је потребно троје* Рајка Грлића, *За сада без доброг наслова* Срђана Карановића, *Видео јела – зелен бор* Горана Гајића и *Турнеји* Горана Марковића, као и у још популарнијим телевизијским серијама *Вело мисто*, *Непокорени град*, *Путовање* у Вучјак, *Смоговци*, *Бољи живот*, те малом ролом у *Вратиће се роде*. Била је, такође, (међу неким од нас) присутна и као колумнисткиња сплитског Ферал Трибуна, а ови текстови су доцније публиковани у књизи *Тотална распродаја*.

У наш позоришни живот се, међутим, вратила 2013. године, али као списатељица драме *Док нас смрт не раздвоји* који је у продукцији Радионице интеграције режирао Мики Манојловић. Записано је: „[ова] драма о разним врстама боли, о патњама (физичким и духовним), о љубави, неправди, праштању можда је више сведочила о Мири него о судбини њених драмских ликова“.

Ипак, у памћењу остаје реплика коју је Мира давно изговорила као Петруњела: „Рекла је доћ, ма је ноћ; не има цокула, црјевје је изула; боса ходе, драча боде; нијесам твоја, сва сам моја...“

Александар Милосављевић



БРАТИСЛАВ БРАЦА ПЕТКОВИЋ (1948–2021)

Пре пет година, потписник ових редова написао је приказ књиге драма Братислава Браце Петковића; тој критици дао је наслов „Аутентичан писац“, дубоко верујући – и доказујући анализом Брациних драма – да је Братислав Петковић особени драмски писац, самосвојан и оригиналан и да су његови драмски текстови сасвим различити од оних који су у моди код позоришних управа.

Сада, када Браце Петковића више нема у културном и позоришном животу Србије, када је сасвим изненада сишао са животне сцене, у нашим сећањима ће заувек остати као аутентична стваралачка личност.

Када се само наведу разноврсне области културе, али и јавног живота где је учествовао низ година, задивиће нас огромна енергија којом је успевао да разноврсне и разнородне послове и обавезе запо-

чне, развије и доведе до плодносног завршетка. Та неисцрпна енергија повела га је, још као студента режије на некадашњој Академији за позориште филм, радио и телевизију, на радознано истраживање у сасвим различитим областима уметности и живота подједнако. Сматрао је великом привилегијом што га је легендарни професор античке књижевности, др Милош Ђурић – међу студентима омиљени чика-Миша, позивао да отпрати до стана. Те шетње са чика-Мишом представљале су додатну наставу, из предмета који би се могао назвати етичким промишљањем односа међу људима. Нема сумње да су ови драгоцене сати проведени са једним од назначајнијих мудрих људи у нас, утицали на формирање моралног става Братислава Петковића који је излагао и бранио, пре свега у својим драмским текстовима, а потом и у свим делатностима којима се бавио.

Добронамеран, толерантан, незлобив, увек на смешен, благ и спреман да подржи и помогне сваки ваљано осмишљен подухват у култури и уметности, Братислав Петковић прихватао је обавезе настојећи да помогне где год је то од њега тражено, коначно прихватајући се и дужности министра за културу и информисање у Влади Републике Србије. Док је обављао овај часни задатак успевао је стигне на филмске, позоришне, књижевне, ликовне и музичке програме, да подржи ствараоце и манифестације знајући да је често похвала ауторима ваљана залога за будућност. Али, Браца Петковић је, такође, добро знао да је основа културе у свакој земљи у свакодневном раду институција – музеја, позоришта, галерија, али и издавачких кућа и библиотека. Допринео је граду Београду својим Музејем аутомобила, у чијем је делу основао и Позориште Модерна гаража, да би, потом, овај његов театар постао и суиздавач едиције Савремена српска драма у окриљу Удружења драмских писаца Србије.

Значајна је појава његове књиге *Седам једночинки* коју је 2016. објавило Удружење драмских писаца Србије. Са изузетком комада *Цветови зла*, све друге једночинке баве се питањима из нашег савременог живота, при чему се под савременим животом посматра доба од завршетка Другог светског рата до

данас. Било да говори о значајним личностима из српске историје двадесетог века (патријарх Гаврило, владика Николај Велимировић, Жанка Стокић), било да приказује животе такозваних малих људи (у командама *Спортинг лајф* и *Каскадер*) Братислав Петковић увек заснива етички приступ приказивању свеколиког бахатог, силеџијског и насилничког понашања победничких власти у Југославији. Својеврстан прогон од стране комунистичког режима доживели су и Жанка Стокић и Милунка Савић и патријарх Гаврило, као што су и маргиналне личности у поменутим командама жртве политичке пресије која, стварајући нову митоманију везану за фудбал и филм, врши инверзију система вредности и преводи људе у губитнике.

У скоро свим драмама Братислава Петковића увек има хумора; тај хумор извире из комичних ситуација, али и карактера. Али, како то бива код меланхолич-

них комедиографа, у које, нема сумње, спада и Братислав Петковић, хумор извире из критике мањкавости људске природе и митоманских склоности појединаца; дуги век Петковићевих представа сведочи о спремности публике да прихвати његов начин мишљења и благи и сетни хуморизам.

У личности Братислава Браце Петковића срећно су се спојили талентован стваралац, племенита и морална природа, поуздани ослонац породице и дугогодишњи успешни делатник у култури, чији рад, можда, није увек био довољно познат широј јавности, али је био од изузетне користи за опште добро.

Радомир Путник

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792

ТЕАТРОН : часопис за позоришну уметност / главни уредник
Радомир Путник ; одговорни уредник Весна Буројевић
. - 1974, br. 1- . - Београд : Музеј позоришне уметности Србије,
1974- (Београд : Службени гласник). - 23 cm

Dostupno i na: <http://teatroslov.mpus.org.rs/izdanja.php>
ISSN 0351-7500 = Teatron (Beograd)
COBISS.SR-ID 28940551

120 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА АЦЕ ЦВЕТКОВИЋА

Александар Аца Цветковић рођен је у Београду 30. априла 1900, а трагично му је прекраћен живот у родном граду 27. новембра 1844. Био је особито популаран глумац, певач и редитељ. Позоришни историчар Боривоје С. Стојковић налази да је био „извесна синтеза између комичних креација савремених глумаца Миодрага Петровића Чкаље и Мије Алексића“.

(...)
Цветковићева судбина носи у себи посебан печат трагичности, јер је био јединствен комичарски таленат у пуној животној снази, сурово прекраћеној у четрдесетчетвртој години. Могла су се с правом очекивати велика сценска остварења у будућности, али све је прекинуто без суђења, пре седамдесет седам година.

Зоран Т. Јовановић



www.mpus.org.rs