

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

198
199



ГОДИШЊИЦЕ

50 година од смрти
Десе Дугалић

ДРАМА

Илија Гајица
Проклетници



БАЛЕТ

Мушко тело
у балету

СЕЋАЊЕ НА ДЕСУ ДУГАЛИЋ

Деса Дугалић (1897-1972), неправедно потиснута из позоришне свести (...) била је две деценије краљице сцене Народног позоришта у Београду, остваривши стотинак улога у сарадњи са дваадесетак редитеља (највише са Ј. Љ. Ракитином, тридесет три, и са М. Исајловићем, Ј. Кулунџићем, по десет), књижевница, чији се драмски текст *На другој обали* изводио у НП, као и ауторка првог уџбеника глуме *Елементи визуелне глуме* (1935). Двадесет година после Другог светског рата провела је ван земље, а када се 1964. вратила у Југославију, Мира Траиловић јој отвара врата Атељеа 212...

Весна Крчмар



ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

198/199

ПРОЛЕЋЕ/ЛЕТО 2022

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност

Број 198/199

Година XLVI

YU ISSN 0351 - 7500

Одговорни уредник

Весна Буројевић

Музеј позоришне уметности Србије

Главни уредник

Радомир Путник, театролог

Редакција

Момчило Ковачевић, драмски писац и сценариста

Мирјана Одавић, музејски саветник

Музеј позоришне уметности Србије

др Јелица Стевановић, музејски саветник

Музеј позоришне уметности Србије

др Александар Пејчић, виши научни сарадник

Институт за књижевност и уметност

др Милован Здравковић, професор, у пензији

др Весна Крчмар, редовни професор Академије уметности

Нови Сад, у пензији

Секретар уредништва

Мирослав Антић

Музеј позоришне уметности Србије

Лектура и коректура

Александра Јакшић Поповић

Дизајн и прелом

Soft Graf

Милан М. Милошевић

Штампа и повез

Службени гласник

Београд

Тираж 300 примерака

Штампање завршено августа 2022.

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 CONTENTS

НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

Илија Гајица, <i>Проклетници</i>	5
Милош М. Радовић, <i>Проклетници - драматуршки коментар</i>	58
Биографија Илије Гајице	60

ТЕАТРОЛОГИЈА

Зоран Т. Јовановић, <i>Контрoверзна личност глумца Александра Радовића</i>	61
Zoran T. Jovanović, <i>Controversial Personality of Actor Aleksandar Radović</i>	70
Весна Крчмар, <i>Сећање на Десу Дугалић (1897–1972)</i>	71
Vesna Krčmar, <i>Memory of Desa Dugalić (1897-1972)</i>	99
Златко Грушановић, <i>Разговори о педагошком раду Хуга Клајна</i>	100
Zlatko Grušanović, <i>Conversations About the Pedagogical Work of Hugo Klajn</i>	112

БАЛЕТ

Бранкица Кнежевић, <i>Мушки играч и феминизација класичног балета</i>	113
Brankica Knežević, <i>Male Dancer and Feminization of Classical Ballet</i>	124

ТЕОРИЈА ДРАМЕ

Горан Гаврић, <i>Театарски простор и његове границе: од Софокла и Есхила до савременог позоришта</i>	125
Goran Gavrić, <i>Theater Space and Its Boundaries: From Sophocles and Aeschylus to Contemporary Theater</i>	140

Милан Буњевац, <i>Наравоученије ждерињине дружине</i>	141
---	-----

ИНТЕРВЈУИ

Владимир Арсић, <i>Све се догодило случајно, интервју са Шарлом Милоом</i>	147
--	-----

СЕЋАЊА

Драгана Чолић Биљановски, <i>Ниједан дан без писања</i>	153
Dragana Čolić Biljanovski, <i>Not a Day by Without Writing</i>	160

ИЗ РАДА МПУС

Биљана Остојић, <i>Михаило Јанкетић позоришна посвета</i>	161
---	-----

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Бошко Сувајцић, <i>Врли нови свет или смех под вешалима</i>	163
Радомир Путник, <i>Сажета историја београдске опере</i>	167

IN MEMORIAM

Радомир Путник, <i>Милован Витезовић (1944–2022)</i>	170
Вида Огњеновић, <i>Дејан Мијач (1934–2022)</i>	172

УПУТСТВО АУТОРИМА

174

НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

Илија Гајица

ПРОКЛЕТНИЦИ

Илија Гајица
ilijagajica@gmail.com

ЛИЧНОСТИ

Отац – снажан, плаши се само своје жене, има бркове док их не почупа; све ће урадити само да удовољи својој жени, а то му ретко успе и често преседне.

Мајка – снажна, не плаши се ничега; ипак, већину времена богоради.

Кћи – пуна разумевања за сваког, како то буде у младости.

Син – инфантилан, одрастао телом али не и духом; када га ударе по глави, постане другачији, понекад мудар, понекад суров, понекад ништа од њега не буде; игра га одрастао човек у млађим годинама.

Ловац – добродушан, весељак; користи народне изразе за које се не може утврдити значе ли ишта.

Човек – одмерен, предусретљив.

Непознати – променљивог карактера.

НАПОМЕНЕ

Отац, Мајка, Кћи, Син, Ловац и Човек су припадници истог народа, генетски и судбински предодређеног да му припадници имају нешто веће носеве.

Непознати нема велики нос.

Глумачка игра треба да буде повремено гротескна, али никако све време.

На сцени је дебло на које може да седне више људи. Остала сценографија може да постоји, али и не мора (*када је описана радњом и покретом глумца, стилизована светлом*).

СТРАДАЊЕ ПРВО

На сцену пење се Мајка, тешка корака. На леђима носи неколико ћебади. Дахће од умора и једва стиже до деб-ла на средини сцене. Скоро да падне на њега.

МАЈКА: Нек ме три војске и чет'ри куршума стигну, даље више не морем! Седам дана ко зец бежим, душа ми у носу, а ноге теже и мртвије од овог трупца! Ево, овог трена има да крепам и више да се по нигдини не потуцам!

Оф – КЋИ: Немој, мајко!

Мајка одвезује ћебад с леђа. Покушава да легне на дебло и пронађе одговарајућу позу за умирање. До ње дотрчи Кћи. Спусти крчаг. Дрмуса Мајку.

КЋИ: Остала сам без дома, а сада ћу и без мајке! Јој, куку мени, несретници! Отвори очи, мајчице! Пробу-ди се, ил' ћу и ја за тобом у санак вечни!

Кћи снажно тресе Мајку, па овој лакше падне да се пробуди.

МАЈКА: Јој, кости ми скрши! Не да се мени предахнути ни зере!

КЋИ: Много си ме уплашила! Мајко моја, мајчице! (Грли је).

МАЈКА: Нисам ја те среће, да утечем овоме страдању!

Оф – СИН: Мајко, загрли мене!

Дотрчи дечак. Мајка се ослободи Кћеркиног загрљаја. Грли Сина.

МАЈКА: Утехо моја и радости! Јеси ли ми гладан?

СИН: Јесам, мајко!

МАЈКА: Оста ли нам шта од погаче?

КЋИ: Само шнита.

МАЈКА: Дај!

Мајка из Кћеркиног замотуљка узме парче хлеба и да Сину. Овај халапљиво прогута.

КЋИ: А за тају мало да сачувамо?

Мајка пречује њене речи. Блажена посматра како јој син жваће.

Оф – ОТАЦ: Није мени ни до чега!

Кћи прискочи Оцу. Помогне му да са леђа скине велику врећу. Отац завири у врећу.

ОТАЦ: Џакче брашна, непоцепано; добро је! Докумен-та, свећа, пршут, секирица, балон ракије и пар чо-кања... Све је ту!

Отац се придружи породици и седне на дебло.

МАЈКА: Џак брашна, икона, пршута, секирица и ба-лон. Све што нам је остало.

Син устане, па сад он контролише садржај вреће.

СИН: И документа, мајко!

МАЈКА: Шта ће нам, када више не постојимо.

СИН: И свећа, мајчице!

МАЈКА: Када умрем, да ми је запалите.

СИН: А из чокања, за покој душице да ти попијемо?

МАЈКА: Баш тако, луцпрдо моја, језик ти отп'о!

СИН: Види, мајо, и чешаљ је ту!

МАЈКА: Ко га се сетио у оном метежу, тај нам је живо-

те спасао! (*Речи су упућене мужу.*) Од тол'ких ствари, чешаљ је био најбитнији! Пречи и од иконе Светога Аранђела!

СИН: И нема ништа друго, мама!

ОТАЦ (*да скрене причу*): Остави то, сине. Иди, занимај се мало.

МАЈКА: Занимај се, сине, ја ћу крепати, а тата ће брчиће зачешљавати.

КЋИ: А шта ја да радим мама?

МАЈКА: Ништа. Женско ионако ничему не служи.

Син скакуће око дебла. Кћи посматра околину.

ОТАЦ: Изгорех од жеђи. Има ли још воде? (*Крене ка крчагу.*)

МАЈКА: Попиј слободно, а за децу шта остане!

Отац батали крчаг, пресело му.

КЋИ: Тајо! Мајо! Ево потока!

Кћи граби крчаг и похита ка потоку.

ОТАЦ: Татино око соколово! Живот си ми спаса!

МАЈКА (*заједљиво*): Имаш се чему и радовати.

Кћи и Отац грабе длановима воду из (замишљеног) потока. Син потрчи за њима, шљапка по потоку. Кћи нагне крчаг да га наточи.

МАЈКА: Не мешајте воду из нашег бунара са којекавом!

Отац и Кћи престану да се умивају и пију воду са потока, грешни због своје радости.

... Дајте ми је да се са њом опростим!

Син настави да шљапка. Кћи принесе мајци крчаг. Ова га узима, прекрсти се, прекрсте се и остали, па она нагне крчаг. Пије до последње капи.

МАЈКА: Е, овакве воде нема нигде!

ОТАЦ И КЋИ: Стварно нема!

МАЈКА: Од сада воду више нећу пити!

КЋИ: Немој тако!

ОТАЦ: Вратићемо се ми на наше имање, обећавам ти!

СИН: Мајчица ће од сада пити ракију!

ОТАЦ: Мучи, сине, мајци ти није до шеге.

МАЈКА (*потштено*): Воља ми: да не пијем и не једем више...

СИН (*скакуће око њих*): Мама пије ракију! Мама пије ракију!...

МАЈКА: ... док се не истопим у тај поток, а он ме врати до мојега бунара...

СИН: ... Маја цуга! Ракију лоче!...

МАЈКА: ... Воља ми да се вратим и пуцам. Нек погинем на свом прагу, па ћу бољег расположења бити.

СИН: Маја шљока! Ракију шљока!

Син дође до мајке, не престајући са својом шалом. Мати га нежно помиљује, па му звизне такву шамарчину да га ошамути. Син се простре крај дебла.

МАЈКА (*и даље потштено*): Сину за свадбу кућу да не опремим... Ко се томе надати могао? Сине мили, туго моја.

ОТАЦ (*после краће станке*): Хоћемо ли даље?

МАЈКА: Нека мајкиног клипете, душу мало да одмори.

КЋИ (*не кука*): И ја сам уморна.

МАЈКА: Покриј га нечим, да се не пре'лади!

ОТАЦ: Да онда сви мало одспавамо?

МАЈКА: Ви спавајте, ја ћу крепати.

КЋИ (*покрива брата деком*): Немој опет, мајко!

Мајка се испружи на деблу. Отац и Кћи седну на земљу и наслоне се на дебло. Спавају. Пада ноћ. ЗАТАМЊЕЊЕ.

СИН (*у сну, и приде ошамућен од шамарчине*): Љуљај ме, мајко, љуљај! Најмилија ми игра да ногама дотакнем лишће нашег ораха! Ово је најбоља љуљашка на свету: направио је мој тајо! У нашем селу! Под нашим орахом!

Мајка гласно захрче. Придружи јој се Отац и Син.

ОДТАМЊЕЊЕ – јутро. Кћи се пробуди. Мије се на потоку и рашчешљава косе.

КЋИ (*пева*): Спавај мајко, спавај мајчице.

Од милине, мени прште звездице.

Ја их бројим, ал' их не пребројим.

Јер вид губим, док ме драги љуби.

Мммм...

Кћи настави да певуши (на неутрални слог). Из дубине наиђе Ловац, са пушком у рукама. Погледом тражи плен. Спази породицу. Утом се Кћи окрене и, уплашена, врисне. Отац, Син и Мајка се не пробуде. Кћи дохвати секиру.

КЋИ (*викањем прикрива страх*): На спавању си мислио да нас затекнеш?! Душманине! У очи гледај, па стрељај, ако си кадар!

Збуњени Ловац окрене пушку на другу страну од девојке.

ЛОВАЦ: Ма ништа ти ја нећу...

КЋИ: Ал' ја теби хоћу! (*Подиже секиру.*)

ЛОВАЦ: Стани, шашави створе! Не срљај у јужине! Лу-пићеш се том секиром!

Ловац склања цев. Несвесно управи пушку ка осталим члановима породице.

КЋИ: У мене пуцај, а не у ту заспалу нејач!

ЛОВАЦ: Из даљине ми се од њих крупна дивљач при-чинила! Куд сам и заш'о овде, проклета срећо ловач-ка! Пустите ме, женска главо, да с миром одем!

КЋИ: Појачање да позовеш?! Пуститићу те низ онај по-ток, ко што сте ви наше низ реку пуштали!

ЛОВАЦ: Ама, сви смо овде наши!

Кћи млатара секиром. Упаничени Ловац је избегава. Пушка му опали у ваздух. Кћи узмакне. Отац и Мајка скоче на ноге. Син и даље спава. Буновни, окрећу се у страху.

ЛОВАЦ (*Оцу и Мајци*): Добри људи, смирите ово ваше дерле!

Кћи се усправи и пљоштимице секиром удари Ловца у потиљак. Овај падне. Кћи испусти секиру и баци се Оцу у наручје.

КЋИ: Хтеде да нас на спавању ухвати!

ОТАЦ: Не брини, тајо је ту!

МАЈКА: Хоћеш ли узети више секиру или ја треба да нас браним?

ОТАЦ: Жено, то је мушки посао!

МАЈКА: Какав си у тим пословима, боље одмах даље да бежимо!

Отац узме секиру и стане изнад Ловца. Ловац долази себи.

ЛОВАЦ: Јој, немој! Чељади ми пуна кућа, а и жена млада! Где ће оваквог тртељу пронаћи!... У лов сам на дивљач кренуо! Пратих некакву рику, а оно ви хрчете!

МАЈКА: Не бобоњај! Ја ко јагње спавам!

ОТАЦ (*заштитнички*): Јес'! Да она хркне, стење би у лавину заваљала!... А мени би сан одмаглио!

ЛОВАЦ: Немој, делијо, вавек се веселио! У животу ни коме зло нисам помислио!

ОТАЦ (*спусти секиру*): Наш је!

МАЈКА: Откуд?

ОТАЦ: Види кол'ки му нос! Такве сурле остали народи немају!

МАЈКА (*пажљиво осматра придошлицу*): То јес'... Чиме ли сте се ви, наши мушки, Творцу замерили, па вам дужину на погрешно место стави?

ОТАЦ: Ћери, дај му мало ракије, да се поврати.

ЛОВАЦ: Ваљало би!... Цуретак ме умало за главу скрати! Што има руку!

ОТАЦ: Таква нам лоза!

ЛОВАЦ: Ех, да ми син одрасте у таквога јуношу, клинове дланом да закива!

Отац помогне Ловцу да устане и седне на дебло. Кћи донесе балон. Још увек је неповерљива.

ОТАЦ (*и он отпије*): Ево и ја ћу, кол'ко да ти наздравим.

МАЈКА: Попиј слободно све што нам је остало! Кап успомене на прошли живот да нам не остане.

ОТАЦ (*у пола гутљаја*): Жено, најбоље ће бити да више и не дишем.

МАЈКА: Ето, да и ти кажеш коју паметну!

ЛОВАЦ: Ај, уздравље!

ОТАЦ: Живео!

ЛОВАЦ: Откуд вас овде, добри људи? На излет пошли?

ОТАЦ: Ако ти је шпрданција, није смешно.

КЋИ: Душмани су нашу кућу запалили. А ми смо овде јер не знамо куда ћемо са собом.

ЛОВАЦ: Зар је игде рат?

ОТАЦ: На граници. Два дана хода одавде.

ЛОВАЦ: У нас јамче да рата неће бити!

МАЈКА: Ето, ми смо вас изгледа бранили без вашег знања.

ЛОВАЦ (*плашећи се одговора*): Два дана хода нас само раздваја, а као да не живимо у истој земљи... Је ли ко остао тамо?

КЋИ: Наше село је покопано. За остала, ни ми не знамо.

ЛОВАЦ (*тихо*): Чуда му и покора... Ја бих вас код себе позвао, ал' ми кућа мала... И много нас... Разгласићу у вароши за вашу невољу, да вам крова пронађемо... (*да их разведри*) Ал' вам могу одмах какву дивљач уловити!

СИН (*буди се*): Је ли то готов ручак, мајко?

ОТАЦ: Мој син!

МАЈКА: Жарко сунце наше!

ОТАЦ (*од милоште, док се синчуга протегли*): Права магарчина!

СИН: Што сам изгладнео! Трбух ми празан! За леђа се слепио!

ЛОВАЦ: Не бригај! Уловиће чико малог, слатког зечића! Када га испечемо, има прсте да полижеш!

КЋИ (*жалети зеца*): Немојте...

СИН (*заинтересован*): Ја, чико, највише волим свињетину!

ЛОВАЦ: Има овде свакојаке шумске крмади!

СИН (*скочи на ноге гладне*): Онда ми уловите дивљега крмка од стотину кила! Да се порвем с печењем!

ЛОВАЦ: Речено – упуцано! Хоћеш ли са мном, јуначино?

СИН (*ћупи*): Хоћу! Пронаћи ћемо највећу дивљу свињетину, да је туримо на ражањ!

МАЈКА: Ти не идеш у лов! Опасно је!

СИН: Молим те, мајко! Ја ћу нам ручак обезбедити!

ЛОВАЦ: Их, мали, ал' мушко!

МАЈКА (*загрли сина*): Ајде, али ако ти се шта деси, овим рукама ћу те задавити!

Ловац оде са дечаком. Мајка гледа за њима. Кћи кришом сипа Оцу још једну ракију.

МАЈКА: Јадна ли сам! Поред живог човека, дете нејако треба да ме 'рани. (*Отац се загрцне.*) Срећа да је Ловац наишао, иначе бисмо од глади скапали. Ниједан се мушкарац од пушке не раставља, само је моме битнији чешаљ за бркове.

ОТАЦ: Да сам се вратио по пушку, не би ме овде било!

МАЈКА: 'Ај, штете!

ОТАЦ: Могу ја назад под нож, ако сам ти сувишан!

МАЈКА: Ниси ти сувишан, таман посла, него си некако голем, а сав у мањку.

ОТАЦ: Збогом ћери, збогом жено! Одох ја, можда ћете ме у сећањима више волети!

КЋИ: Немој, тајо! Мати се само зафркаје!

Отац пође откуд су стигли. Очекује да га жена ипак заустави.

МАЈКА (*седне на дебло*): Моја зафрканција, ко његова мушкост! Не постоји.

Кћи загрли оца. Овом је то оправдање што не оде.

КЋИ: Немој, тајо, шта ћу ја без тебе! Где ти, ту и ја!

ОТАЦ: Само због вас, децо, нећу! Да не осванете као сирочићи!

МАЈКА (*не осврне се*): Ти не оде?

ОТАЦ (*несигурно*): Подићи ћу нам овде нову кућу!

КЋИ (*погледа ка Мајци; нешто на земљи привуче јој пажњу*): Хоћеш, тајо! ... Је ли оно... Детелина са чет'ри листа! Жеље да смислимо!

Кћи затвори очи и замисли жељу.

МАЈКА (скочи на ноге): Где је?

КЋИ (показује): Ево, сад је ту била....

ОТАЦ: Да ти се није учинило?

КЋИ: Ма јок, видела сам је сигурно!

МАЈКА: Што је одмах не узбра?... Други пут бајај отворених очију, да нам срећа не остане у корову заплетена!

Све троје легну на земљу да траже детелину. Пузе. Иза њих, у дубини сцене, Син иде за Ловцем.

ЛОВАЦ (дечаку): За све што би да уловиш, стрпљења треба!

ОТАЦ: Детелину од четири листа не видех барем пет лета.

МАЈКА: Зато што срећа здими одонуд где се ми за- текнемо.

ЛОВАЦ: Ловачка срећа не постоји. Ко се озноји, тај и улови!

МАЈКА: ... Џаба рада и труда, када нас је заувек напустила.

ЛОВАЦ: Пази, стани! Осећаш ли да воња?

КЋИ: ... Ту је била.

ЛОВАЦ: Ено крмка, видиш ли?

ОТАЦ: ... Не видим ја овде ништа.

ЛОВАЦ: Сад се примири!

МАЈКА: ... Не могу више, сва сам колена одрала.

КЋИ: Мора бити ту негде!

ЛОВАЦ: Нишаним и...

Отац, Мајка и Кћи пречешљавају земљу. Тренутак пре него што би Ловац да опали, Син иза њега кине. Ловац одустане.

ЛОВАЦ: Утече крмак! О, сунац му жарен! (дечаку) Што срљаш у јужине!

ОТАЦ: ... Ни трага јој.

МАЈКА: Ако. Мирно можемо да наставимо убоги живот без среће.

Отац и Мајка устану. Кћи настави да тражи.

ЛОВАЦ: Џаба воље и упорности, ако их са замлатом делиш.

Син се церека, не мари за Ловчев прекор. Њих двојица оду са сцене у даљу потрагу.

КЋИ: Ево је!

Отац и Мајка се баце на колена, поред Кћери. Она нежно убере детелину. Пружи је Мајци.

МАЈКА: Жеља ми је да се вратимо на наше имање и подигнемо га поново. Да живимо како смо живели, никоме да не сметамо и нико да нам не смета. Да нам се надокнаде трошкови за: запаљену кућу, шталу и остале помоћне просторије, почупан воћњак и виноград, отету стоку, живину и пса нам, Верног.

ОТАЦ: Ја све мислим да им је Верни умакао.

МАЈКА: Нек нам се плати и за њега, па ако се врати, и ми ћемо паре за њега рефундирати.

ОТАЦ: Право велиш!

МАЈКА: И да нам се исплати накнада за претрпљен страх и понижење и озледе стечене бежанијом по

овим гудурама. Ето, толико што се тиче жеља, од мене (дуне ка детелини у Кћеркиној руци).

ОТАЦ (*примиче се детелини*): Мени је најважније да останемо живи и здрави!

МАЈКА: Чуј, да останемо! Ја искам накнаду, а ти кажеш да нам није ништа! Што сам онда ишта и дозивала, када си ти то поништио?

ОТАЦ (*детелини*): Онда се не рачуна овај део да останемо здрави, већ само живи и да оздравимо када добијемо накнаду. Може ли тако?

МАЈКА: Што у мене гледаш, ко да немаш своје жеље?

ОТАЦ: И тражим накнаду за све што је моја жена набројала! (*Брзо дуне у детелину, да га жена опет не би корила.*)

КЋИ: Ја бих да се око нас више не пуца. Да не размишљам хоће ли се неко мој вратити са поља или пута жив...

Чује се пуцањ. Сви се погну, а Кћи рукама покрије уши.

... Е, јака си ми ти детелина са четири листа!

ОТАЦ: Не плаши се ћери, то је ловачка! Биће вечере!

Дотрчи Син. Јури око њих.

СИН: Чика упуц'о крмка! Велики је ко тајо!

ОТАЦ (*весело*): Хајмо да му помогнемо!

Чује се још један пуцањ.

ОТАЦ: Не пуцај више, пријатељу! Људи иду!

СИН: Да крмка изједу!

Син и Отац оду ка Ловцу. Мајка претура по врећи да

пронађе нож. Кћи оде до потока и пуни крчаг водом.

МАЈКА: Е, могао је и мањи нож да понесе! Овим ни јабука не може да се ољушти, камоли дивља свиња да се одере.

КЋИ: Није тајо крив, што смо без куће остали.

Кћи полива нож у мајчиним рукама, а ова га оштри о дебло.

КЋИ: Очај му поглед затамнио, а ти се вазда брецаш на њега.

МАЈКА: Мене да је слушао, не бисмо осванули гологузи! Да смо на време продали ону његову бестрагију и макли се у варош, сада би нам дошло свеједно! Климали бисмо главом, тобож туговали због избеглица истераних из нашег села, а у ствари били радосни што смо испали паметнији од њих! Кад их видим, овако бих окретала главу (*показује*), ко што ће људи узмицати од нас.

КЋИ (*тихо*): Лако ти је то да кажеш, јер је то била тајина кућа. Од његовог оца и деде и прадеде.

МАЈКА: Зато ли те гајих, гујо отровна, да ме, кад остарим, немоћну уједаш? (*Хвата је за уво и вуче укруг.*) Ја сам, дакле, живела у туђој кући?

КЋИ: Ниси, мајко!

МАЈКА: Зашто оплакујем кућу која није моја? Треба да певам јер ми се ропство завршило! Мене су, у ствари, душмани ослободили, да слуга не будем!

КЋИ: Не вуци ме више, мајко, уво ћеш ми ишчупати!

МАЈКА: Ако! После ћу те и за језик вући! Направићу од тебе праву жену за удају! Да не чујеш и не говориш!

Утом пристигну Отац и Ловац, са дивљом свињом на раменима. Око њих трчкара Син. Мајка пусти Кћер,

а ова се још неколико пута заврти и падне. Мајку од напора заболе леђа, те се ухвати за њих.

ОТАЦ: Стиже нама залогаја!

МАЈКА: Само ви без мене, није ми ни до чега.

ЛОВАЦ: Глад кад утолите, живот ће мања мука бити!

МАЈКА: Најрадије бих се с том цркотином мењала.

ЛОВАЦ: Није цркотина...

СИН: Мајко, ти би онда имала оволики стомак?

ЛОВАЦ: ... младо крме.

МАЈКА: Из мог стомака су ионако прасци изашли, а не чељад!

СИН: Ја сам, отуд, прасе! Грок! Види, тајо, ја сам прасе! (*Скаче и пуза око њих.*) Могу да ријем блато по цео дан и да свашта ждерем!

ЛОВАЦ (*добронамерно*): Док не порастеш, па те прикољу!

СИН: Хи-хи-хи... (*уплаши се*)... Мама! Нисам ја прасе!

МАЈКА (*грли га*): Ниси, једини ми сине!

СИН: А наше комшије исто нису били прасад, па су их заклали!

ОТАЦ: Шалио се чико!

ЛОВАЦ (*покуша да умири дечака*): Звезде му милосне! Људи су људи, не смеју се клати! Ја и прасиће убијам пушком, да их не бих ножем мучио! Камоли човека, кад бих морао.

СИН: Мама, нећу да мене неко убије!

ЛОВАЦ: Неће, обећајем ти! Ево ја ћу те научити како да пуцаш, па нико неће смети ни да ти приђе.

СИН (*смичује се*): Хоћу сад да научим да пуцам!

ЛОВАЦ: Дођи код чике! Ево, загрли пушку! Приљуби је уз образ, ко девојку!

СИН (*клибери се*): Ја немам девојку! Могу да је загрлим ко мајку?

ЛОВАЦ: Ајде онда, ко мајку. Замисли да су оне рашље рогови јелена!

СИН: Ја бих још једнога крмка!

ЛОВАЦ: Добро. Замисли да су оне рашље...

СИН: Крмећи рогови!

ЛОВАЦ: ... Уши. А оно чвориште дрвета, испод, дође му за челенку. Сад тамо управииш ову квргу на цеви!

СИН: Овако?

Мајка и Отац нишане из позадине, а Кћи са земље.

МАЈКА: Мало лево, ждребе моје мушко!

ОТАЦ: Не лево! Само мало горе!

МАЈКА: Ти да знаш да циљаш, не бисмо само једног сина имали.

ЛОВАЦ: Пустите малог, зна он и сам!

Син нишани ка публици. Помера цев по пола метра десно и лево.

ОТАЦ: Не у целу шуму него у дрво!

МАЈКА: Ту! Кокај, сило мајкина!

Син опали и од трзаја падне на земљу.

СИН: Јој, прегази ме крмак!

Отац и Мајка га подижу.

ОТАЦ: Је л' погодио?

ЛОВАЦ: Јес', звезду Даницу можда је 'трефио!

МАЈКА: Ударио посред среде, видела сам кад се метак одбио!

СИН: Мајко, нећу више да ловим дивље свиње, доста ми је било.

ЛОВАЦ: Видиш, није лако ни мету упуцати, а камоли животињу.

Одозго падне птица.

... Ал' биће да је у тебе дара за то!

МАЈКА (*подигне птицу*): Види, право у главу! Око соколово, мајкино!

ОТАЦ: А да гађа небо, можда ће погодити дрво?

КЋИ: Зашто си убио птицу, шта ти је она скривила?

СИН (*одушевљен трчи около са пушком*): Погодио сам! Ја знам да убијам! Кад порастем бићу убица!

МАЈКА (*разнежено, баца птицу крај свињчета*): Славуј мајкин!

ЛОВАЦ: Пажљиво са том пушком, има још један метак у њој!

СИН: Убићу још једну птицу!

Он нишани ка небу. Сви сем Кћери легну на земљу. Она му отме пушку.

СИН: Мајко, кажи јој да ми врати пушку!

КЋИ: Пребићу је, па више нико неће бити убијен! (*Замахује.*)

ЛОВАЦ: Немој! Њоме децу храним!

МАЈКА: Врати брату шкљоцару!

ЛОВАЦ: Није шкљоцара, добра пушка!

МАЈКА (*не обазире се*): Љубоморна си што је мушко, па му танцара приличи, пашче једно!

ЛОВАЦ: Није танцара, злата ми вреди!

Кћи нишани ка дрвету (публици) у које је брат малопре гађао. Сви опет лежу на земљу. Кћер опали. Остали гледају у неверици.

ЛОВАЦ: Разби рашље! Овако ни ја не бих 'трефио!

ОТАЦ (*и даље сви гледају ка мети*): Ћери сине, немој да се жестиш због једне птице. Види кол'ко их је над нама.

МАЈКА (*чак је и она заплашена*): А брата само једног имаш.

ЛОВАЦ (*лагано јој одузме пушку*): Све је то од гладоморе. И ја тако повиленим, кад ми стомак закрчи...

Ловац тражи нешто погледом, па оде са сцене. Врати се са рашљама од грана за ражањ. Отац са друге стране доноси дебљу грану, на коју окаче крме (могуће је да замисле крме, не морамо га видети). Окрећу ражањ.

... Чини ми се, најгоре бих страхоте поднео, само да ме без ручка не оставе. Сад ћемо ми дивљач на ватри окренути, па ће све бити боље.

ОТАЦ: Могао бих појести све са ражњем, колико ми је

стомачина опустела!

СИН: Мајко, онда за мене неће ништа остати?

ОТАЦ: Не брини, шалио се тајо.

МАЈКА (Сину): Може он и тебе појести, приде, ако му крмче не залегне!

СИН (почиње да се смеје, зацени се): То је баш смешноћа! Ако ме тата поједе, онда ћемо нас двојица бити један чо'ек!

Ловац сече парчиће меса и дели. Спрема своју опрему да пође.

ОТАЦ: Само кад је мени залогај на душу пао! Лако ћемо кућу нову саградити!

МАЈКА: ... Мени вечну.

ОТАЦ: Земљу засејати!

МАЈКА: ... И мене у њу покопати.

ОТАЦ: Дрва за огрев исцепати!

МАЈКА (једе): ... Ако које претекне, сандук ми направите и у њему ме окућите.

Ловац одлази.

ЛОВАЦ: Разгласићу по вароши да би вам свака помоћ добро дошла.

ОТАЦ: Од тебе је и ово довољно!

МАЈКА (за мужа): Њему само да је под зуб меса, ништа му друго од живота не значи!

ЛОВАЦ: Живи били и срећу косили! Уздравље!

КЋИ (помирљиво, у односу на први им сусрет): Хвала

вам, чико! Свратите нам!

СИН: И донесите још крметине!

Пада ноћ. Отац, Мајка, Кћи и Син легну, ко на дебло, а ко поред њега. – ЗАТАМЊЕЊЕ

Чује се хркање, прво Оца, потом Мајке и Сина.

ОДТАМЊЕЊЕ

Јутро. Кћер жалостиво гледа покојну птицу поред ражња. Однесе је ван сцене. Из дубине сцене стиже Човек. Махне јој, али га она не примети. Човек се моли заједно са њом (ми је не видимо) и прекрсти се. И она се прекрсти док се враћа на сцену ходајући уназад. Легне на своје место, као да спава. Отац се буди и пуза до балона са ракијом. Отпије из њега па се врати на своје место. Буди се Мајка. Дође до ражња, откине парче меса, па се врати на дебло. Буди се Син.

СИН: Мајко, мука ми је!

Мајка се сад тобоже буди и бауља до Сина. Стави му руку на чело.

МАЈКА: Није ни чудо. Спавамо под ведрим небом, ко убога цуњала.

ОТАЦ: Можда му је у грлу застало оно пола свињчета од синоћ.

Човек се накашље. Сви се окрену ка њему.

ЧОВЕК: Добар дан.

МАЈКА (полугласно): У овој шуми врата треба да се направе, да не улази свако без најаве и куцања.

ЧОВЕК (са осмехом): Ретко да ко овуда забаса, осим мене и ловаца.

КЋИ: Сва је прилика да је ова земља ваша?

ЧОВЕК: Од оне ливаде, па до краја шуме.

ОТАЦ: Али никуд ограде?

МАЈКА: Диж' се, сине, опет нас пут чека!

ЧОВЕК: Одакле сте ви, невољници, стигли?

ОТАЦ: Са границе. Из завичаја нас је непријатељ протерао.

ЧОВЕК: Дакле, рат је почео?

ОТАЦ: Једва смо живе главе сачували.

МАЈКА: Боље да нисмо. Овако крепавамо на одложено.

ЧОВЕК: Знате ли куда ћете?

ОТАЦ: Ваљда ћемо пронаћи ничије место са ког нас неће изгонити.

СИН: Мука ми је, мајко!

МАЈКА: Мука нас тек чека, јаде!

ЧОВЕК: Сачекајте људи, ја вас не терам!

ОТАЦ: Нећемо ми туђе заузимати, ко што је наше отето!

ЧОВЕК: Ма, остан'те овде и мени ће добро доћи! Имаће ко шуму да ми припази, крадикесе да је не секу!

МАЈКА (*не слуша га*): Полаз', сине, бедо моја! До ноћи да себи другог прибежишта пронађемо.

КЋИ (*задржава мајку*): Чујеш ли, мати! Не морамо луњати даље!

ЧОВЕК: Ево вам конака, ако вам је за живот ваљан!

Нек буде ваше, од потока до долине! Боље да је људи, него пустиње!

КЋИ: Тајо, мајо! Ту нам је поток, ту је и шума! Дивље јагоде посвуда расту, земља је сигурно родна! Варош је недалеко, можемо продавати и куповати! Сунце се изнад дрвећа појављује, а иза планине залази! Шта нам више треба?

МАЈКА: Ја бих ипак даље! Боље данас него сутра да нас неко потера.

ЧОВЕК: Нико вас одавде неће гањати, добри људи! Земљу вам ову за кућу дајем!

МАЈКА (*обазриво*): Тек тако?

ЧОВЕК: Тако и јакако! Помоћи ћете ми око земље када ми затреба, ко што ћу и ја вама!

МАЈКА: Речи ти се позлатиле!

ОТАЦ: Брата сам у рату изгубио, а новог, сада први пут видео и стекао!

СИН: Мени је мука.

МАЈКА: Устај! Човеку да захвалиш!

ЧОВЕК (*одмиче се од дечака, у страху да му мука не пође напоље*): Нека малог, нека се одмори и оздрави. А ви, ако се слажете, да одмах на посао прионемо? Оно дрвеће можемо сећи и од њега кућерак склепати!

ОТАЦ: Тек тако?

ЧОВЕК: Јакако!

Човек узме секиру и обара (замишљено) дрво у дубини сцене. Да Оцу секиру да га одмени.

КЋЕР (*лева*): Рујна зоро и зелена горо,

рекле сте ми да ће драги скоро.
Да га чекам да ми не залута,
недра моја, конач му од пута.
Ммммм....

Паде дрво.

ЧОВЕК: Реци, песмо: где ћемо крова да подижемо?

КЋИ (*тражи место, остали је прате погледом*): Овде!
На крају шуме и на почетку потока!

ОТАЦ: Још кад бисмо тестеру имали да дрво пресече-
мо.

ЧОВЕК: Часак један!

*Човек оде и врати се са тестером. Породица га от-
прати и допрати погледом. (Поигравање протоком
времена.)*

ЧОВЕК: Брже бих ја да је низбрдо и на ову страну!

*Човек стане са једне, а Отац са друге стране тес-
тере. Секу. Мајка и Кћи котрљају одсечене комаде до
места за кућу.*

ЧОВЕК: Оп!

ОТАЦ: Ајде!

МАЈКА: Јој!

КЋИ: Још мало!

СИН (*лежи*): Мука ми!

Застану да се одморе.

ОТАЦ: Кад бисмо чекић и који ексер имали, да дрва
прикуцамо.

ЧОВЕК: Часак један!

*Човек опет оде, па се врати са кутијом ексера и че-
кићем.*

ОТАЦ: Е, муња си, ко да нема два километра до доле!

*Подижу са муком (замишљен) одсечен комад на други;
на њега међу трећи... Човек закуцава ексер и причвр-
шћује зидове.*

ЧОВЕК: Оп!

ОТАЦ: Ајде!

МАЈКА: Јој!

КЋИ: Још мало!

СИН (*са места где лежи, осматра како напредују ра-
дови, па окасни да у ритму каже*): ... Мука ми!

*Човек закуцава још неколико ексера. Мајка му донесе
ракију. Седну да се одморе.*

МАЈКА: Непријатељ нас је из куће истерао, а пријатељ
нам нову дао! Кол'ко су нам онде непријатељи, тол'ко
су нам овде пријатељи! Кол'ко њих кунем, тол'ко ћу
вас по добром целог живота помињати, проклети да
су!

*Човек није баш сигуран коме је шта речено. Наздраве
и попију ракију. Човек се рукује са свима, хтео би и са
дечаком, али се овај опет згрчи, као да ће избацити
сву муку кроз уста.*

ЧОВЕК: Живели ви мени! Да се само песма одовуд
чује!

Човек оде.

КЋИ: Имаћемо опет кућу и двориште и башту!

МАЈКА: И нас Бог да погледа!

ОТАЦ: Да му се помолимо и захвалимо!

СИН: Ја не могу, мајко, мука ми је!

МАЈКА (*нежно*): Потруди се, сине, ваља се!

Дохвати га за косу и повуче ка деблу, где се сви окупе. Очекују очеву молитву.

ОТАЦ (*после краћег размишљања, погледа ка небесима*): Хвала ти!

МАЈКА (*очекује наставак*): Је ли то све што си успео да измудриш?

ОТАЦ (*правда се*): То је од срца!

МАЈКА: Кол'ко се убогих, баш сад, моли и захваљује, свуд по големоме свету?

ОТАЦ: Много њих.

МАЈКА: Зацело! И сви они ваљано причају, небу довикују! Зар ниси могао шта дуже да домислиш, не би ли му скренуо пажњу на нас? Аранђел Михаило нема преча посла, до да твоје мрморење разгонетава!

ОТАЦ: Ево, поновићу...

МАЈКА: Немој! Ко да си добио вунене чарапе, а не земљу и кућу! Више би се обрадовао новом чешљу да брке тимариш!

ОТАЦ: Кажи онда и ти нешто!

МАЈКА: Ко мене шта пита? Нисам ја глава породице.

КЋИ (*небесима*): Не знамо име добротвору нашем, али здравље му и срећу желимо...

ОТАЦ: Безбели, за име га не питасмо!

КЋИ (*звучи старије него што је*): ... И свима његовима

нек је мира и дугога живота...

ОТАЦ: Не знамо ни да ли има фамилије, срамота наша!

КЋИ: ... А Теби, свети Аранђеле Михаило, хвала што си га послао! Поштоваћемо га...

ОТАЦ: Ко свога!

КЋИ: ... и трудићемо се да и ми њему помогнемо.

ОТАЦ: Право кажеш!

КЋИ: ... Ако смо и за тренутак помислили да си нас из вида изгубио, опрости!

СИН: Мука ми је!

МАЈКА (*ћушне сина по глави*): Могао си ти овакво нешто да кажеш!

ОТАЦ (*устане*): А сад да славимо!

Кћи му одмах прискочи. Хватају се у коло.

ОТАЦ: Хајде, вило моја, да нам се душа из пета у срце врати!

КЋИ: Хајде, мајко! Хајдеде, брате, ти игру највише волиш!

Син ћипи и мука му престаде. И Мајка устане. Хватају се у круг да играју уз музику корака. Син највише рипа, са најмање осећаја за ритам. Отац намигује Мајци, па се и она после неколико корака осмехне. Кћи размота коло из круга и води их до нове куће.

КЋИ (*уз музику корака*): Нека расте куће наше! Хој!

Играју око куће.

МАЈКА (*први пут весело*): Зло од ње да потерамо!

ОТАЦ: Игром да је оградимо!

КЋИ: Песмом да је нахранимо!

СИН: И све вас да сахранимо!

Бежи и смеје се, док га Мајка гони око куће.

МАЈКА: Са'ранићу ја тебе, псето подло!

Он се крије иза оца и сестре. Сви се смеју.

КЋИ: Ја ћу спавати у кући!

ОТАЦ (*весело*): Немој нашу собицу да заузмеш!

МАЈКА (*строго*): Нећемо ваљда опет заједно њорати?

ОТАЦ (*затечен*): Ако ти нећеш, не морамо...

МАЈКА: Самог да те оставим, па да те некаква шумска лепотанка дограби?

ОТАЦ: Ма не бих ја тебе мењ'о... Ни за ову кладу!

И даље се смеју. Мајка тобож удара мужа. У кућу уђу сви осим Сина.

СИН: Ја сад имам више места за спавање! Ваше је само оно што је унутра, а моје је све ово напољу!

Куражни син остане напољу до првог хука сове, а онда утрчи у кућу и легне између оца и мајке. Захрче врло брзо, а мати му се придружи. Отац подигне главу ка кћери, она му климне, па обоје утону у сан.

СТРАДАЊЕ ДРУГО

Кћи се мије на потоку и певуши.

КЋИ: Четр'ес' дана од пољупца прође.
Ти ми, дико, до куће не дође.

Добри људи, подигоше крова.
Ја под њиме, не дам ти из снова.
Мммм....

Остали се буде.

СИН: Гладан сам ти, мајко!

МАЈКА: Ено оца, поједи га.

ОТАЦ: Рекли су да зовнемо, ако нам шта затреба?

МАЈКА: Све по'иташе да нам помажу.

Отац устане и дозива.

ОТАЦ: Аоој, људииии!!!

Оф – ЧОВЕК (*после неколико секунди*) : Ооој, домаћине!!!

ОТАЦ: Имате ли шта за појестиии!

Оф – ЧОВЕК: Имамо, домаћинееее!!!

ОТАЦ: Хвала, људииии!!!

МАЈКА: Тражи нешто и за попиту.

ОТАЦ: Имате ли шта за попитуиии?!!

Оф – ЧОВЕК: Стиже, домаћине!!!

ОТАЦ: Хоћемо ли и нешто за засладу? Људи, имате ли...

Прекине да виче јер Човек већ стиже са корпом хране.

ЧОВЕК: Има и мрсног и сласног! Срамота што се сам не сетих!

МАЈКА: Ништа за то, деси се.

Син загњури главу у корпу.

ОТАЦ: Не бисмо ми милостињу тражили да свој род и плод имамо. А тешко ћемо засејати без мотике.

ЧОВЕК: Кад је воље за радом, све остало да се реши!

Човек оде. Отац се придружи жени и сину у претраживању корпе са храном. Сети се кћери, па и њој однесе залогај. Врати се Човек са неколико мотика и ашова. Носи и врећу брашна.

ЧОВЕК: Ево, ово ми је ионако вишак!

Кћер му притрчи да узме оруђе.

МАЈКА (завршава са јелом): Жив нам био... Још да имамо шта засејати, стварно би нам тај алат био од користи.

Човек поново оде да се врати.

ОТАЦ: Још ће Човек помислити да нам од њега стварно нешто треба.

Човек дође са неколико џакчића.

ЧОВЕК: Пшеница, кукуруз, кромпир и зелен, за почетак. А и брашна ће вам требати!

КЋИ (притрчава му): Хвала вам, чико! Ви сте нам анђео чувар!

ЧОВЕК (дирнут и сметен): Где си ти видела анђела са овал'ким носом! Људи смо, морамо пазити једни на друге. Ајд уздравље, одох ја!

МАЈКА: Остани бар чашу воде да попијемо, кад већ ничег другог немамо!

ЧОВЕК (у одласку): Имаћете ви убрзо све оно што сте изгубили! Гарант!

Човек оде. Кћи са нестрпљењем отвара врећице са семеном.

КЋИ: Ево нама наше башче и њиве!

СИН (притрчава): А има ли меса?

ОТАЦ: Биће, ако се мотике прихватиш!

КЋИ: Засејаћемо кукуруз; њиме ћемо хранити наше коке и прасиће. Они ће расти...

СИН: И постаће печење?

МАЈКА: Тако је, мудришо мој, на оца притупи!

СИН: А ако поједемо пилиће? Онда не морамо да их хранимо, па не морамо ни да копамо!

ОТАЦ: Хватај се мотике, да ти не позли од силнога думања!

Кћи узме мотику и џакче са семеном. Копа. Придружи јој се Отац, па невољно Мајка и Син. Отац и Кћи праве „кућице“ мотиком, а Мајка и Син убацију семе у њих.

МАЈКА: Да смо наш трактор повезли, не бисмо се овако злопатали. Можда ти је отац мислио чешљем правити бразде, па га је зато понео, наместо трактора? А ја га, ојађеног, неправедно грдим.

КЋИ: Очас ћемо ми ово посејати, мајко!

Отац остави мотику. Пронађе чешаљ. Баца га у даљину. Врати се копању.

МАЈКА: Где има, ту се и расипа. Чиме ћеш сада бркове гиздати?

Отац се хвата за бркове и ишчупа их. Сви гледају у њега, затечени.

КЋИ: Јао, тајо!... Ал' си ми леп оваки!

ОТАЦ: Нема више бркова ни чешља, па ћемо спокојно живети!

СИН (*узме бркове са земље*): Ја сам сада тајо! Главни сам и не морам да радим!

МАЈКА: Баш ти лепо стоје!

СИН: А да их засадимо, па да од њих израсте много бркова? Продамо их ћосавим човецима и будемо богати!

МАЈКА (*разнежена промућурношћу*): Ти ћеш мени старост улепшати, бистра водо моја! Бићеш прави, градски, послован човек, а не мусави сељак што земљу знојем залива, а онда му падне град, ил' не падне киша, ил' удари прековише, па све поплави... Целу годину си у ништа бацио! Тако два'естину пута и у том ти пола живота прохуја. Где си био? У њиви. Шта си радио? Копао. Шта си виде од живота? Кишне глисте испод мотике.

ОТАЦ: Мени је такав живот леп и не бих га мењао! Кад ово семе проклија, бићемо своји и нико нам неће требати. Са кишом, без кише, за четворо уста биће довољно.

КЋИ: И ја једва чекам да нам жито порасте, од њега хлеб да месимо!

МАЈКА: Ми сејемо, а ко ће наш лебац жвакати, то ћемо видети!

ОТАЦ: Јешће онај коме дамо ил' продамо!

МАЈКА: Јешћеш ти, када ти се да ил' прода! На туђој земљи стојиш и радиш! Кад цео посао свршиш, мислиш ли да онај неће доћи по своје?

ОТАЦ: Не слути, жено!

МАЈКА: Боље да наслутим, него залуд да сејем, а други да жање.

ОТАЦ (*пљуне у шаке*): Вала, одавде нас нико више неће отерати!

МАЈКА (*мрмља*): Добро ће бити ако наш добротвор не дође до увече, да обиђе своју њиву, што је ми, без наднице, обрађујемо.

Отац настави да копа. Кћи сеје. Отац замахне још неколико пута.

ОТАЦ: Доста је било за данаске! Нарадисмо се.

КЋИ: Ја бих још мало да посејем, тајо?

ОТАЦ: Ако, кћери, само немој у бескрај. Знаш како кажу наши стари: рад је сломио човека.

Отац оде до потока да опере руке и попије воде.

ОТАЦ: Ух, као лек је!

МАЈКА: Кад је већ таква, припази да ти не пресуши!

ОТАЦ: Не могу ја баш толико попити и кад сам најжеднији!

МАЈКА: Ти не можеш, али куда све поток иде, краја му се не види. Дочека ли га какав ожеднели пастир и још ли наврне чопор коза да лапћу, очас посла испиће нам поток.

ОТАЦ: Па шта ћемо?

МАЈКА: Да га преградимо! Даље неће ићи, а ми можемо нашу земљу нашом водом заливати!

ОТАЦ (*размисли*): Нисам ја тебе случајно за жену изабрао, пчелице моја мудрице! Ајмо, кћери, да камен потражимо!

Кћи остави мотику. Пође за оцем. Мајка гледа за њима. Негодује. Ове двоје доносе повелики (змишљени) камен.

МАЈКА: Тиме мореш рупу на бокалу да запушиш!

Отац и Кћи оду по други.

МАЈКА: Види какав је ћошкаст! Све ће мимо њега протећи!

Отац и Кћи донесу следећи.

ОТАЦ: Овај?

Мајка осмотри и ништа не каже. Отац и Кћи са олакшањем спусте камен у поток.

КЋИ (*шапуће*): Тајо, не знам, смемо ли ово? Поток је свачији, а ми га заузимамо.

ОТАЦ: Што ти матер и жена кажу, то ти је једино право! Како ми се рекне, ја тако. Глава ми само да је ветар носи, а јастук придржава.

Кћи се врати копању и сејању. Отац отреса руке, поносан на успели подухват.

Оф – ЧОВЕК: Оооој, домаћине!

МАЈКА: Рекох ти ја! Мало, мало, наврне он или онај други, да нас проверавају. Биће да су више са нама, него са својима.

ОТАЦ: Шта ли му треба?

Оф – ЧОВЕК: Ооој, домаћине! Јави се!

ЧОВЕК: Да му се јавим?

КЋИ: Јави се, тајо, ред је.

МАЈКА: Не учи реду своје родитеље!

Оф – ЧОВЕК: Ооој, домаћине!

СИН (*кези се па викне*): Оооој, чико!

Мајка подигне руку ка Сину ко да ће га ударити. Он се смеје, задовољан својим несташлуком.

Оф – ЧОВЕК: Има ли те, домаћинеее?!

ОТАЦ: Ту сам, комшооо!

Оф – ЧОВЕК: Шта се ради, домаћине?!

ОТАЦ: Ради се, комшооо!

Оф – ЧОВЕК: Можеш ли ми помоћи, домаћинеее?!

ОТАЦ: Само кажи, комшооо!

Оф – ЧОВЕК: С јутра да детелину покосимо?!

ОТАЦ: Не чујем те, комшо!

Оф – ЧОВЕК: Сутра зором ми помоћ треба!

ОТАЦ: Само кажи, комшооо!

Оф – ЧОВЕК: Видимо се, домаћине!

ОТАЦ (*тише*): Благо мени.

Оф – ЧОВЕК: Шта каза, домаћинеее?!

ОТАЦ: Уздравље, комшо!

Оф – ЧОВЕК: Жив био, домаћинеее!

Отац седне на дебло уз Мајку. Није обрадован позивом.

ОТАЦ: А сутра сам хтео душом да преда'нем.

КЋИ: Поћи ћу и ја да вам помогнем!

МАЈКА: А наша земља ће се сама обрадити? Неће нико никуда! По свитању делајте како ћу вам рећи...

ЗАТАМЊЕЊЕ – ОДТАМЊЕЊЕ

Син гледа низ пут, док Отац и Кћи сеју њиву. Мајка им показује правац којим треба да копају врсту.

СИН: Ево га, иде!

Бацају мотике и сви трче у кућу. Хватају се за стомаке и превијају. Стиже Човек.

ЧОВЕК: Добро јутро, добри људи!

Мајка са тегобом изађе на врата.

МАЈКА (једва каже): Добро јутро, мили госте.

ЧОВЕК: Како сте ми? Њива, видим, напредује?

МАЈКА: Цео дан и ноћ радисмо, па се и прерадисмо. Ил' нас, можда, оно мало мрса што стиже из вароши, обори. Грчеви нас стегоше, у кревет оборише. Ја још некако и могу на ноге, ваљда зато што сам на муке оуглала. Пријатељ ти себи не може доћи од трпње.

ЧОВЕК: Да зовнемо лекара, ил' да вас у варош поведем?

МАЈКА: Нека, жилава смо ми сорта. Дићи ћемо се. Него причај, добри нам домаћине, чиме теби можемо помоћи?

Човек махне „болнима“ кроз прозор куће. Кад га виде, Отац и Син се још више превијају. Кћи лежи згрчена.

ЧОВЕК: Жао ми је да вас у овом стању оставим. Лезите ви, ја ћу вам чаја приставити!

МАЈКА: Не бригај! Знам ја шта њима годи и треба. Ми ти ко марва: кад је говечету слабост, скрије се од свих, да га, јаднога, не гледају. Слободно ти својим послом, па на кафу и питу да нам дођеш!

ЧОВЕК: Хоћу! И да вас на ногама и здраве затекнем!

МАЈКА: Благодаримо, добри наш домаћине!

Човек оде. Мајка махне за њим. Гледа да ли је довољно замакао.

МАЈКА: Оде!

Отац и Кћи престану да изигравају. Син настави да се превија.

МАЈКА: Ајте сад! А ја ћу стражарити!

Отац и Кћи устану и наставе даље са послом.

СИН (и даље се превија): Мајко, ја бих још мало да будем кљакав?

МАЈКА: Немој невољу да призиваш!

СИН: Онда ћу стражарити! Свиђа ми се да ништа не радим, ко ти!

Мајка утрчи у кућу. Скочи да дохвати Сина. Овај ђупи и побегне напоље.

МАЈКА: Од зноја сам те свог, ја ленгуза начинила!

СИН (сакрива се између оца и сестре): Зато ја овако баздишем? (Помирише се и закашље.)

МАЈКА: Омирисаћеш ти земљу црну, кад те дохватим!

Мајка узме мотику и маше њоме, не хајући кога може да поткачи. Остали избегавају њене замахе.

Оф – ЧОВЕК: Ево лека, добри људи!

Сви падну ко покошени. Ваљају се по њиви. Човек носи бокал и теглу.

МАЈКА: Таман помислисмо да нам је боље, кад нас опет тегоба спапоња!

ОТАЦ: У'ватило, не можемо се макнути!

ЧОВЕК: Донесох мало вина и меда. То ће вам годити. Ослон'те се да вас у постеље понесем!

Човек спусти бокал и теглу. Подиже полеглу породицу, тако да се сви оклембесе о њега. Вуче их ка кући. Син се неприметно извуче из гомиле. Из тегле захвати шаку меда. Гурне је у уста, па нагне и бокал вина. Пошто добро отпије, врати се породици. Попадају. Човек им принесе бокал и теглу.

ЧОВЕК: Ово вино ко да испарава? Не сме, изгледа, ни тренутак на сунцу да остане! Ево, попијте, поједите, снагу ће вам вратити.

МАЈКА: Дајте прво деци!

Син дохвати бокал пре него што Мајка заврши реченицу. Кћи узима меда за један прст, па да теглу мајци. Син не престаје да пије. Отац га посматра. Човек гледа у преграђени поток.

ОТАЦ (сину): Овај ће и ибрик да усиса! Остави нам бар по кап!

Отац отме бокал.

ЧОВЕК: Домаћини, некакав одрон је изгледа поток преградио?

СИН (осветољубиво): Није одрон него тајко!

Отац се загрцне, а тек је почео да пије.

ОТАЦ: Хтедосмо да му бољу корист нађемо. Овако ће нам земља бити напита, па и род бољи! А где има за нас, биће и за тебе, пријатељу.

ЧОВЕК (размисли): Гарант!... Ако, ако! Одох даље, добри људи!

Човек оде. Отац поскочи да га испрати. Жена га пре-

сече погледом. Он се сети да је болестан, па се зате-тура.

ОТАЦ (довикује за Човеком): И ја ћу теби помоћи, чим на ноге станем! Жена ми баш рече: Брука, човек нам тол'ко поможе, а кад треба да му вратимо шило за огњило, ми смалакасмо. Баш малера!

ЧОВЕК (у одласку): Брзо да прездравите, добри људи!

Отац и Мајка пузају да провере је ли Човек отишао. Син се дочепа бокала. Кћи се лати мотике.

ОТАЦ: Добро нам је вино донео.

МАЈКА: А приде нам и придику очит'о! Њему шкоди што смо наш поток преградили? Сутра ће тражити да насип срушимо, кућу преместимо; по његовом све да радимо и бесплатне скутоноше да будемо!

ОТАЦ: Шта да чинимо?

МАЈКА: Нека потпише да нам је ову земљу дао! А не овако: данас рек'о, па сутра порек'о!

ОТАЦ: Како то да му тражим?

МАЈКА: Напојимо га његовим вином и на све ће пристати!

Син је управо испио бокал. Лелуја се. Отац га посматра.

ОТАЦ: Тај план ти калир'о. Сад једино мотиком да човека ошамутимо.

МАЈКА (размисли): Коначно и од тебе нешто паметно!

ОТАЦ (обрадован па збуњен): Нећемо ваљда Човека мотиком терати да нам земљу препише?

Мајка преузме мотику од Кћери.

МАЈКА: Ево како ћемо!

Удари мужа мотиком у главу, тако да овај падне као покошен.

КЋИ: Јао, мајко, шта уради?

Кћи се сагне ка Оцу.

МАЈКА: Нека и њему ферија. Хајмо у кућу!

Мајка гура Кћер у кућу.

... До предвече, попануће таман како треба.

Проспе крчаг воде на мужа. Врати се у кућу да прилегне.

... Једном вајде и од његове килавости да буде!

Мајка леже са Сином у постељу. Кћи би напоље, али јој Мајка руком припрети. Кћи остане на прозору и пази на Оца. Мајка и Син спавају. Кћи кришом изађе и покрије Оца деком. Врати се у кућу. Дрема на прозору. Буди је очево дрхтање.

КЋИ: Мајко! Таји није добро, грозница га спопала!

Мајка устане да стргне ћебе с мужа.

МАЈКА (Кћерки): Ти би све да поквариш!

Мајка изађе до пута. Накашље се да навежба глас. Да се у нарикање.

МАЈКА: Јаој, мене! Јада мога и чемера! Муж ми с умом заблес'о! Јаој, немилице! Никада једна не долазиш! (Погледа низ пут па дрекне још гласније.) Јаој, мене! Шта невини скривисмо да нам се овако враћа! (Поново погледа низ пут)... Ево га иде!

Мајка клекне до мужа. Јеца. Човек дотрчи на сцену.

МАЈКА: ... Боже мили и Аранђеле свети! Ко да се на вас

камењем бацасмо!

ЧОВЕК: Шта би, снајка?

МАЈКА: Спопаде га мора синоћ и од ње врућица...

ЧОВЕК: Каква мора, казуј?

МАЈКА: Опхрве га: да ћемо и одавле бити отерани. Рече: Идем ја да пазим! Устаде, изађе из куће и загрли земљу. Још је рек'о: На поверење ми је Човек имање у зајам дао, ако треба, недрима ћу га чувати!... Није било силе да га уразуми и врати у топло.

ЧОВЕК (поразмисли): Кћери, дај хартије и оловку!

КЋИ (тражи по кући): Немам.

МАЈКА (испусти мужевљевоу главу из руку, плачно): Потражи боље, гуја те ујела!

ЧОВЕК (тражи по џеповима): Нека, ево у мене!

Мајка се поново врати оплакивању мужа. Човек испи-сује хартију.

МАЈКА (тобож мужу, а надгледа Човеково писање): Нико те одавдекана неће изгонити! Па не може нас двапут за једнога живота такво зло снаћи... Јаој мене!... Јао и куку!

ЧОВЕК: Снајка, ево потврде да сам вам земљу заувек уступио!

Пружи папир.

МАЈКА (чита и сумња): А важи ли то за свакога ко нас буде пит'о и проверав'о?

ЧОВЕК (уз осмех): Ето мог потписа!

Оф – ЛОВАЦ: Је ли се то лелек одовуда чуо?!

ЧОВЕК: А ево и сведока!

Ловац дотрчи.

ЧОВЕК: У право време наиђе! Дођи и парафирај, да ову ливаду, при здравом уму, новом газди уступам!

Човек да Ловцу оловку. Мајка му пружи папир, али га не испушта из руку, тако да овај једва потпише.

ЧОВЕК: Нек вам је на бериђет, добри људи!

МАЈКА: Да је ракије, па да се почастите!

ЛОВАЦ: И вода је част, ако је од срца сипана!

КЋЕР: Ево воде!

Пију.

ЧОВЕК: Хоћемо ли му помоћи да устане?

МАЈКА: Нека му ванације. Вазда за њоме кука.

ЛОВАЦ (*уз гутљај*): Замислите, пресушио поток! Корито, суво ко барут. А дивљачи ни од корова. Траже појилиште негде другде. Бадава улова јурим.

ЧОВЕК: Ако! Битно да то људима живот олакша, снаћи ће се животиње.

ЛОВАЦ: Како може неке користити, што је цео крај без питке воде остао?

Човек би руком да скрене разговор на другу страну.

КЋИ: Чим се таја придигне, рећи ћемо му да стену склони.

МАЈКА: Хоћемо! Нека животиње пију. Није важно да ли ће нама нешто из суве земље израсти. Преживећемо.

Ловац види брану на коју му Човек покаже.

ЛОВАЦ: Не шибajte прашине! Пронаћи ћу ја друго ло-виште, само ви себе гледајте! Важнији је ваљда човек него зец!

ЧОВЕК: Идемо, пријатељу, да људе на миру оставимо.

ЛОВАЦ: Јест'! Нас мало, мало, па ево у гостима.

ЧОВЕК (*гледа у Оца*): Сад сте сигурни: с имања нико вас неће терати!

ЛОВАЦ: А и на своје ћете се, акобогда, једног дана вратити!

Човек и Ловац оду. Мајка и Кћи машу за њима.

КЋИ: Хвала вам, добротвори наши!

МАЈКА (*тише*): Врати се ти на своје, а ово је одсад мој праг! (*Гледа у потписани папир.*)

Кћи придиже Оца.

ОТАЦ: То ли нам ко у госте дође?

МАЈКА (*тутне му хартију*): Био и парафир'о! Што ни-сам мушко, ионако све сама решавам. Погледај! Кућу сам нам и земљу осигурала!

ОТАЦ (*гледа у хартију*): Ћери, дај ракије да наздрави-мо!

МАЈКА: Све што смо имали ил' си дао ил' попио.

СИН (*буди се*): Дај ракије! Дај ракије!

КЋИ: Нема, док нову не направимо.

ОТАЦ: Онда да правимо!

МАЈКА: Што да правиш, и без ње си шукнут!

ОТАЦ: Да се прави, да се слави!

КЋИ: Мајко, он бунца.

МАЈКА (*истргне му хартију*): Ех, да ја могу тако! Кад ми по вољи, да се изгубим: ил' у пијанству ил' у глави ма'нитој!

СИН (*из постеље*): Мајко, а јесам ли ја на тајка за'лађен?

МАЈКА: Јеси, штене мајкино!

ОТАЦ: Моја жена је делија! Кућу смо и земљу изгубили, ал' она је све изнова стекла!

КЋИ И СИН: Живела!

ОТАЦ: И како сад на суво да наздравимо?

МАЈКА (*одобровољена*): Напеци ту ракију, када си баш навро! Имамо у кући нешто цукра.

КЋИ: Види колико је дивљих јабука, трешања и шљива око нас! Можемо да бирамо од чега ћемо је правити!

СИН: А да је правимо од камења? Кад дођу гости, пробају, одмах побегну и не морамо да их 'ранимо!

МАЈКА: Мудришо мој!

ОТАЦ: Ћери, сине! Да сакупљамо воћке!

Отац, Кћи и Син се растрче. Сакупљају и беру воћке. Мајка седне на дебло. Још једном чита уговор. Није сигурна где би га у кући чувала. Метне га у недра.

ЗАТАМЊЕЊЕ

Чује се уобичајено хркање. У неко доба, Отац закука.

ОТАЦ: Јаој! Кров ми се на главу сручује!

КЋИ: Причиња ти се, тајо!

ОТАЦ: Не причиња, ево ми га о'зго. Притиска, други ће ми нос кроз потиљак изгурати.

КЋИ: То те ракија од синоћ стишће!

Свањава. Мајка уговор савија у врећицу. Врећицу завеже око врата ко огрлицу.

СИН: Мајко, зло ми је.

МАЈКА: Није ти горе него мени, па не бугарим.

СИН: Све бих нешто да скршим!

МАЈКА: Тутањ из куће, нађи нешто туђе, па слупавај.

СИН (*изађе напоље клатарајући се*): Страшно сам опасан!

ОТАЦ (*буди се, још увек мамуран*): Хоће то, од пар чашица. Добро је да си на време почео да пијеш. Док одрастеш, свикнућеш се на шљивку и лозу ко на сеistre рођене.

СИН: Нешто морам да изломим!

ОТАЦ: Ено ти кладе!

Син се залете на дебло. Покушава да га помери. Брзо одустане и пружу се по њему.

МАЈКА (*изађе куће*): Такав ти је и отац. Јак на речима. Кад прича, мислиш планине би миц'о.

ОТАЦ: Не греши душе!

Отац се пришуња и покуша да пољуби жену. Она се отима. Обоје падну у поток. Придружи им се Син и Кћи. Прскају се водом.

МАЈКА: Стан'те, људи ће нам се смејати!

СИН: Неће људи, мајко, ја ћу! (*Смеје се.*)

КЋИ (*погледа низ пут*): Нема никог, мајко!... Лажем, ево нам гости стижу!

Сви осим Сина поскачу из потока. Он настави да се тетурa по води и смеје.

МАЈКА: Дуго нису били! Море бити да им опет за кав кулук требамо! Ко да немамо работе на својему имању! Е, сад нас неће затећи!

Мајка вуче Сина из потока. Маше мужу и кћерци. Све их натера да чучну и сакрију се иза куће. Стигну Ловац и Човек.

ЧОВЕК: Нема их код куће.

ЛОВАЦ: Можда су отишли до вароши да се прошетају?

ЧОВЕК: Гарант! Не могу бити овде ко у логору заточени.

ЛОВАЦ: Оставићу им кошару. Знаће да смо били.

ЧОВЕК: Хтедох за помоћ да их замолим. Сутра пластим детелину, па би ми добродошао још који пар вредних руку.

ЛОВАЦ: Ту сам, пријатељу! Сутра јутром, ето ме код тебе! Сад би коју јаребицу да појурим!

ЧОВЕК: Жив био! Ја ћу овде још мало сачекати за слушај да се ускоро врате.

Ловац оде. Човек отреса лулу. Окрене се да обиђе кућу. Куцка лулом, одобрава стаменост. Задовољан је урађеним. Породица чућећи прави круг испред њега. Он пође даље, Мајка се порадује, али он скрене ка потоку. Спусти лулу на дебло да се умије. Прија му. Седне на дебло. Мајка чупа косе. Ђушка мужа лактом, а овај не зна шта би. Мајка шапне нешто Кћерци и гурне је пред кућу.

КЋИ: Добар дан, чико.

ЧОВЕК: Здрава била, ћери! Извини што сам ја овде непозван засео. Свратих, видех никог нема, а врата куће широм отворена. Рекох, боље да припазим ја, него каква штеточина да натрчи!

КЋИ (*тешко јој да лаже*): Ја сакупљала дудиња по шуми, а моји малочас до вароши пошли. Да виде како се живи.

ЧОВЕК: Ако, ваља се! Идем и ја. Можда их и пристигнем! Са твојим оцем хтео бих да попричам.

КЋИ: Баш је јуче за вас петолитру ракије одвојио!

ЧОВЕК: Добар човек! По очима се види!

Човек пође.

КЋИ: Чико, кошара вам оста!

ЧОВЕК: За вас је! Од ваших пријатеља!

У даљини чује се пуцањ ловачке пушке. Кћи се прене. Човек оде са сцене. Мајка, Отац и Син изађу испред куће. (Пуцњи антиципирају мајчине сурове речи.)

МАЈКА: Какве те дудиње спопадоше у ово доба године?

ОТАЦ: Откуд петолитра? Једва да за нас имамо!

СИН: А тата овако чучи!

Син опонаша Оца. Мајка га ћушне. Човек се врати. Затечен, посматра добре људе. Они га не примете. У даљини чује се још један пуцањ ловачке пушке.

МАЈКА: Од сад, увек да је неко на стражи! Ено, онај се пуцњавом оглашава! Море бити да ће опет наврнути да наша посла гледа.

ОТАЦ: ... Нема пет литри ни да се свака капља подупла...

КЋЕР (*премеће кошару*): Мати, погаче су нам донели!

МАЈКА: А ја је, саката, не знам умесити!

КЋЕР: Није тако, мајко!

ОТАЦ: ... Треб'о сам још тол'ко испећи да шта остане.

МАЈКА: Ко спази каквог намерника, друге у заклон да шаље!

КЋЕР: ... Сланине и јаја има за десетину дана!

МАЈКА (*подсмешљиво*): Да нема и кавијара у томе благоу?

ОТАЦ: ... Кол'ко год да је ракије, увек је у дефициту.

КЋЕР (*сневесели се од незахвалности коју и себи приписује*): ... Има пршуте и сира тврдога.

Син примети Човека. Смеје се. Вуче мајку за сукњу.

СИН: Мајко... Мајко...

МАЈКА: ... Нека њима њи'ова посла и имања, а нама наша! Ништа им не искамо да нам дане капаришу! Нисам куће под старе дане кућила, да другоме у поље идем!

Чује се и трећи пуцањ из ловачке пушке.

СИН (*показује на Човека*): Мајко, мајко, чико нас је зафркнуо! Није отиш'о, а ти га отрцаваш!

Окрену се ка Човеку. Мајка несвесно потражи заклон иза кћерке. Утом, из дубине сцене, враћа се Ловац са оклембешеним зецом у рукама.

СИН: Ми ћемо се опет сакрити док чико не оде! Чико,

чико, тајо се овако крије!... Овако! Све му тур под облаке!...

ЧОВЕК: Лула ми оста...

Човек узме лулу са дебла.

ОТАЦ: Ми базасмо окол, да шуме упознамо... И петолитру ти спремили...

ЧОВЕК (*климне главом*): Нека је берићетно, добри људи.

Човек оде.

КЋИ: Натерала си ме да слажем, мајко. И то Човека, који нам је само добро доносио.

МАЈКА (*зробошћу сакрива нелагодност*): Два јајца и крајка хлеба, теби је доста да сваког у звезде искујеш!

ЛОВАЦ (*накашље се*): То ми у кући било... Ево и зеца. Хтела ме срећа ловачка, добри људи... Одох сад... Можда натрапам и на јаребице.

Ловац спусти несретнога зекана и оде. Мајка би да скрије своје кајање.

МАЈКА (*кћерки*): А ти сутра пођи и другима сву детелину упласти!

КЋИ: И хоћу!

МАЈКА: А ја ћу, мучена, нашу земљу сејати и у кући црнчити!

СИН: Мајко, како ћеш црнчити, кад вазда крњошеш?

Мајка појури Сина.

МАЈКА: У гамад ми пашчад расту, тужна ли ме чекаш, старости!

СИН (*трчи укруг*): Мајко, не страши се залуд! Можда те старост не сачека!

Мајка стане у месту. Задише се тако да јој позли (или она то дочара). Отац и Кћи прискоче да је спусте на дебло.

МАЈКА: Мрак ми од муке на очи пада... Ево, све ми црње, како сте ми ближе... Мени крај вас и не треба већа погибелъ.

ЗАТАМЊЕЊЕ (*Мајчина реплика дозове мрак.*)

ОДТАМЊЕЊЕ

Отац и Кћи копају. Син омета мајку у штрикању.

КЋИ (*осматра даљину*): Нема никог.

МАЈКА: Немој мислити да неће долазити. Који се једном навади на нашу ракију, тај нас не мимоилази.

ОТАЦ (*после још мало времена*): Баш нико да наиђе.

МАЈКА: Нико нам и не треба.

Наставе с послом.

ОТАЦ: Кћери, ти видиш боље. Оно ли нам неко иде?

КЋИ (*понадала се*): То се грана дрвета под ветром савија.

ОТАЦ (*после још мало чекања*): А да ми одемо Човеку?

МАЈКА: Да нас хоће, дошао би.

ОТАЦ: Оно јес'.

МАЈКА: Мало ти свога занимања?

КЋЕР: Тајо, ено нам пријатеља, Ловца!

Чак се и Мајка прене.

ОТАЦ: Ој, пријашко!

Оф – ЛОВАЦ: Ој, домаћине!

ОТАЦ: О'ш ли сврнут до нас, пријашко!

Оф – ЛОВАЦ: Хитам на бабовину! Другог пута, домаћине!

ОТАЦ: Чекамо те, пријашко!

Разочарани, наставе своје работе. Отац секиром натуче мотику да не буде лабава. Остави секиру на земљи.

ОТАЦ: Ко да утече?

МАЈКА: Од сиротиње и куге свако бежи!

КЋЕР (*за себе*): Пре ће бити да су разочарани у нас.

МАЈКА: Јаој мене, опет ми се мрачи!

ОТАЦ (*притрчи јој*): Не страши се!

КЋЕР: Ослони се на ме, мајо!

СИН: Да ти свећу запалимо, ко што си била намерила!

МАЈКА: Иш! Мрак је мој живот са вама! Отуд ми се и помрачује!

ЗАТАМЊЕЊЕ

КЋЕР: Опраштај, мајчице, нико нам сем тебе не треба!

Спушта се завеса. Дебло, поток и секира на земљи остану испред. После нешто дуже станке и тишине, чује се шљапкање корака по потоку. Кораци су троми. Чује се и пљускање од умивања. Вероватно да се види и силуэта.

СТРАДАЊЕ ТРЕЋЕ

ОДТАМЊЕЊЕ – чује се цвркулт птица.

На деблу седећи спава непознати мушкарац. Глава му погнута и утонула у капут, па му се лице не види. Пред завесу изађе Кћи. Умива се. Говори птицама. Не приметиridoшлицу.

КЋИ: Диван сан ми се јави! Како смо сви у беле хаље одевени! И певамо!

Син бунован дође да капке овлажи водом из потока.

СИН: Ја сам сањ'о како једемо месо. Пуно је меса, не може све у кућу да нам стане, па га тата лопатом на кров товари... И још сам нешто страшно сањао, ал' се сад не сећам.

Син се зевајући врати за завесу. Стиже Отац.

ОТАЦ: Што ја нисам сањ'о меса, да ме глад бар у сну мине.

МАЈКА (за њим): Како и би? Хрчеш ко да волина риче! Сваки те се сан уплаши, па отперја, да те не слуша.

КЋИ (приметиridoшлог на деблу): Мајко, оче, ево нама госта!

Отац и Мајка осмотреridoшлицу.

ОТАЦ: Свакаквих ли људи има, раним јутром да у госте долазе!

КЋИ: Ако, тајо! Боље и то, него да ко пустињаџи живимо!

МАЈКА: Само да и овај од нас вајду какву не иска?

Отац се накашљава.

ОТАЦ: Добро јутро, пријатељу! Којим добром? (*Опет*

се накашље.)

НЕПОЗНАТИ (*не подиже главу*): Није добро... Пријатељу.

ОТАЦ (*обазриво*): Ако смо кадри, свакако ћемо ти помоћи!

МАЈКА (*узмиче*): Да те није каква бољка савладала, па главе дигнути не мореш?

НЕПОЗНАТИ: Ха, можда би се и тако могло рећи.

ОТАЦ (*жена руком да знак мужу да се отараси незваног госта*): У вароши има лекара. То ти је близу, онуда. Ми немамо ни лекова ни знања да лечимо.

НЕПОЗНАТИ: Не може мени лекар помоћи.

КЋИ: Тајо, нешто ми је овај глас познат!

МАЈКА (*Оцу*): Мора да је неко од твојих. Цела ти фамилија чужак до луде.

ОТАЦ: Реци, пријатељу, шта те прикова за тај трупцац?

НЕПОЗНАТИ: Дугачак би то био списак... Зовеш ме пријатељем, а не знаш ко сам.

ОТАЦ: Уистину, и мени је познат глас! Знамо ли се?

НЕПОЗНАТИ: Можда смо заједно пили и причали масне шале?

ОТАЦ (*за тренутак му лакне*): У кафани смо друговали?

НЕПОЗНАТИ: Или смо можда трговали, па сам те преварио?

ОТАЦ (*збуњен*): Ма, шегачиш се? Ко би признао да је варалица?

НЕПОЗНАТИ: А можда се никада нисмо видели?

ОТАЦ (*сад већ помало уплашен*): Можда.

КЋИ (*прибија се уз оца*): Тајо.

НЕПОЗНАТИ: Или смо се видели толико давно, да се и не сећаш?

МАЈКА: Хоћемо ли цео дан погађати загонетке? Добијамо ли какву плакету ако тачно одговоримо? Или залуд слушамо твоје лапрдање?

КЋИ (*прибија се уз мајку*): Мајо, то је онај глас!

НЕПОЗНАТИ: А можда другаримо одскора?

Непознати устане. Подигне главу.

... Ја сам вас из даљине јуче препознао.

Отац, Мајка и Кћи устукну. Син дотрчи (испреди завесе) вичући (почетак у офу).

СИН: Мајко! Мајко! Сањао сам оног чику што је хтео да нас убије! Мајко!

МАЈКА: И нас до'вати иста уобразиља, сине.

ОТАЦ: Куд ћеш опет на нас...

НЕПОЗНАТИ: Пријатељу? Нећеш ми више то рећи? А ја сам болан. Озбиљно болан. Од паљења, бежања, убијања. Не да ми се да престанем.

ОТАЦ: Са' ћу те ја полечити!

Отац скочи по секиру. Непознати рашири капут. Открије пушку кратке цеви у руци. Отац стане.

НЕПОЗНАТИ: Сећате ли се шта сам за вама певао, док сте џаду хватали? Момчино! Да ли се ти сећаш? (*Унери пушку ка њему.*)

КЋИ (*заклони телом брата*): Вашу кућу запалићу, а вас под њом сахранићу.

СИН: Мајко! Ја и даље ружно сањам! Накарада нам пушком прети!

МАЈКА: Буди куражан, мушко моје. Сваком кошмару има краја.

НЕПОЗНАТИ: Побегосте ми... Ал' овако чак боље испаде. Где бих другде заклон пронашао, пријатељи? Зар нисмо – пријатељи? У истој смо кући били? Додуше ја нешто краће од вас, колико ми је требало да је потпалим!

СИН: Нећу више да спавам, мајко, нећу!

Отац закорачи ка Непознатом, али га Кћи заустави.

НЕПОЗНАТИ: Она вас је спасла. Да ономад не виде како долазимо, не бисте сада нов дом имали и у њему ме гостили.

СИН: И даље је преда мном, мајко! Како је грдобан! Пробуди ме, мати, молим те!

МАЈКА: Док смо гледали нашу кућу са брда, молили смо се да те опет сретнемо. И тебе и остале. Да вас по заслужи наградио.

НЕПОЗНАТИ: Жеља вам се, делом, испунила. Нажалост, „остале“ нећете више видети, на овоме свету.

МАЈКА: Биће да су већ добили плату: ком куршум, ком чакија! Баш ме од тог туга спопала! Ха-ха-ха-ха!

СИН (*побегне за завесу*): Отерајте га! Нећу више никада да спавам! Бежи од мене, накарадо! Бежи!

НЕПОЗНАТИ: Ваши нас опколише. Извукох се само ја. Јурили ме дању и ноћу. Од мог страха, срећом, нису били бржи... Издалека сам вам ову кућу спазио. Још кад схватих да смо знанци, крв ми се разбуктала. По-

мислих, са вама ћу поново бити човек, а не плашљиви зец. Ви ћете се према мени са поштовањем опходити. Јер, ако ништа друго, имам пушку, а ви само секиру! Ха-ха-ха-ха! Што је то смешно! Зар не, снајка? Што се још мало не смејеш? Смешна ти је само смрт мојих другова?

Непознати прислони цев уз Мајчину главу. Отац се испречи. Син дотрчи.

ОТАЦ: Не сеиримо ми ни због чије несреће.

СИН (*Мајци*): Сањам како грдобни чико хоће да те убије у главу!

НЕПОЗНАТИ (*Оцу*): Покажите!

ОТАЦ: Како?

СИН (*притрчи сестри*): Сејо, пробуди ме ти, молим те!

НЕПОЗНАТИ: Одајте почаст мојим палим друговима! Запевајте, још једном, ону моју!

Непознати затегне ороз и цев приања Оцу на чело.

... Да чујем како певаш, вилогорко?

Кћи зајеца.

... Ил' би радије родитеље жалила? Певај!

Непознати притисне цев Оцу у лице.

СИН: Извини, тајо! Нисам крив што ружно сањам!

НЕПОЗНАТИ: Малочас си знала речи!

КЋИ: Не могу да плачем и певам у исто време.

НЕПОЗНАТИ: Право кажеш! Певај ти само, а они ће плакати!

МАЈКА (*прошапуће*): На твојом гробу.

НЕПОЗНАТИ (*брзо приђе Кћерки и у њу нанишани*): А ви немојте?

СИН: Мајко, грдобни чико сестру ми препада! Ушти-ните ме, деветајте, корите, само да не спавам више!

НЕПОЗНАТИ: Да чујем! И да жалите ко да су вам најрођенији страдали!

Отац и Мајка почну на силу да ридају. Непознати сед-не на дебло. Пушком да знак Кћерки да пева.

КЋИ (*пева*): Вашу кућу запалићу, а вас под њом са'ранићу.

СИН: Сека ону страшну песму лелече! Ако је отпева још који пут, срце ће јој пући!

Непознати диригује Оцу и Мајци да плачу гласније, а Кћерци да не престаје да пева.

... Вашу кућу запалићу, а вас под њом са'ранићу. Вашу кућу запалићу, а вас под њом са'ранићу. Вашу кућу запалићу, а вас под њом са'ранићу. Вашу кућу запалићу, а вас под њом са'ранићу. Вашу кућу запалићу, а вас под њом са'ранићу...

СИН: Престаните! Престаните!...

Син трчи од сестре до Мајке и Оца, па се залети у Непознатог и удара га. Овај се смеје. Завали му шамарчину тако да Син падне на леђа. Сви хрупе према Непознатом. Он подигне пушку.

НЕПОЗНАТИ: Не сумњајте да бих и без вас преживео у нашем кућерку!

Отац, Мајка и Кћи се сагну ка Сину. Непознати се окрене. Завеса се подиже. Он иде ка кући.

НЕПОЗНАТИ: Шта ти је нова кућа! Нема лоших успо-

мена. Још је рат није такао. А то у овим брдима ретко бива. У мом селу обичај је да се у темељу закоље певац. Људи веле, за жртву небесима и милост новом дому... Остало нешто паганско у нама... Ја мислим да се тако кућа на крв навикава... Јесте ли својој кући принели жртву?

КЋИ: Нисмо.

НЕПОЗНАТИ: Еј, штете! Зато вам наопако и пође. Но има времена да се вратимо старим обичајима и крви пустимо.

Мајка и Отац односе Сина на дебло.

СИН (бунца): Тајо, мајо, спасићу вас! Када се пробудим, грдобнога више неће бити!

МАЈКА: Знам, сине.

Отац мерка секиру.

ОТАЦ: Преспадај, одмори се, путуј. Ми те нисмо видели. Шта би друго од нас?

НЕПОЗНАТИ: Као и сваки гост, ја бих пића, ића, доброга друштва!

ОТАЦ: 'Ране и ракије наћи ће се. За друговањем, овде не трагај.

НЕПОЗНАТИ (*циља га*): Мислиш? Хајде, запевај сад ти! Неку вашу веселу! Пријаће ми за бољу пробаву!

КЋИ: Биће паметније да здимите, пре него што наиђе неко од наших комшија, а пуно их овуда пролази и свраћа! Песмом ћете их само брже привући!

НЕПОЗНАТИ: Паметна ти је кћеркица, ко да није од твоје крви. Семе и племе ваше само у идиоте клија. Биће да је неко од наших ту умешао прсте! Ето, мени вилогорка баш личи на мога ујака. За њега се и иначе причало да је често посећивао ваше село. Поготово

када сте ви, мушки, били на њивама!

ОТАЦ (*повуче Кћи за руку*): Иди у кућу. Ја ћу нашем госту све што треба послужити.

НЕПОЗНАТИ: Да ми мушке руке храну приносе? Пријатељу, хајде ти на стражу. Лепо ти је мала рекла да нас може свако затећи. Она ће мени сваку вољу испунити. Зар не, рођако? А ако ти неко на стражи прође, времена ћу имати толико, да бар њу пошаљем, ил' под земљу ил' на небо, како ти воља! Па ти рекни да се реч домаћина овде не поштује!

Кћи климне главом. Оцу и оде до куће по храну. Отац изађе испред дебла и гледа у даљину.

НЕПОЗНАТИ: Ако их ту будеш чекао, боље да и не мотриш! Иди даље пријатељу, да на време видиш уљеза! (*Отац невољно оде даље*)... Даље пријатељу!... Даље!... Још даље!... (*Отац оде*)... Даље!... Стани ту!... Ни корака напред да те из вида не изгубим! И штагод сумњиво да приметиш, рикни!

Кћи изађе из куће са тањиром. Мајка је пресретне. Узме тањир и однесе га Непознатом. Кћи одведе брата до потока, да га умије. Њега боли где је ударен.

НЕПОЗНАТИ (*устукне кад му приђе Мајка*): Кад отиде по ручак, била си млада и лепа, а сад изгледаш ко да је сто година прошло, а ти у међувремену у буре живог креча упала!

МАЈКА (*пречује*): Изволи.

НЕПОЗНАТИ: ... Шта живот од жене направи?

МАЈКА: Јесте, све право говориш.

НЕПОЗНАТИ (*узме тањир*): Одступи и врати се сто година млађа!

МАЈКА: Време се не да вратити.

НЕПОЗНАТИ (*пуних уста*): Ал' се може некоме прекратити, нарочито ако је хладне цеви и хитрога танета.

МАЈКА: Боље скраћен за живот него за част!

НЕПОЗНАТИ: Ха-ха! Не брини, част ћерке ти је угрожена колико и твоја! Одавно ме је напустила жеља. Када сам осетио како људска крв мирише, више није било друге ствари да ме узбуди.

МАЈКА: Зар ти онда није свеједно ко те двори?

НЕПОЗНАТИ: Лепше ми да гледам њу, него тебе... Буде да касапин поштеди најлепшу овчицу у стаду. Није тако прљава и ружна ко остале, па му дође жао да је закоље. Тако ваљда буде и код девојака. Види им се у очима да нису лажљиве и подле ко мајке им. За људе је можда срећа када не дочекају да им прође младост. Умру неискварени.

МАЈКА: Куд се деде у разбојника и убицу, а имаш дара за филозофа, може бити и песника?

НЕПОЗНАТИ: Мислиш?

МАЈКА: Нису то далеки послови. Западну оног ко није читав.

НЕПОЗНАТИ: Ха-ха! У праву си, матора!

Непознати оде до дебла да седне. Гута шта му је дато за јело.

МАЈКА (*над главом му*): Зашто се не предаш? Ми ћемо сведочити да си био частан непријатељ. Јесмо те видели како нападаш и чули како нам песмом претиш, ал' не видесмо да си нам баш ти кућу запалио.

НЕПОЗНАТИ: Цениш да бих се жив извукао? Ако и би, вероватно дана једног на слободи више не бих дочекао. И да дочекам, шта онда? Друга више немам. Сву моју чету, ваши су побили. Јесу ми пајдаши били звери, али од мог чопора...

МАЈКА: А породица, несрећниче?

НЕПОЗНАТИ: Вероватно да ме већ и прежалише. А и то је боље него да виде у шта се изметнух. Више курјак него човек!

МАЈКА: Куд ћеш и шта ћеш?

НЕПОЗНАТ (*прене се*): Па никамо и ништа! Срећа моја да сам вас срео, те могу живот са неким проживети. Бар док сте живи! Ха-ха-ха! (*Врати јој тањир.*) Да знаш, ја будан спавам, са једним оком отвореним!

Мајка оде у кућу. Непознати извуче плjosку. Потегне повелики гутљај, па заспи са једним оком отвореним. Мајка прође крај њега. Осматра. Говоре тише.

КЋИ: Стварно спава са једним оком одшкринутим.

МАЈКА: Да затвори и то друго, не отворио их више!

СИН: Мајко, а да га ја крнем једним великим каменом?

КЋИ: Немој, брацо, опасан је то човек.

СИН: Неће ми ништа моћи, јер се све ово и не дешава. Бар у сну да му се осветим!

МАЈКА: Нека сине, мајка ће га ћопити.

Отац се прикрада Непознатом на врховима прстију.

НЕПОЗНАТИ (*не отварајући друго око*): Бежи назад, да те не прекомандујем у мртву стражу!

ОТАЦ (*затечен*): Само мало воде да попијем и одо'!

Отац убрза ка потоку.

ОТАЦ: Хоће ли овај заспати како људскоме створу и приличи?

МАЈКА: Биће да га сни прогоне свиме што је у збиљи

чинио, па им се зато не препушта.

СИН (*гласније*): А да га ја ипак шукнем у главу?

МАЈКА (*стави му длан на уста*): Нека, сине!

ОТАЦ: А баш никог да наиђе.

МАЈКА: Ко да смо се на Светога Аранђела камењем бацали да нас западне оваква судба!

КЋИ: Опрости, Боже, нама грешнима...

МАЈКА (*клепи је*): Сад нађе да богорадаш! Откуд нама греси!

Син тражи нешто погледом. Оде и врати се. Носи велики (замишљени) камен. Једва хода под тежином, али се полако приближава Непознатом са леђа. Отац, Мајка и Кћи га не примете.

КЋИ: У школи су нас учили...

МАЈКА: Немој сада са тим безвезаријама! Да бар онај кљакави Ловац негде у близини пушком опали, поплашио би се овај и можда одмаглио.

КЋИ: ... Учили нас у школи, да неке од трава начисто обезнане. Можда да коју травку уситнимо и потуримо му у пиће ил' јело...

ОТАЦ: Ћери, то што си учила у школи у животу ти неће затребати! Баш никад!

МАЈКА: Како се ја тога не сетих?

ОТАЦ (*мисли да њему каже*): Нема везе, ја сам је поучио.

Син, љуљајући се под тежином камена, стиже до Непознатог. Стане му иза леђа. Замахује. Камен га одвуче назад.

МАЈКА: И од тебе шта разумно да чујем!

ОТАЦ (*мисли да је њему рекла*): Први пут ми то у животу кажеш!

МАЈКА (*дохвати кћер*): Знаш ли ти да препознаш те травке?

ОТАЦ (*разочаран*): Ипак нисам од неке вајде.

КЋИ: Било их је тамо где је таја стражарио.

ОТАЦ: Реци, какав им је лист...

Син удари Непознатог каменчином у главу. Непознати падне ко проштац. Отац, Мајка и Кћи у неверици посматрају.

КЋИ (*притрчи да заштити брата*): Немој се љутити на мог брацу! Још је мали, па не зна да човека боли кад га се каменом по глави ошајдари!

СИН: Њега не боли чим не кмечи.

Отац полако прилази Непознатом.

ОТАЦ (*обазриво*): Како тинтара? Није мали мислио ништа лоше, играло се дете. (*Охрабрен пошто Непознати не реагује.*) Ето, и ти си велики магарац порастао, па трескаш људе у главу свим и свачим. (*Приђе му још ближе.*) Нешто ми, пријане, убледе, ко да ти залогај преседе? (*Надвије се над њега.*) ... Не чујеш ме, изгледа?

КЋИ (*гласно шапне*): Пушку, тајо! Узми му пушку!

Отац покушава да отме пушку.

ОТАЦ: Како је стегао, ко клештима!... С руком му срасла!

Остали притрче да помогну.

ОТАЦ: Ви га држите, ја ћу пушку вући!

Мајка, Кћи и Син држе Непознатог, а Отац отима пушку.

КЋИ: Пази, тајо, на себе си нанишанио!

ОТАЦ (*хвата пушку са друге стране*): Без свести је, а бештија и даље би да убија! Ооруук!

Отац успе да извуче пушку.

ОТАЦ: Шта ћемо сад?

МАЈКА: Зависи од тога, да ли се само накратко прос-
тро, ил' га је пет'о мајкин докосурио!

СИН: Нисам му ја ништа заправо урадио! Ово се све у
мом сну врти!

ОТАЦ: Да га везујемо?

Непознати се буди.

КЋИ: Какав год да је злочинац, добро је да га брацо на
души не носи.

*Непознати се полако придигне у седећи положај. Гледа
ка публици.*

НЕПОЗНАТИ: Зар је већ свануло? Ружо, јеси ли прис-
тавила кафу или ћу је ја јутроске кувати? А лепо сам
говорио мојима да од женидбе никакве вајде нема...
Нисам се ваљда напио, па напољу спавао? (*Погледа
около.*) Где забасах?

МАЈКА (*поносно*): Моје га мушко добрано одаламило!

Непознати устане. Отац упери пушку у њега.

ОТАЦ: Ни корака даље!

НЕПОЗНАТИ: Немој, пријатељу, ако за бога знаш! На-

пио се, с пута скренуо! У глави ми ко у кошници бруји,
не знам где сам, ни откуда сам овде. Знам једино да
ће ме Ружа ионако стрељати, па ме, пријатељу, бар ти
поштеди!

ОТАЦ: Нисмо ми никакви пријатељи!

НЕПОЗНАТИ (*збуњен*): Па и то што кажеш! Први се
пут у животу видимо! Али сигурно је да нисмо ни не-
пријатељи!

МАЈКА (*шануће*): Овај некакву блесу изиграва?

НЕПОЗНАТИ: ... Можда сам вам на имање без позива
ушао, али ћу одмах отићи, а и за конак надокнадити!
(*Пребира по џеповима.*)

ОТАЦ: ... Платићеш ти, за све.

НЕПОЗНАТИ: Хоћу, пријатељу, само пушку спусти!

КЋИ: Тајо, шта ако је памћење од треска изгубио? У
школи сам учила...

МАЈКА: Аман, остав' се школе и којештарија! Не
спуштај ти пушку!

СИН: Јао, мајко! Више ме у сну задесило, него за два
лета. Требало је јаче да га опаучим, можда бих се про-
будио. Да покушам опет?

МАЈКА: Нека, сине, немој засад. Можда си уцмекао
оног проклетника у њему, па да се што је било звер-
ско не врати од даљег звекетања у главу.

НЕПОЗНАТИ (*куне себе и празне му џепове*): Пијандуро
проклета, све си у кафани спискао!... Пријатељу, не-
мам код себе ни новчића, али донећу!

ОТАЦ: Лукав си ти, а не ошамућен!

НЕПОЗНАТИ: Ако ми не верујеш, пођи са мном, само
ме немој више ко дивљач циљати!

ОТАЦ: И ти си нас до малопре.

НЕПОЗНАТИ: Шалу збијаш? Ја у животу пушку нисам так'о!

Отац и Мајка прасну у смех.

КЋИ: Из којег сте села?

НЕПОЗНАТИ: Из... Ту из... Је ли могуће да сам још увек пијан?... Ја сам из... Дрворед је лужњака у селу... Тамо, када савијеш иза брда...

ОТАЦ: Не знаш више ни откуд си?

НЕПОЗНАТИ: Ма, до села иде се онуда... Или онуда ... Не, ипак се овуда иде... Или...

Непознати потрчи до потока. Отац га прати кроз нишан пушке. Непознати плуска лице водом. Син покушава поново да подигне камен.

... Сетићу се ја свега, само да се отрезним!... Ух, ал' прија хладна вода!... Ево, већ ми боље...

Врати се самоуверенији.

... Пријатељу, ја сам ти из села...

Упиње се да изговори име, али му ништа не пође са усана. Падне на колена и ухвати се за главу. Јеца.

... Не знам! Ја не знам одакле сам, ни како сам овде дошао, ни како да се вратим!

Непознати заплаче тако да Отац спусти пушку. Син се иза њих бори са каменом.

МАЈКА: Још ћемо крвника и тешити!

ОТАЦ: Да га одведем у варош, па нек тамо виде шта ће са њим? Јесте нам зла нанео, ал' нек му се поштено суди, ваљда ће поштено и платити.

НЕПОЗНАТИ: Немојте ме брукати, драги пријатељи! Нећете ме ваљда на суд због једне ноћи конака? Колико то може да кошта? Радом ћу вам платити, јер ми џепови празни! Немојте ме само као лопужу водити! Ја туђу вођку никада нисам убрао!

МАЈКА: Је ли ма'нит он, ил' ми што га слушамо?

КЋИ: Као да то више није онај човек, тајо?

ОТАЦ: Мени се нимало није променио. Нит је порастао, нит се смањило. А шта му је изнутра, нек процени коме је струка. Хајмо!

НЕПОЗНАТИ: Немој!

МАЈКА: Води!

Непознати иде испред пушке.

НЕПОЗНАТИ: Немој!

ОТАЦ: Дедер, ногу пред ногу! Лагано!

МАЈКА: Немој!

Отац збуњено гледа у жену. Непознати застане.

МАЈКА (*шапне мужу*): Шта ми имамо од тога што ће му судити? Платиће држави, а нама за све муке, ништа!

ОТАЦ: То јес', ал' не можемо га ни пустити.

МАЈКА: И нећемо! Кол'ко нас посла чека, а помоћи ниоткуда? Нека нам се радом бар мало одужи, а после нек му пресуди коме западне!

ОТАЦ: Срећа моја што се паметно ожених, кад се већ не родих такав. (*Окрене се ка Непознатом.*) Нећемо те водити никуда, а ти сад гледај да то поштујеш!

НЕПОЗНАТИ: Хоћу, пријатељу! Реци само, шта треба?

ОТАЦ (*на свако „пријатељу“ лецне се*): Ништа посебно. Њиву смо почели да сејемо, а помоћ би нам добро дошла...

НЕПОЗНАТИ: Само реци одакле докле, пријатељу, и не бери бриге!

ОТАЦ: Одавде, па до... Видиш ли оног сасушеног багрема? (*Непознати клима главом.*) Е, иза је још отприлике колико и до њега. Мачји кашаљ.

НЕПОЗНАТИ: Биће то до вечери готово, пријатељу!

ОТАЦ: Ено ти мотике, а ено и семена!

Непознати хвата мотику и џакче са семеном. Син му приђе са леђа. Носи камен.

КЋИ (*прилази Оцу и Мајци*): Тајо, иза спаљеног багрема није наше!

ОТАЦ: Нека сад. Залетео се, па да не стаје.

МАЈКА: Ионако само коров тамо расте. Ако већ није ничија, та земља може бити наша.

ОТАЦ: Види, како брије! Пријатељу... Душманин ме другом прозива! Шта ти је живот. Буде што бити не може.

КЋИ: Да му помогнем?

МАЈКА: Непријатељу? Боље се на брата угледај! Он зна како са крволоком треба.

Утом Син дигне камен намеран себе да опаучи. Отац, Мајка и Кћи га задрже у намери. Он се не да. Отимају се о камен.

СИН: Хоћу из сна да се пренем!

МАЈКА: Будан си, мило моје!

СИН: Око мене све некакав кошмар!

ОТАЦ: То ти је живот, само кад поодрастеш, јасније се прикаже!

СИН: Отргни ме, мајко!

МАЈКУ: Хоћу, ја'ње!

Мајка шаком завали сина. Овај падне. Сестра му притрчи. Отац и мајка задихани су од рвања.

КЋЕР: Боли ли те, брацо?... Мајко, овај пут си га прејакко ошајдарила. Све му зенице по беоначама скакућу.

МАЈКА: И мене су тако моји шопали. Од миља. Само онај који те воли сме тако да тукне... Одо' мало, душом да преда'нем. Како ми је дан почео, мислила сам да му нећу краја дочекати.

ОТАЦ (*мотри ка Непознатом*): Ја ћу пазити на Забравка. Да не отперја.

СИН (*из ошамућености постане наједном озбиљан и одлучан*): Оцо, са тобом да стражарим!

КЋИ: А ја ћу нам погачу умесити!

Свако оде својим послом. Отац и Син седну на дебло и мотре на Непознатог. Мајка би заспала, но јој се не дадне. Надгледа стражарење. Кћи меси тесто. Непознати пролази ивицом сцене и сеје.

НЕПОЗНАТИ (*за себе*): Е, мој ти. Никада више нећеш чашицу у руку узети!

СИН (*тихо и озбиљно*): Тајо, а шта ћемо са њим када засеје њиву?

НЕПОЗНАТИ: ... Алкохол те од човека у животињу претворио.

ОТАЦ: Наћи ћемо му другу занимацију.

НЕПОЗНАТИ: ... Часном имену ће ми се подсмевати.

СИН: А после? Да га каменом докусурим?

НЕПОЗНАТИ: ... Хајде, што ћу на себе, већ ћу срамоту бацити и на целу моју породицу.

СИН: Већ сам довољно велик да будем одрастао и зулума чиним.

ОТАЦ: Када све заврши, предаћемо га, да му се суди. Ништа теже, него сам правду делити.

НЕПОЗНАТИ: ... Сви ће им добацивати: Оно су жена и деца пијандуре...

СИН: Како се он зове?

НЕПОЗНАТИ: ... Пијандуре... Које пијандуре?... Како се зове пијандура?... Како се ја зовем?

СИН: Да га питамо?

НЕПОЗНАТИ: Да их питам? Можда они знају?

ОТАЦ: Да га питамо. Је ли, пријатељу, како се ти...

НЕПОЗНАТИ (*притрчи*): Како се ја зовем?

ОТАЦ: Па кажи!

НЕПОЗНАТИ: Како се ја зовем?

ОТАЦ: То већ каза!

СИН: Како се ти зовеш?

ОТАЦ: Е, како?

НЕПОЗНАТИ: Да знам, не бих вас питао.

ОТАЦ: И то јесте.

СИН: Ко ће знати твоје име, ако га сам не знаш?

ОТАЦ: Дабоме!

НЕПОЗНАТИ: У праву сте... Али ја сам своје име заборавио. Понадах се да је вама познато?

ОТАЦ: Свашта човек заборави. Некад заборави панталоне да обуче а изађе напоље...

МАЈКА (*не одоли да се из даљине убаци у разговор*): Ил' заборави трактор, а понесе чешаљ за бркове кад бежи из куће!

ОТАЦ: ... Свашта човек заборави, али своје име? То не бива.

НЕПОЗНАТИ (*посрамљен*): Ево, мени тако.

КЋИ (*и она је привучена у разговор*): Да ми говоримо разна имена, а ви ћете се можда сетити?

Непознати настави да копa и сеје.

НЕПОЗНАТИ: Да! Како бих ја могао да се зовем?

ОТАЦ: Вук!

СИН: Ратко!

КЋИ: Страхинџа...

МАЈКА: Адолф...

ОТАЦ: Ранко, Данко, Станко...

КЋИ: Љубиша, Бориша, Војислав, Томислав?

НЕПОЗНАТИ: Ниједно од тих ми ништа не значи! Моје име вероватно личи на мене. Погледајте ме! Какав бих човек ја могао бити?

ОТАЦ (*тише*): Боље да не знаш.

НЕПОЗНАТИ: А ако ми је име толико ружно, па сам га

намерно заборавио? Можда се зовем Тртољуб или Гумимир? Да ли се онда исплати сетити се?

Непознати хода лево-десно у самопреиспитивању. Син га посматра с подозрењем.

СИН (*мудро шапуће Оцу*): Слушај ти мене: ако он више није који је био, тешко да му закон ишта може. И ето ти: отпаде све што је починио нама и другима. Биће да он само изиграва заборавног.

ОТАЦ (*затечен синовљевим речима довикне жени*): Жено, прејако га бупну! Још ће нам синак оштровидан 'стати!

Син устане. Оде до сестре. Узме шаку брашна из наћве у којој је мешен хлеб. Дуне у дланове да направи облак.

СИН: Шта је било под прошлим именом, да му се отпише! Загубљено име да преузме и окајава грехе. Ко да је име зло семе посејало...

МАЈКА (*мужу*): Вала, јес' замудриј'о, ко покојни ти стрикан! Меље, а да никакве фајде од тог нема.

СИН: ... Колико је само добрих људи по овим брдима муку мучило, а не допаде им свеже име за нов почетак и срећнију коб...

КЋИ: Истина, брацо!

СИН: ... Баш је он нашао да се самозаборави!

ОТАЦ: Јес' начисто сумњиво!

СИН: ... Промениш име ко окрвављену униформу. Скинеш окаљане чинове и рашчиниш се од кривице! Од убице, ето милосрдника, што се згражава над дивљаштвом људи у брдима.

Непознати, утучен дечаковом причом, седне на дебело.

НЕПОЗНАТИ: Можда је ипак најбоље да ме одведете жандарима!

ОТАЦ: До малопре то ниси хтео, ни за живу главу!

НЕПОЗНАТИ: Нек се осрамотим, заслужио сам, само да сазнам ко сам! И то што пре, иначе ће ме моја Ружа...

ОТАЦ: Одвешћемо те, пријатељу, чим завршиш оно што си започео.

КЋЕР (*устане*): Ружа! Једно име јесте вам у памети остало!

НЕПОЗНАТИ: Не сећам се својег, њеног да! И све ми се чини: појавиће се иза онога завијутка и позвати ме, а ја ћу знати да јесам тај!

ОТАЦ: Шта ти је мотикање! Мозак ти од радње ко жишка проструј'о!

Непознати се усправи у нади.

НЕПОЗНАТИ: Мада ми се њен лик не јавља...

МАЈКА (*из даља*): Само ти заврни рукаве и ето Руже, ко у брду међеда!

Упослење умовање поспешује – говорио је покојни стрикан моме ђувегији. Забадава! Муж ми нерадан по нарави и отуд ост'о туп у главу... Хајд, сваки ти замах може сећање врнут!

Непознати почне махнито брзо да чуна копа и сеје.

НЕПОЗНАТИ: Ако призивам име, можда јој драги лик дозовем?

ОТАЦ: Овај ради брже од трактора!

КЋИ (*доноси погачу*): Ево хлеба!

НЕПОЗНАТИ: Како би могла да изгледа Ружа?

Кћи однесе мајци погачу.

КЋИ: Да дамо и њему мало?

МАЈКА (*откине парче погаче*): До малопре нам је смрћу претио, а ти би сад да га лебом раниш?

СИН (*ко матор*): Шта ти је наш народ!

Кћи донесе погачу оцу и брату. Непознати сеје у првом плану.

НЕПОЗНАТИ: ... Ружа, звучи високо и танко...

Отац и Син деле погачу.

СИН: Мада, и трактору треба гориво. Ако му дамо који залогај, целу њиву ће пре вечери засејати.

НЕПОЗНАТИ: ... Чини се да ће је сваки ветар скршити, али она му измакне...

ОТАЦ (*Сину*): ... Није ти та лоша. (*Махне руком кћерки.*)

НЕПОЗНАТИ: ... Повија се, час на једну, час на другу страну и док она неће, не можеш је ухватити.

КЋИ: Узмите хлеба!

НЕПОЗНАТИ: Хвала, дете! (*Узме парче.*) ... Како би ти замислила жену која се зове Ружа?

КЋИ (*замисли*): Ко нежну, малу толико да вам се у длан положи, па никуд без ње да макнете.

Отац и Син су заокупљени грицањем погаче.

НЕПОЗНАТИ: Да, Ружа може бити таква... Само да је поново видим, бар у мозгању. Нећу је више с длана испустити!... Имаш ли ти кога таквог? Којег чуваш у очима, ма шта друго да гледаш?

КЋИ (*устукне*): Постоји... Постојао је... Надам се да постоји још увек.

НЕПОЗНАТИ: Изгуби га?

КЋИ (*посматра Непознатог с неповерењем*): Плашим се да није хтео да бежи.

НЕПОЗНАТИ: Бежи? Од чега?

КЋИ (*није више сигурна да је Непознати заборавио*): Од рата.

НЕПОЗНАТИ: Зар је био рат?

КЋИ: Још увек је.

НЕПОЗНАТИ: Побогу, ко ратује?

КЋИ: Ваши и наши.

НЕПОЗНАТИ: Који су то ваши?... А који су моји?

КЋИ (*оде ка кући*): Сетићете се.

НЕПОЗНАТИ: Ти знадеш ко сам?

КЋИ (*већ удаљена*): Не!

Син му препречи поглед.

СИН: Пријатељу, доста смо мезетили и пландовали!

НЕПОЗНАТИ (*прогута комад хлеба*): Безбели... Нема вајде од дангубе!

ОТАЦ (*Сину*): Не знам шта те спопаде. До малочас беше неподношљиво дерле, а сада зрео мушкарац из тебе говори!

СИН: Све је само сан, тајо! Кад се пробудим, опет ћеш ми заушке због мојих глупарија ударати.

Мајка устане из кревета. Кћи јој пружи шта је остало од погаче. Мајка узме не гледајући, тако да кћери не остане ништа.

МАЈКА (*гледа кроз прозор*): Овај се баш и не претрже од посла.

КЋИ: Урадио је више него што бисмо ми за три дана.

МАЈКА: Да ти га није жао?

НЕПОЗНАТИ: Посејах! Свако зрно да вам роди!

Отац и Син пођу да осматре њиву.

ОТАЦ: Моја земљице, наша радоснице!

НЕПОЗНАТИ: Пријатељи, поведите ме сад жандарима и суду! Ред је да сазнам ко сам и јесам ли чему крив?

ОТАЦ (*задовољан посејаним*): Ноћ би нас стигла пре него што бисмо на по' пута до вароши стигли. Нека те овде до сутра. Деке ћемо ти наше дати! Кћери!

Непознати невољно седне на дебло. Отац и Син иду у кућу. Кћер Непознатом пружи ћебе и одмах се окрене (под утиском њиховог последњег разговора). Непознати не стигне да јој захвали.

СИН: Одморите се ви, ја ћу на њега пазити.

Непознати леже на дебло. Син преузме пушку од Оца и седне поред прозора.

МАЈКА: Мушко моје! Зовни да те по поноћи одменим!

ОТАЦ: Нека, ја ћу. Нису то женска посла.

МАЈКА: Баш зато! Ти и мушкост ко ја и Марија Терезија. Не сретосмо се у истоме веку.

Оцу није до препирке. Слегне раменима. Син остане на стражи док остали спавају.

СИН: Пријатељу, усправи се, да те боље видим! Шта ако те каква звер нападне? Може те појести, док ја приметим!

НЕПОЗНАТИ: Зар овде има звери?

СИН: Јашта! Куд зађеш, ето зверињака! Такво време дошло.

ЗАТАМЊЕЊЕ – Хркању Оца, после неког времена, придружи се и Мајчино. То буде „музика“ за наредни део сцене.

ОДТАМЊЕЊЕ – Непознати шета поред дебла. Ноћ је и јака месечина. Мајка дрема на стражарском месту, наместо сина, с пушком у рукама.

НЕПОЗНАТИ (*себи*): Сети се, сети се... Ко ме си снове чувао, а ко теби успаванке певушио... Ко ти с јутром на локум долазио, каву с ким си уз разговор пио?...

Кћи се буди и посматра га кроз прозор, преко Мајчине уснуле главе.

... Комшије ти име довикују, с другог брда у госте позивају. Где су брда, ту имена њина. Једног пријана да довикнем, сва би ми сећања васкрсла...

КЋИ: Зашто не утекосте? Стража вамо није будна.

НЕПОЗНАТИ (*прене се*): Куд бих... Ноге моје, саме да пођете, бисте ли ме кући одвеле? Да вас главом махнитом не забуним, за вашим корацима ја ћу се котрљати!... Ето, никуд да пођу! Коњ може наћи пута до своје штале, где год да забаса, а ноге моје не... Можда су у мене ноге каквога скитнице, без куће и родбине, па је свеједно где сам и куда бих?

КЋЕР: Име Ружино јесте подстрек!

НЕПОЗНАТИ: Да! Ружа је ту! Име и једино ми светло у мрклини без успомена! И мене неко чека, а шта је у животу од тога важније?... Могло је бити и горе! Да

немам баш никог!

КЋИ: Пођите онда! Верујем, да ко се тражи, тај се и пронађе!

НЕПОЗНАТИ (*колеба се*): Обећах пријатељу да ћу му се радом на конаку одужити!

КЋИ (*изађе из куће*): Ето, знате нешто о себи одраније.

НЕПОЗНАТИ: Шта?

КЋИ: Човек сте од речи. Сигурно су вас поштовали због тога.

НЕПОЗНАТИ: Е?

КЋИ: Вешти сте у пољу. Њиву сте нам очас засејали, а да рукаве не задрљасте. Може бити да сте велепоседник. А преданост земљи баштинисте од оца и оца његовог.

НЕПОЗНАТИ: Причај ми још!

КЋИ: Говор одаје да сте начитани. У вароши вашој, вероватно да је библиотека; књига у наше крајеве само тако стиже.

НЕПОЗНАТИ: Што сад рече постаје ми део сећања!

КЋИ: Дакле, ваша је варош са библиотеком!

НЕПОЗНАТИ: Шта мислиш, има ли их доста таквих?

КЋИ: У брдима их није превише, свакако!

НЕПОЗНАТИ: Каза ми да је рат? Хоће ли ускоро стати?

КЋИ: Надам се да је за нас престао. Чак вам и завидим. Када бисмо сви изгубили памћење, то би му сигурно био крај.

НЕПОЗНАТИ: Реци ми, да ли се с оне узвисице далеко

види?

КЋИ: Нисам погледала.

НЕПОЗНАТИ: Ускоро ће сванути. Можда ми се у даљини нешто учини познатим. Би ли са мном до горе, да ми од речи зајуриш сећање! Можда видиш даље од мене – куда до вароши с књигама! Ето нас очас назад!

Дођу у први план – осветљени као силуете.

НЕПОЗНАТИ (*затвори очи*): Реци ми кад скроз сване, да отворим очи! Ако ме позната слика изненада дрмне, можда ми врати што је ишчилело!

Полако се подиже светло на публици.

... Види ли се шта?

КЋИ: Пут којим смо овамо стигли.

НЕПОЗНАТИ: Шта ли му је на крају?

КЋИ: На крају смо ми, овде. А почетка више нема.

НЕПОЗНАТИ: Како?

КЋИ (*без мржње*): Из наше куће вио се дим пре него што смо до првог брда стигли. Нисам се освртала, него ми моји причали шта виде... Хтела сам да ми у сећању остану пупољци љубичица у саксији на прозору. (*Полако се подиже светло на њима двома.*) Да сам се окренула, почела бих да мрзим читав свет, не само несретнике што су запалили моју кућу у пролеће... Како то неко може да учини? (*Погледа у Непознатог док овај жмури. Њему говори.*) ... Зар му није лепше да седи код своје куће и гледа пупољке љубичица на своме прозору ил' у башти? Ако не воли љубичице, може да засади зумбуле или неко друго цвеће? Ил' може да се бања на реци, већ је довољно топло? Воља му и да не ради ништа... Зашто би неко неком запалио кућу у пролеће? Ил' у било које друго доба године, али у пролеће, сви ваљда имају преча,

лепша посла... Отац и мати гледали су како нам кућа у долини гори. Од тада, на себе су кивни, ко да сами су криви што смо с нашега отерани.

Непознати отвара очи. Погледа у даљину.

НЕПОЗНАТИ: Јесам ли и ја отуда? Делимо ли судбу и несрећу? Можда ме са оног, најдаљег брда, што се једва назире, погледом тражи моја Ружа – уплашена, несрећна што смо једно без другог у бекству остали?

КЋИ (*скоро болно*): То сигурно није ваше брдо. Нека вам сва остала!

НЕПОЗНАТИ: Сигурна си да нисам оданде?

КЋИ (*на ивици плача*): Залетите се и станите кад сва брда протрчите. Тамо где вас више нећу видети, ту вам је место.

НЕПОЗНАТИ: Чим ми твоји допусте, послушаћу те!

КЋИ: Похитајте! Жена вас чека, можда и деца, а ускоро ће изгубити наду!

НЕПОЗНАТИ: Морам се јавити пријатељу...

КЋИ: Ја ћу му све рећи!

НЕПОЗНАТИ: Хвала ти...

КЋИ: Дајте петама ветра, док се планине не затворе, па останете без пута!

НЕПОЗНАТИ: Зар се брда мичу?

КЋИ: Стигнете ли до краја погледа пре него што се раздани, нико вас неће зауставити!

НЕПОЗНАТИ: Да ли?

КЋИ: Бежите!

Непознати потрчи са позорнице. Прође кроз салу, поред публике. Кћи се врати у кућу. Њени и даље спавају. Узме из Мајчиног наручја пушку и спусти је на земљу. Дохвати мотику и окопава њиву.

МАЈКА (*буди је ударац мотике*): Е, не да се мени одморити, а целу ноћ пробдех у стражи!

ОТАЦ (*устаје*): Што ме не пробуди, да те заменим?

Отац оде до потока да се умије. Мајка се протеже. Син се пробуди и осматра, тражи Непознатог. Штипа се да се увери да је будан.

МАЈКА: Боме, није некада лако ни тамничар бити. Нарочито кад ти је ливада наместо тамнице. Не мореш сужња ни заборавити.

СИН (*опет инфантилан*): Пробудих се, мајко!

МАЈКА: Ако, драгости моја, ако.

СИН (*радостан од буђења*): Стварно сам се пробудио!

МАЈКА: Свака част, весело моје!

ОТАЦ: Ја се будим сваки дан, понекад и више пута, а нико ми на томе не честита.

СИН: Злог чики сањао сам, мајко! Сан се распростро да му краја није. А сада злице нема више! То значи да сам се стварно пробудио!

Син у веселу јурца око куће. Мајка и Отац се саплићу, траже Непознатог. Стану. Гледају у Кћер. Она копа.

КЋИ: Отерах га.

МАЈКА: Душманина?

ОТАЦ: Јопет сав кулук на нас спаде.

КЋИ: Дошло ми нешто... Пожелех му зло...

ОТАЦ: Благо ономе коме ти лоше дозиваш!

МАЈКА: Несрећо, шта ћемо ако се он врати са другима? Сад зна где смо!

КЋИ: Не зна он ништа. Поглед му ко у рибе. Нит зна куда ће, ни због чега живи.

МАЈКА: На коју страну је пошао и где је пушка?

КЋИ: Далеко је већ.

Мајка стеже кћерку за руку. Она се ослободи па јој покаже правац.

СИН (узме пушку): Ево пушке, мајко!

Мајка и Отац се сагињу да избегну правац циви.

ОТАЦ: Сине, дај таји пушку.

СИН: Хоћу да пуцам!

МАЈКА: Види птица!

Син нанишани горе. Мајка се затрчи и просто га прегаци. Отме му пушку.

СИН: Хоћу ја да убијем нешто!

Дођу у први план. Син од судара с мајком нагло мења расположења: вришти, плаче, дахће, церека се... Својим кукумавчењима „озвучи“ даљи ток сцене.

МАЈКА: Видиш ли га?

ОТАЦ: Где?

МАЈКА: Да знам, не бих те питала! Мотри боље, очи ти испале!

СИН (смеје се): Ако тати испадну очи, ја ћу их згепити! Играћу се са њима ко с кликерима!

МАЈКА: У земљу пропаде!

ОТАЦ: Баш.

СИН (*показује*): Мајко, види мрав на путу! Трчи ко чо'ек, само је мален!

МАЈКА: Где је мрав, сине?

СИН: Ено!

МАЈКА (*гледа, па види*): Мушко моје, ти и ја рат бисмо добили! (*Нишани.*) Далеко си, горопаднику, ал' даље нећеш бити!

ОТАЦ: Ко да нама трчи?

МАЈКА: Оружје је прибавио, па брза да нас докрајчи!

КЋИ (*стане пред цев пушке*): Немој, мајко, руке да окрвавиш!

МАЈКА: Опраћу их у потоку!

КЋИ: Неће нам он ништа!

МАЈКА: А враћа се јер нас се пожелео?

СИН: Мајко, оно није мрав! Порастао је у пса!

МАЈКА: У курјака, сине! (*Оцу.*) Шта ти чекаш? Склањај ову луду од мене!

ОТАЦ: Пустите мајку да пуца, ћеро, ионако ће омашити!

СИН: Курјак ће нас све пождрати!

Гушају се око пушке.

СИН: Остав' мајку да убије курјака!

КЋИ: Није курјак, човек је! А и ми смо људи!

МАЈКА: Зверина је то само људско лице за маску на-
макао!

ОТАЦ: Баталите пушку! Сами ћемо се поубијати!

СИН: Нећемо сами, тајо, све ће нас курјак појести!

*Мајка се врти укруг и све их стресе тако да пападају.
Утом дотрчи Непознати. Мајка се окрене тако да му
цев пушке упери у чело.*

СИН: Мајко, ево курјака!

НЕПОЗНАТИ: Једва сам чекао да се вратим!

СИН: Да ли сам то опет од батина занесвешћен?

*Мајка, збуњена, не спушта цев са његовог чела. Он је
склони наглим покретом.*

СИН: Пуцај, мајко!

*Непознати дохвати Мајку за рамена и изљуби јој об-
разе. Љуби и остале, редом. Син покушава да се од-
брани, али не успе.*

НЕПОЗНАТИ: Нећу отићи одавде никада више! Радићу
све, само ме за радника, ма за слугу ме примите! У
пустој шуми схватих: ви сте ми сад једини у глави и
срцу!

КЋИ: А Ружа?

НЕПОЗНАТИ: Трудим се да ми недостаје, али ја јој ни
лика призвати не могу!

Непознати дохвати мотику.

... Јешћу ко мрав! Спаваћу напољу и јутром ћу вас са
доручком чекати! (Окрене се ка њима.) Ако ме назад
примате?

Проматрају га у чуду. Он се врати копању. Син стане

пред цевку пушке у мајчиним рукама.

СИН: Да ли је сав мој живот постао ружан сан? Пукни,
мајко, да мору убијеш!

МАЈКА (после премишљања): Будан си, ждребе моје!
Није то зли чико! Дошао је да нам муку нашу малко
олакша!

СИН (загњури се у мајчин загрљај, шапће): Мајко, знам
ја да сам глуп, ал' добро памтим тур краве која ме ре-
пом ударила и лице овога, што нас је из куће изгонио!

ОТАЦ: Тише, чуће те, наљутиће се и можда отићи, па
нам не гине мотикања у бескрај!

КЋИ (затечена држањем оца и мајке): Никада зло не-
ком нисам пожелела, а сада гледам у њега и враћа
ми се оно што сам и где сам била... Право је да буде
кажњен. Колико света је он унесређио? Шта би људи
мислили о нама, ако би сазнали да некадашњег крв-
ника дворимо?

ОТАЦ: Сама си рекла, он није више тај човек.

КЋИ: А где је тај отишао? Може ли се нестати и поста-
ти неко други?

Спушта се завеса.

СТРАДАЊЕ ЧЕТВРТО

*Кћи дође на дебло да треби боранију. Крај ногу јој кр-
чаг. Утучена је.*

КЋИ (нева): Лето стигло, мога драгог нема.
Биће негде, под јасеном дрема.
Јасен дрво, наткрило га хладом,
крошња покров, мом момчету младом.
Мммм.....

Подигне се завеса. Непознати донесе нарамак цепаница. Отац претаче ракију из буренцета у чутуру. Син јурца наоколо. Мајка застане на прагу. (По одећи се примети да је стигло лето.)

НЕПОЗНАТИ: Још мало, па ће бити доста за целу зиму!

Непознати узме секиру и оде да цепа дрва.

СИН: Ја сам мала Ива, трчим преко њива...

МАЈКА: Ћути, несрећо!

Мајка га појури, он се сакрива око Непознатог.

СИН: ... Детелина сува!

Стане иза Непознатог.

НЕПОЗНАТИ: Ви, госпођо, некога тражите?

МАЈКА: Тражим једног малог башибозука са дугачким језиком!

НЕПОЗНАТИ: Таквог нема овде, погледајте на другој страни.

Мајка прихвати игру. Тражи као бајаги на другој страни.

СИН (*провирује*): Детелина сува!... Пуна пица бува!

Мајка замахне да ошајдари сина, али га Непознати заклони.

МАЈКА (*одустаје*): Видећеш ти, када те самог ухватим!

НЕПОЗНАТИ: Не може он бити сам! Ја сам са њим! Ми смо компањони! (*Окрене се ка дечаку.*) Зар не?

СИН (*неповерљив*): Знаш ли неку безобразну песмицу?

Непознати размисли па се сagne и шапне му на уво. Син трчи око свих њих и смеје се.

СИН: Ја сам мали поштар, врабац ми је оштар, беш'те жене од мене...

ОТАЦ (*придигне се*): Биће белаја, ако не заћутиш! Пријатељу, то се теби враћа памћење?

НЕПОЗНАТИ: Шта ти је људски мозак! Не знам како се зовем, а безобраштине сам у глави сачувао!

СИН: ... Беш'те жене од мене, бићете...

Сад Отац појури Сина око куће. Овај избегава и њега и Мајку. Побегне ван сцене. Непознати би да помогне у требљењу бораније. Кћи то примети, па скочи да направи крчаг на потоку.

НЕПОЗНАТИ: Пустите мени, тежак је!

КЋИ: Нека, навикла сам!

Непознати би ипак да понесе крчаг. Пружи руку.

КЋИ: То је моје! Из моје куће!

Кћи пође у кућу.

ОТАЦ: Зар се тако са старијим разговара?

МАЈКА: Одавно те ја нисам памети учила!

КЋИ: Одакле му право да хлеб наш једе? Он је последњи који би то смео!

МАЈКА: Сваку ћеш реч покусати!

Мајка се залети ка њој, Непознати пожури да је заштити. Кћи побегне у кућу.

НЕПОЗНАТИ: Нека! У праву је мала! Шта сам ја вама у животу треб'о?

МАЈКА (*оде да треби боранију на деблу*): Свашта живот донесе и однесе, а да нас не пита. Ето, пашче, једва му перје израсло, а већ ми живце кида!

ОТАЦ (*узме чашице*): Ту си, где си! Хоћемо ли по једну, од ове што је испекосмо, пријатељу?

НЕПОЗНАТИ: Ваља се!

ОТАЦ: Јес'!

МАЈКА: Добро да си га ракијању свик'о! Није било чега битнијег да му од живота својега прикажеш!

НЕПОЗНАТИ (*Мајци*): Благо вама на породици. Не зна се ко је од кога човечнији.

Син се привуче и лупи Оцу чвргу.

ОТАЦ: Шчепам ли те, тинтару ћу ти ко дињу разлупати!

Син опет побегне са сцене. Отац потрчи за њим.

МАЈКА (*Непознатом*): Такви смо. Једно за друго бисмо руку у ватру турили.

Непознати чучне крај дебла да помогне у требљењу. Отац се врати, дахћући.

ОТАЦ: Брз је ко зец!

МАЈКА: За тебе је била пребрза и она наша ћопава коза, а камоли он!

ОТАЦ (*седне крај жене*): Само нек је жив и здрав! Сав је на мене.

МАЈКА: Не куни ми сина! Доста си ми ти, такав, на овоме свету.

ОТАЦ: Свашта ће овај човек о нама помислити!

Отац пољуби жену. Грли је, она се отима.

МАЈКА: Стида немаш!

Непознати устане да им не смета.

ОТАЦ: Не иди, пријатељу, неће од овога ништа бити! Има већ година, а да ми се није смиловала!

МАЈКА: Ко да се с међедом хрвем! Не знаш да ли те воли или бије!

Оф – СИН: Тајо! Мајо! Сејо! Упомоћ!

Сви се окрену према гласу. Кћи прва потрчи до потока.

Оф – СИН: Курјак!

КЋИ: Курјак! Брацу јури курјак!

МАЈКА: Куку, сине, невољо моја!

КЋИ: Где је пушка?

ОТАЦ (*Непознатом*): Где је пушка?

НЕПОЗНАТИ: Биће негде на сигурном!

ОТАЦ: Да!

КЋИ: Где си је оставио, тајо?

ОТАЦ: Не брини, на сигурном је!

МАЈКА: Доста приче, језик ти отпао! Дај пушку!

Сви се растрче тражећи пушку. Непознати узме секиру и потрчи са сцене.

Оф – НЕПОЗНАТИ: Чибе! Чибе! Бежи звери да ја тебе не поједем! Хај! Иш!...

Непознати се врати са Сином и секиром у наручју.

ОТАЦ (*пронађе пушку*): Ево је!

Мајка и Кћи притрче да загрле дечака.

МАЈКА (*Оцу*): Благо нама, што нас ти браниш!

НЕПОЗНАТИ: Вука сам једва докачио. Немојте се удаљавати од куће.

Отац појури.

Оф – ОТАЦ: Где си, звери? Изађи да се у очи погледамо!

Непознати пође да нацепи још мало дрва. Мајка и Кћи однесу Сина у постељу. Отац се врати.

ОТАЦ: Добро си га застрашио! Нестао је, бестрагом. Сад има рашта да пијемо! Сина ми сам анђеосачува! До увече само чашице има да се латимо!

Пију. Отац би да каже још много шта, али нема гласа. Непознати све разуме и прихвата климањем главе. Ко да један с другим без речи размењују читаве своје животе и све муке и радости. Отац повремено оде да се умије. Врати се. Загрли Непознатог. Седне. Смркава се. Пију даље... Очева реченица проистекне из таквога „разговора“.

ОТАЦ: ... Има доброг и у невољи. Научи те да је сасвим потаман, ако ти је дисати, пити, мирисати, играти. И сви твоји да исто узмогну. Чему преша! Довољно човеку што му рођењем дато.

НЕПОЗНАТИ: Морамо бити на опрезу вечерас.

ОТАЦ: Ништа се не бој, ја ћу пазити.

НЕПОЗНАТИ: Могу и ја. Не спава ми се, а ни овој секири!

ОТАЦ: Ако је тако, ја одох. Ракија ме постељи шаље. Ти ме пробуди када ти дојади... Жив ми и здрав био, пријатељу!

Отац пође ка кући. Застане и пружи Непознатом пушку. Овај је не узме одмах.

ОТАЦ: Добра је то секира, али боље да курјак не стигне до ње.

НЕПОЗНАТИ: Шта ћу ја са пушком? Никада метка ни сам опалио!

ОТАЦ: Више ће ти вредети него мени док ноћим.

НЕПОЗНАТИ (*помирљиво*): То јесте.

Непознати седне на дебло и опрезно наслони пушку подаље од себе. Кћи изађе из куће.

КЋИ (*под утиском спасавања брата јој*): Добро да вас није курјак докачио.

НЕПОЗНАТИ: Само ме престравио. (*Насмеје се.*) Од страха, капци ми се разбуљили.

КЋИ: Биће да се курјак ипак више препао!

НЕПОЗНАТИ: Жао ми је што га раних. Крв ће му замутити очи и биће жељан освете.

КЋИ: Звер.

НЕПОЗНАТИ: Може бити да је њему човек што је нама курјак. Урођено нам да пуцамо, њему да гризе.

КЋИ: Брата ми спасисте.

НЕПОЗНАТИ: И други би... Не замери, дете, све сам вас за своје узео... Не знам ко сам, али биће да нисам каква поган од чо'ека.

Кћи из куће донесе хлеба. Пружи га Непознатом.

КЋИ: Сан вам на чување препуштам!

НЕПОЗНАТИ: Нека буде леп!

Кћи махне и оде у кућу.

Пада ноћ. Нешто шушне. Непознати отрчи у том правцу. Врати се.

НЕПОЗНАТИ: Чуваћу верније него пас! Изгубио сам моју Ружу, али ми живот добио сврхе и циља. Дарована ми својта да за њу зебем и с њоме се веселим... То ми задужење и благослов!... *(Шета лево-десно и мотри.)* Ружа, Ружа, име њено ми се одједном без прес-танка јавља.

Чује се арлаукање курјака.

... Вуче-курјаче, крв ти јесте на очи потекла? Чекаш да позаспимо, па свој пир да направиш? Боље и за тебе и за мене да одустанеш. Остаћеш жив, ја нећу морати да пуцам. А и нисам сигуран како бих.

Курјак арлаукне много ближе. Непознати брзо дохвати и репетира пушку.

... Ја знам с пушком! Нисам ни размишљао... Ко када узмем кашику ил' воду запитим... Биће да је то у свакоме човеку? У наслеђу му да лови и пуца...

Курјак арлаукне поново.

... Само напред! Могу ја бити курјак и више од тебе!

Арлаукање се зачује још неколико пута, све даље, док не умукне.

... Боље ти да ме не замајаваш!

Непознати наслони пушку на дебло и седне на други крај. Покушава да остане будан, али му глава клоне. Заспи. Дише дубоко. Дисање му пређе у режање.

НЕПОЗНАТИ *(говори у сну)*: Даље, звери! Даље!

Падне на колена и хода на све четири. Арлаукне. Вучје режање и арлаукање му се смењује са говором.

... Мене нападни ако смеш! Грло ћу ти своје потурити, али њих не дирај!

Врати се на дебло.

... Голим ћу те рукама победити!... Шчепај, задње ће ти бити!

Вучја страна сна га угризе за руку – угризе сам себе. Јаукне од бола и пробуди се. Скочи на ноге. Дохвати пушку. Нишани насумице. Схвати да је сам. Седне на дебло, а пушку пригрли. Не миче се.

Свањава. Непознати дрхти у грозници.

НЕПОЗНАТИ: Ја тебе знам однекуд... Ја тебе знам однекуд... Ја тебе знам однекуд...

Понавља реченицу гледајући у публику на разне стране. Погледом би да избегне цев пушке, а она му испред лица. Привуче му сву пажњу. Говори јој:

... Ја тебе знам однекуд.

Подиге пушку. Милује је. Напила нешто. Подиге кундак ближе лицу, а стрепи шта ће видети.

... Урезана мала ружа... Ружо, љубави моја... Пронађох те, тешко и теби и мени.

Загрли пушку и даље у врућици. Из куће изађе Отац. Протеже се.

ОТАЦ: Што ме не пробуди да те одменим, пријатељу? Јеси ли уморан, гладан?

НЕПОЗНАТИ *(дрхти)*: Уморан нисам. Из дубоког и дугог сна се пробудих. Кроз стомак ме нешто пробада. Биће да је глад, ал' не за залагајем. И уста су ми сува.

ОТАЦ *(не слуша га пажљиво, још увек бунован)*: Попиј зере воде студене! *(Умива се у потоку.)* Ух-ух-ух! Болног би излечила!

НЕПОЗНАТИ: Жеђ моја и болест моја не да се водом загасити... У потпуном заборава зла клица се сачувала...

ОТАЦ: Да тебе врућица није ухватила?

Отац приђе да му опипа чело. Непознати устукне и упери пушку.

НЕПОЗНАТИ: Да, биће да је врућица... *(Обори пушку.)* Извини, пријатељу, али преша ми је одавде отићи!

ОТАЦ *(приђе му)*: Куда? Од нас никог ближег немаш!

НЕПОЗНАТИ: Нађох свога рода!

Удари Оца кундаком, тако да овај падне на земљу.

... Пустите ме, пријатељу!

Са прага куће Мајка види да јој муж пада.

МАЈКА: Не убијај!

Мајка притрчи и телом покрије мужа.

НЕПОЗНАТИ: Не бих ја...

Из куће дотрчи Кћи, а за њом и брат јој.

КЋИ: Тајо!

СИН: Тајице!

НЕПОЗНАТИ *(за себе)*: Не грајајте! Молим вас! Не грајајте...

МАЈКА: Зар нам тако на добром враћаш?

СИН: Тајице!

НЕПОЗНАТИ: ... Кроз уши ми вриска, жига, а слепоочнице бубњају...

МАЈКА: Куку мени, главу му разби!

НЕПОЗНАТИ: И свиђа ми се то!... Не бугарите, јер нећу моћи да одем.

Кћи стане испред Непознатог.

НЕПОЗНАТИ: Замисли, пронађох Ружу! *(Пружи цев.)* Ево, рукуј се са њоме!... Не верујеш да је то она? Погледај! У праву си била: малена је, да се једва види! *(Показује кундак.)* Ружа!... Вратила ми се! А није ми жена! Већ пушка!

КЋИ *(прибрано)*: Пронашао си своју љубу. Желимо вам срећу, где год да одете!

НЕПОЗНАТИ: Ружо, чујеш ли? Биће да нас рођена не воли, а да је питаш, зашто?

МАЈКА: Зато што си крме, а не човек!

КЋИ: Шали се мати!

НЕПОЗНАТИ: Па да се насмејемо?... Ха-ха-ха.... Зашто се ви не смејете?

Непознати упери цев у Сина. Кћи почне да се смеје, па за њом Мајка – она гурка Сина да и он почне, па мужа. Сви се смеју.

НЕПОЗНАТИ: Хајде, станите тамо, да Ружа и ја оценимо, ко се најлепше смеје!... Беше нам то омиљена забава, је ли Ружо?

Подигну Оца и сви стану пред кућу.

НЕПОЗНАТИ *(ослушкује пушку)*: Шта велиш, Ружице?... Тебе занима ко се најмање смеје?... Ето, чули сте! Оног ко се најмање смеје, Ружа ће лично целивати!

Отац се најмање смеје, па Непознати управу пушку ка њему. Он почне јаче да се смеје, па се цев пушке управу ка Кћери. Она не покушава да се смеје јаче. Мајка

престане да би се Непознати окренуо њој. Кад нанишани, она настави да се смеје, а Син стане. Непознати циља Сина. Кћи заголица брата, те се и он на силу насмеје.

НЕПОЗНАТИ: Видиш, Ружо, збиља је истина да смех продужава живот!

Сви се још јаче смеју, док се Мајка не закашље.

МАЈКА: Е, ја не могу више, па да ме убијеш!

НЕПОЗНАТИ (*прасне у смех*): Па и хоћу!... Како је ово смешно!

Једино се још он смеје.

НЕПОЗНАТИ: Шта сад чинити, Ружо? ... Не знам кога првог, када су ми сви подједнако драги!... Ево, ти одабери, да се на ме не љуте!

Њише пушком. Заустави цев на Мајци. Испред ње стане Отац, испред њега Кћи, па Син. Опет Мајка изађе на чело...

НЕПОЗНАТИ: Љубазних ли људи! Сви би под један куршум да стану!

Непознати нанишани. Чини се да ће сваког тренутка окинути.

КЋИ: Пуцај!

НЕПОЗНАТИ: Пазим да вам смрт не буде прекратка! Вичан сам у њеном продужавању... Ха-ха, расклијава ми се сећање! Занат ми се у руке враћа! Пуцаћу вам прво у стопе, па у дланове, а трећи метак, нека буде изненађење! Још једна ми драга игра! Зажмурите и не отварајте очи, док не кажем: чворац!

Непознати нишани. Породица се загрли. Затварају очи. Непознати наједном оде.

Чује се пуцањ.

СИН: Јој, мајко!

Нико не пада.

ОТАЦ: Изгледа да смо још увек живи.

МАЈКА: Само ти се причињава.

Отац, Мајка, Син и Кћи опињавају једни друге. Отварају очи.

СИН: Све је исто ко кад нисмо били упуцани. Само нема страшнога чике. Да ли смо у рај доспели?

ОТАЦ: Биће да јесмо. Све је ко што је иначе, само је много лепше. Сунчаније, зеленије, миришљавије.

КЋИ: Ми смо где смо и били! А наш рај и јесте овде!

ОФ – ЛОВАЦ: Пријатељи! Јавите се! Гласа да вам чујемо!

МАЈКА: Толико од вашег раја!

Насмеју се. Дотрчи Ловац.

ЛОВАЦ: Неко пуче!

ЧОВЕК (*стиже задихан*): Неко ко да јаукну!

Ловац и Човек збуњени су смехом.

ЧОВЕК: Је ли све како ваља?

ОТАЦ: Боље не море бити!

МАЈКА: Живот нас опет чека!

Мајка се залети и загрли Ловца и Човека.

СИН: Само да је онај курјак заувек побег'о!

Прену се.

ОТАЦ: Куд ли замаче?

КЋЕР: Тајо, цев пушчана одонуд блеска!

Погну се сви. Ловац подигне своју пушку.

ЧОВЕК: Децо, остајте овде! Пријо, ти са њима!

Ловац, Човек и Отац шуњају се куд је Непознати отрчао.

ЛОВАЦ: Миче се рука нечија!

Мушкарци оду. Мајка загрли децу тако да се погну.

Оф – ОТАЦ: У себе је пуц'о! Жив је!

МАЈКА: Биће да треба више од једног метка да се зло убије. Где ти је онај камен, сине, да крвника занавек помилујем!

СИН: Не знам, мајко. Да га тражим?

Оф – ЧОВЕК: Једва дише!

МАЈКА: Сад ћу још душманина жалити!

Оф – ЛОВАЦ: Крви му је много отишло!

МАЈКА: Звери ће се крвљу његовом затровати... Ћери! Дај платна да га превијемо, па брзо у варош носимо! Искрвариће.

Кћи пожуре по тканину. Мајка покаже сину да је сачека, а она оде ка Непознатом. Спушта се завеса.

СТРАДАЊЕ ПЕТО

Син преслаже цепанице. Кћи меси, Мајка штрика. Стиже Отац.

ОТАЦ: Јесте тежак, једва га до вароши однесосмо!

МАЈКА: Није чудо, кад је у њему греха, тежине за десеторо!

ОТАЦ: Сад је туђа брига, а ми смо опет слободни на нашој земљи!

МАЈКА: Јес'.

Мајка остави на деблу игле и тканину. Изненада виче.

МАЈКА (*виче на сав глас, у брда и низ равницу*): Чујте сви ви, проклетници! Ово је моја земља! Имам то и оверено!

Мајка из врећице око врата – где је спремила уговор – истресе распаднуту шаку папира. Падне на колена.

МАЈКА: Судбо, све што стекнем, у прах ми распеш!...

Покушава да склопи мозаик од папирџа. Схвата да је узалудно. Кћи притрчи да јој помогне.

МАЈКА: ... Чиме ти се мучена замерих? 'Артија се од моје муке развејала!

КЋИ: Кудимо оне који нам добро хоће, па се чудимо што нас невоља сналази.

МАЈКА: Ти се боље при'вати мотике него придики, више је користи!

Кћи пође по мотику.

СИН (*озбиљно*): Мајко, а што ми не уцмекамо ту судбину, ако нам је већ тако крива? Неће имати ко да ти планове квари! У нас је остала пушка, а и три метка имамо. Ваљда је то довољно да се упуца судбина!

МАЈКА: Право велиш... Да се само тако са животом може.

ОТАЦ (*кликне крај жене*): Не бригај, биће све потаман! Неће нас нико одавде терати, вило моја.

Кћи скочи по пушку.

КЋИ: Брацо, хајмо!

СИН: Кога ћемо ловити?

КЋИ: Судбину! Тако рече?

СИН: Како ћемо је пронаћи? Видиш ли је игде?

ОТАЦ: Остави то ћери, могла би да опали...

Кћи пуца у ваздух, на различите стране. Отац и Мајка залегну.

СИН (*нишани са сестром*): Пуцај тамо! Иза оног облака могу да се сакрију и две судбине!

ОТАЦ (*тише*): Мала је на тебе повукла! Никад не знаш шта ће: 'оће ли те цокити ил' уцмекати!

МАЈКА (*уплашено*): Ћери, да те глава не боли?

КЋИ: Још ми један метак! Овај погађа у среду!

Кћи још једном опали.

СИН: Мајко, сека уби судбину!

МАЈКА: Благо нама. Сад смо и без ње остали.

ОТАЦ: Како ћемо? Без судбине још нико није живео?

КЋИ (*пребаци пушку преко рамена*): Прво ћемо брану са потока склонити!

Сви гледају у Мајку.

МАЈКА (*после краће паузе, помирљиво*): Хајде, ако ће нам од тога боље потећи... Мада, сумњам.

Заједно гурају стену са потока. Зачује се жубор воде.

ОТАЦ (*једва чека следећи задатак*): А шта ћемо сада?

КЋИ: Живећемо.

СИН: Како се то ради, мајко?

МАЈКА: Убио ме бог ако сам то икада и знала.

Дотрче Ловац и Човек.

ЧОВЕК: Шта би опет, добри људи?

ЛОВАЦ: Чусмо пуцње!

ОТАЦ: Није нам ништа, пријатељи!

СИН: Учимо да живимо!

ЛОВАЦ: Има ли и за то наука?

ЧОВЕК: Биће да то не може свако.

КЋИ: Ма, ја мислим да може!

Кћи узме Мајку и Оца за руке. Поведи их у глуво коло. Притрчи им и Син.

СИН: Мајко, волим да живим овако! Само кад би се и песма чула! Доста ми више глувих кола!

Мајка на трен изађе из кола да у њега доведе Човека и Ловца. Запева. Остали се придруже певању. Она пева непарне, остали парне редове строфа – питање, одговор. Може бити и да се смењују у вођству – непарном реду.

СВИ: Хеј, човека, нема без лелека.

А из коже своје се не може.

Брдо стрмо, ти си моја срећа,

нема муке да је од те већа!

Зором станем, са врха ти гледам,

па ми жао што је живот један.
 Шта је света, што га видет нећу,
 говеда ми на пашњаке крећу.
 Куд је марва, туд ето и мене.
 Шта узберем до навече свене.
 Куд се кука, мене радо зову,
 да им склепам жалопојку нову.
 Сад јадујем што је песми конца,
 ено папка, мами ме из лонца.
 Што је било, више ме не жуља,
 све ми добро када је пасуља.

СИН: Чујете ли? (*Изађе из кола и песме*)... Чујете ли?...

Остали се надовежу песмом на – чујете ли?

Чујем гајде, свирају весеље!
 Камен жито, крај потока меље.
 Може горе, стари мудро зборе.
 Мене драго знојило до зоре!
 Аиии ии!

СИН: ... Ма, чујете ли?

И остали ослушну. Све јаче се чује лавез пса.

ОТАЦ: То је Верни!

КЋИ (*Ловцу и Човеку*): Наш пас, Верни!

МАЈКА (*Ловцу и Човеку*): Само кад нас је он пронашао!

ЧОВЕК: Хајмо му у сусрет!

КЋИ: Ето и мене, само да пушку на скровито оставим!

Сви осим Кћерке оду Верноме у сусрет. Она остави пушку. Захвати воду из потока да се умије.

КЋИ: Како си ми бистра, водо студена! Једва чекам да те и сутра пијем!

Умива се. Спушта се завеса.

КРАЈ

Милош М. Радовић

ПРОКЛЕТНИЦИ ИЛИЈЕ ГАЈИЦЕ

Већ на самом почетку драме, пошто је представио њене јунаке, писац каже: „Отац, Мајка, Кћи, Син, Ловац и Човек су припадници истог народа, генетски и судбински предодређеног да му припадници имају нешто веће носеве.

Непознати нема велики нос.

Глумачка игра треба да буде повремено гротескна, али никако све време.

На сцени је дебло на које може да седне више људи. Остала сценографија може да постоји, али и не мора (када је описана радњом и покретом глумца, стилизована светлом).“

Ова проширена карактеризација драме осликава је на најбољи начин. Она је истовремено и играчки и пасторал и драма са тезом и сценска алегија, гротескна игра на тему суштине људске природе, одговор на питање на које нема правог одговора: је ли човек човеку вук и колико добра и зла у генима носимо. На тренутак то је идеална слика природе усаглашена са друштвеном средином која се већ следећег тренутка карикира, претварајући се у своју супротност. Али све је то глумачка игра. На моменте лакрдија. Испушења кроз која пролази ова јединствена а типична породица избеглица. Иза њих су остали рат и спаљена кућа, богато имање, трактор и спокојан живот на селу, а пред њима је избегличка рута – неизвесност нове средине која ће их, где чуда, несебично примити и помоћи им да поново стану на ноге и заснују дом. Али уместо захвалности ови убоги проклетници исказују незахвалност, похлепу и егоизам. Пружили су им прст а они кидају целу руку, дали су им кров над главом а они присвајају туђе за своје. Својим добротворима забадају нож у леђа. Генетика, наслеђе, рекли бисмо. Бар нас на то упућује писац. Али када смо већ помислили да ова драма богатог и колоритног језика, структурирана у пет сцена, пет страдања, како их писац назива, нема више шта да експлицира на тему људске незахвалности и себичности, писац уводи новог јунака-антијунака, лик Непознатог. Он је од оних других, од злотвора и прогонитеља, од оних који су запалили кућу наших јунака и протерали их. Сада када је и сам постао жртва, јер ратна срећа се окреће и мења, уточиште налази код својих дојучерашњих жртви. А када види да су се поново уздигле и живота дохватиле, у њему се буди успавана звер деструкције. Јер звер у човеку никада не нестаје, она је увек ту, чека погодан тренутак да се пробуди. И том изазову Непознати не

Милош М. Радовић
milos.m.radovic@gmail.com

може да одоли. Онда драма *Проклетници* узима сасвим други правац. Себичлук и егоизам Мајке, Оца, Ђерке и Сина, њихове негативне карактерне особине бледе и узмичу пред дубоким и исконским злом Непознатог. Питање које сада писац поставља није порекло и размере Зла већ да ли је могуће превладати га већим Добром за које сви ми верујемо да је иманентно људској природи. Како пробудити успавану савест? Има ли савест и најгори човек на свету? И заиста, на волшебан начин, на наративном плану, у чему драма иначе прилично оскудева, породица се спасава у последњи час испред пушчане цеви Непознатог, кога Син разоружава бацајући му огроман камен на главу. Кад се Непознати освести, схвата да је изгубио памћење, да више не зна ко је и шта је. Прошлост је нестала, избрисана је у трену, ревидирана. Све до краја ове драмске игре пратићемо упорне покушаје Непознатог да освести ко је он и шта је, да пробуди успавану савест. Да иронија буде већа, у томе му свесрдно помажу чланови породице, занемарујући чињеницу да је он њихов злотвор, крвник који када би знао ко је и шта је, не би оклевао ни тренутак да им се наплати. Породица за то има добар изговор и разлог. Непознати је сада сасвим доброћудан и ради на њиховом имању као слуга. А они и тако више воле кад неко други уместо њих кулучи, и иначе су од таквог рода и семена. Опраштају и заборављају зарад општег бољитка. И док унутрашња борба освешћења траје, злочинац (Непознати) и жртве (Породица) живе живот такорећи у идили. Слично ономе како ми да-

нас у реалном и свакодневном животу живимо окружени многим бившим и будућим злочинцима, свесни али и несвесни њиховог присуства у нашој близини.

На самом крају драме писац налази разрешење. Непознати ће се сетити ко је и шта је. Пожелеће да опет буде свој, да пали и крв пролива. Поново ће се породица наћи испред његове запете пушке, али пуцањ који ће одјекнути неће скратити њихове животе, већ само његов.

На сцени је акт самоосвешћења, акт самоукидања и превладавања Зла, вољном акцијом, чином пробужене савести. Изненађујући обрт сасвим у складу са дотадашњим драмским конструктом. Дриму *Проклетници* Илије Гајице од сличних драма с тезом или идејом разликује језик његових јунака. Он је сочан, свеж и колоритан, крцат народном мудрошћу и изрекама. Језик који заводи, који нагиње шали и лакрдији, који онтолошке и антрополошке теме гура у други план како би се лакше опсервирале. И писац је свестан деликатности сценске равнотеже и баланса између теме којом се бави и глумаца извођача. Отуд његово инсистирање на редукцији и минимализму, како сценографије, тако и глумачког израза. Глумачка игра може бити гротескна, али не увек и превише, она може бити поспрдна, али не стално. Како је писац истовремено и редитељ, нема сумње да ће сценско упризорење драме *Проклетници* бити извесно пре или касније. Као што је извесно и да су јунаци ове занимљиве сценске игре ништа друго до убоги земаљски проклетници.



ИЛИЈА ГАЈИЦА (1974)
СЦЕНАРИСТА И РЕДИТЕЉ

За кратки играни филм *Никад нисам био на мору* (1999), награђен је *Златном медаљом* града Београда за дебитантски филм на Фестивалу краткометражног и документарног филма. У статусу хонорарног редитеља, за Телевизију Београд остварио је многобројне емисије, поглавито из домена уметничког, образовног, школског и забавног програма. Као сценариста и редитељ реализовао је музичко/документарно/играни филм *Поинт Бланк – Живот у затвору* (објављен у издању ПГП РТС 2005). Дело је било номиновано у главној/такмичарској категорији игране телевизијске продукције на фестивалу Златна ружа у Луцерну 2006.

Редитељ је и (уз Марију Ћирић) сценариста музичко-играних филмова: *Бинички – Залуд нам је гинути ако немамо шта бранити* (РТС 2015 – награда *Prix Circom Music programme* 2016); *Легенда о грлици* (РТС 2017 – *Special Mention Prix Circom* 2017); *Упознајте Корнелија* (РТС 2018); *Славенски* (РТС 2020 – *Special*

Mention Heart of Europa 2021). Редитељ је и сценариста образовно-игране серије за децу и младе *Суперхероји медијске писмености* (БЕОМЕДИЈА/РТС у сарадњи са Министарством културе и информисања Србије 2020).

Сарађује са Драмским програмом Радио Београда. Редитељ је радиофонијског остварења *Круг*, чији је сегмент објављен у селекцији интернационалног часописа *Нови звук*, као једно од најрепрезентативнијих десет радиофонијских дела – поводом тридесетогодишњице Драмског програма и двадесетогодишњице серије *Радионица звука*. Редитељ је радио-адаптације друге књиге Сеоба Милоша Црњанског, снимљене поводом стогодишњице рођења великог писца.

Као писац драмског текста *На почетку и крају* (биографска драма о Паји Јовановићу), победио је 2014. на конкурс у вршачког Народног позоришта Стерија, организованог поводом 220 година од извођења прве позоришне представе на српском језику. Члан је Удружења драмских писаца Србије.

За роман *Војник ничије војске* (2017), награђен је *Златном совом* Завода за уџбенике и наставна средства Источно Ново Сарајево, као и наградом часописа *Липље* за савремену књижевност, на Сајму књига у Бањој Луци. Ове године изашао је његов други роман *Загришћу облак*, у издању Матице српске – Друштво чланова у Црној Гори.

Зоран Т. Јовановић

КОНТРОВЕРЗНА ЛИЧНОСТ ГЛУМЦА АЛЕКСАНДРА РАДОВИЋА

Осамдесет година од смрти

Сажетак: Александар Реша Радовић (1876–1942), београдски глумац, са једанаест година први пут наступа на сцени НП, а његов привремени члан постаје од септембра 1894. Једну сезону био је у СНП у Новом Саду, потом у путујућим дружинама. У НП у Београду наступао у 85 представа од 1908. до 1911. Три године био на робији (1904–1907) због фалсификовања докумената. Први светски рат провео као војник, 1918. био на Крфу у ратном „Орфеуму“ Бране Цветковића. Између два светска рата играо повремено у Битољу и путујућим трупaма. Аутор памфлетске брошуре 1938. против вође опозиције Милана Грола. За време немачке окупације склонио се код рођака у околини Мионице, где су га четници стрељали новембра 1942. под неразјашњеним околностима. Бројна питања у вези с контроверзном личношћу глумца, робијаша и публицисте остају без одговора.

Кључне речи: Народно позориште у Београду, Александар Реша Радовић, глумац, памфлетиста, робијаш, сумњива занимања, бројне тајне службе.

Зоран Т. Јовановић
zorantj@eunet.rs

Оригинални научни рад:
примљено 4.2.2022
прихваћено 30.6.2022.

Глумачке судбине на нашим просторима завршавају се на најразличитије начине. До Другог светског рата животни путеви глумца били су, углавном, слични – потицали су, најчешће, из скромнијих друштвених слојева, одлазили су у путујућа друштва, са мало претходног школског знања, а глумачки занат учили су у ходу, путујући из места у место. Глумачке дружине су се олако мењале. Они

најталентованији доспевали су до државних позоришта, постајали су звучна имена, запамћена до наших дана.

У позоришту и у глуми нема никаквих правила, свако је универзум за себе, па нас суочавање с неobicним глумачким путевима, вратоломним судбинама, оставља запитаним о смислу глумачког посла и њиховим животним завршецима. Једна од таквих недокучивих глумачких судбина јесте и судбина београдског глумца Александра Реше Радовића, у своје време познатог и популарног, а данас потпуно заборављеног.

Биографија глумца Александра Реше Радовића (1876–1942) заинтересовала ме је пошто сам наишао на податак да је објавио памфлет о свом школском другу, а касније управнику Народног позоришта у Београду Милану Гролу, о коме сам управо припремао већу студију¹.

Никад до тада нисам у позоришној литератури срео име глумца Радовића, па сам се најпре обратио најпознатијем српском историчару Боривоју С. Стојковићу², сазнавши за основне биографске податке из два његова извора, а потом сам користио поуздани напис публицисте Здравка Ранковића о глумцу Радовићу³, а све допуне о Радовићевом глумачком путу сазнао сам из репертоара Дrame Народног позоришта у Београду од 1868. до 2007. године⁴.

Дакле, ко је глумац, а уједно и публициста, Александар – Алекса – Реша Радовић?

Рођен је у Београду 3. марта 1876, где се школовао

¹ Милан Јовановић Стоимировић, *Дневник 1936–1941*, (Нови Сад: Матица српска, 2000), 206.

² Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба II*, (Београд: Музеј позоришне уметности, 2013), 480–481, и Б. С. С., *Радовић Александар*, www.snpr.org.rs/enciklopedija.

³ Здравко Ранковић, „Александар Реша Радовић“, *Ревуја Колубара*, 2010, бр. 191, 34–35.

⁴ Петар Волк, *Преображење. Драма НП у Београду од 1868. до 2007*, (Београд: Алтера, 2009).

и завршио Прву мушку гимназију са великом матуrom марта 1894. године, а чији су школски другови, између осталих, били Милан Грол, Јован Скерлић, Александар Белић. Сем Реше, остали су завршили факултете и постали угледна имена у култури и науци, а он се „одметнуо“ у глумце.

Као гимназијалац, са једанаест година, први пут се појавио на сцени Народног позоришта на премијери позоришне игре с певањем *Риђокоса* Ш. Лукача 3. јануара 1887, као Губаш. Две године касније млади Радовић је Момак министров на премијери Нушићеве *Протекције* 30. марта 1889. Као шеснаестогодишњак Радовић тумачи две улоге, и то: Вукана Станића у трагедији *Тодор од Сталаћа* Милоша Цветића 7. марта 1892. и Богдана у *Ћиди* Ј. Веселиновића и Д. Брзака на премијери 7. јуна 1892. године. Пред самом матуrom имао је још један сценски задатак као Војвода Предраг на премијери *Благо цара Радована*, романтичној игри с певањем Стевана Ј. Јевтића, 30. јануара 1893. године.

Млади гимназијалац морао је имати велику, постојану љубав према глуми, али и личност која га је увела у театар и о њему водила бригу, о чему не располажемо поузданим подацима. Боривоје Стојковић наводи да је на Радовића имао велики утицај истакнути глумац Миливоје Стојковић (1861–1925), који је управо 1897. постао, по други пут, члан НП, када и млади Радовић, са осамнаест година, постаје званично септембра 1894. привремени члан НП у Београду. У ангажману је остао до краја септембра 1895, само једну сезону. Током своје прве сезоне Радовић је имао двадесет три сценска задатка. Премијере су се низале готово сваке недеље, пролази кроз дела Молијера (*Тврдица*), Шекспира (*Млетачки трговац*), Сардуа, Виктора Игоа, Диме Оца, а од домаћих аутора тумачи класике Лазу Костића и Јанка Веселиновића и низ мање познатих савремених српских драматичара.

Жељан, вероватно, брзих успеха, тражи друге ангажмане. У Српском народном позоришту у Новом Саду је примљен 3. априла 1896, али му је већ 25. јуна 1896. отказано, јер за њега тадашњи управник Антоније Хаџић даље није имао буџетских могућности. Од

1896. до 1897. био је у путујућој трупи Ђуре Протића, накратко се враћа у НП од јануара до децембра 1898, да би од 1899. до 1900. био у угледној позоришној дружини Миливоја Мике Стојковића, свог глумачког узора. Од јануара 1900. до јануара 1902. и од фебруара 1908. до марта 1911. поново је члан НП у Београду. То је био и његов најплоднији стваралачки период.

У међувремену, Александар Радовић је ван београдског позоришта провео седам година. Чиме се тада бавио? Понешто је познато и о приватном животу глумца. Здравко Ранковић у свом чланку наводи да се „верио 1901. са глумицом Љубицом Теодосијевић“, кћерком глумице Зорке Тодосић, али је та веридба убрзо развргнута. Нова Радовићева веридба, са београдском глумицом Софијом Нигловом, оглашена је у *Београдским новинама* 2. фебруара 1902. године. А 6. јануара 1912. године за 8. јануар је најављено у *Вечерњим новостима* његово венчање са „гцом Зорицом Бранковићевом, чланицом Лазићевог позоришта“.

Радовићеву биографију употпуњују још понеке новинске вести. *Београдске новине* су 7. марта 1903. године објавиле да је у свађи претходне вечери „у 11 часова Душан Болманац, члан Браниног Орфеума, ударио ножем Александра Радовића, члана Народног позоришта“. Радовић од јануара 1902. није био члан Народног позоришта, а крајем априла 1904. дошао је у жижу јавности по ружној афери, коју је тек покренути дневни лист *Политика* пажљиво пратила у више написа, из којих наводимо следеће појединости:

„Данас је у првостепеном суду седео на оптужничкој клупи Аца Радовић, члан Народног позоришта, због крађе акција г. Дим. Ђорићу, фабриканту овдашњем. Пошто је оптужени син познатог оца, који је био окружни начелник, а био и сам познат широј београдској публици као глумац, велики број Београђана из свију сталежа дошао је данас у суд да присуствује претресу.

„Дугим претресом, који је трајао цело пре подне и који ће се наставити и после подне, утврђено је неоспорно да је Аца Радовић ушао у радњу г. Ђорића и у тренутку кад га нико није посматрао, узео са стола 19 акција Извозне банке, у вредности од 1140 дин.,



Александар Реша Радовић

па изишавши из дућана, једну од тих акција продао, једну zaloжио, а остале сакрио у свом стану. Знајући да је само А. Радовић долазио у његову радњу и да је само он могао однети те акције, г. Ђорић се обратио полицији, која претресавши стан, нађе одиста украдене акције код А. Радовића.

„Међутим, он не признаје да је извршио ту крађу, већ вели да је све те акције добио од неког Боже Драгутиновића, кога нико живи, па ни полиција, не познаје у Београду. Брани се с великим патосом, држећи у руци своју одбрану, исписану на неколико табака, доказује да су се околности тако против њега стекле да одиста изгледа крив, али да је у самој ствари потпуно невин.

„За све присутне био је врло непријатан тренутак, кад је отац оптуженога, г. Мита Радовић, пензионер, изашао као сведок, тврдећи и сам да су акције одиста биле у сандуку његовог сина. Он синовљев поступак само овако може да објасни: 'Он је луд, господо судије! По свему његовом понашању и у кући и ван ње, ја сам уверен да је мој син луд. Ја сам то већ раније

говорио и управитељу Народног позоришта. И он ће сигурно посведочити да је Аца луд!'. Адвокат Ацин, г. Васа Јовановић и сам је стао на то становиште. Он не тврди да је његов клијент потпуно луд, али моли судије да испитају његову прошлост, па ће се онда можда и сами уверити да је Радовић учинио тај преступ у тренутном абнормалном стању.⁵

У наредном извештају *Политике* са суђења, поред краће акција, глумац је оптужен и за фалсификат: „Вештаци су утврдили да се Радовић сам потписао на меници г. Живојина Перића, професора Велике школе, што и он сам признаје, али вели да је ово учинио на овлашћењу г. Перића.“ Суд је одбио одлагање претреса и позивања нових сведока, на захтев одбране, али адвокат оптуженога „упозорава судије да је Радовић раније лежао тифус, да је често патио од периодичне меланхолије, да је, још као гимназист, кад би га професор прозвао, лекције говорио у виду декламације. Према овоме, потребно је да се над њим изврши лекарски преглед како се не би осудио човек, који је ове кривице урадио у неурачунљивом стању.

„Када је бранилац завршио своју одбрану, председник даде реч оптуженоме. Замоливши судије да може, седећи, прочитати своју одбрану, оптужени поче звонким гласом, подбочивши се једном руком, читати. Он је мало доказивао у одбрани своју невиност, апеловао је углавном на срце судијино да помогне човека кога је само стицај несрећних околности довео на оптуженичку клупу. Место да берем ловорике за свој неуморни рад, мене стављају на ову клупу као лопова и фалсификатора и хоће да ми ударе жиг срама за вечита времена, Бог вам, а душа вам!'. После решавања од читавог часа, публика и оптужени уђоше у судску салу где се прочита пресуда којом се оптужени за прво дело пушта из недостатка доказа, а за дело фалсификата, кажњава са две године заточења.“⁶

После три недеље *Политика* доноси вест којом завршава извештавање са суђења глумцу: „Апелациони суд попео је казну Аци Радовићу, бившем члану Народног позоришта, од две године затвора на три

године робије без окова.“⁷

Да ли је отац Александра Радовића штитио сина, проглашавајући га лудим, или се одиста искрено јадао на суду, поменувши да је и раније пријављивао сина због ненормалног понашања управнику Народног позоришта. Шта је, заправо, истина? Поменут је детаљ да је млади гимназијалац Радовић одговарао на питања професора декламујући. Није ли он говорио текстове, реплике из својих улога које је тумачио на сцени? Није ли се, на тај начин, „извлачио“ због незнања задатог градива? Суђење је открило непознату ружну интимну страну глумца, склоног ексцесима на граници тзв. нормалности, која се овог пута завршила робијом. Радовић се са издржавања казне вратио 1907. у актуелне београдске друштвене токове, а у Народно позориште је примљен за редовног члана већ 8. фебруара 1908, у коме остаје све до подношења оставке 25. јуна 1911. године.

Пуне четири сезоне, проведене на сцени националног позоришта, представљају можда и најзрелији период његовог глумачког рада.

Милан Грол као позоришни критичар *Српског књижевног гласника* примећује 1908. да „из представе у представу, у редовном репертоару, репризама и у премијерама, главне су улоге у рукама неколико слабих почетника, чије истицање не правдају чак ни наде на будућност која им се ни по чему не може прорицати, у рукама су г.г. Поповића (Луке) и Радовића (Александра), који су данас два највиша *Zeitner-a* (првака) трагедије и драме, иако они с образом могу у њој заузимати по броју једва пети део и по замашају скоро тај исти ред улога.“⁸

За време драматурга Ристе Одавића, Радовић је добијао задатак да у критичним тренуцима, када би изненада Милорад Гавриловић отказивао представе због „болести“, „ускаче“ у његове велике улоге, које је претходно у договору с Одавићем кришом или у алтернацији спремао.

О том периоду у раду глумца Радовића критичар Грол је изнео наведене критичке примедбе, које ће

⁵ Аноним., „Глумац пред судом“, *Политика*, 28. 4. 1904.

⁶ Аноним., „Глумац пред судом“, *Политика*, 29. 4. 1904.

⁷ Аноним., „Глумац пред судом“, *Политика*, 18. 5. 1904.

⁸ Милан Грол, „Народно позориште“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXI, бр. 10 (1908): 754.

бити један од узрока антагонизма и омразе глумца према Гролу као критичару, а потом и као управнику, што ће се провлачити у целом међуратном периоду, а резултираће поменути опскурним памфлетом 1938. године.

Данас није могуће утврдити када је и које је улоге Реша Радовић тумачио уместо Милорада Гавриловића. Тадашња штампа такве случајеве, по свој прилици, није пратила, јер се у постојећим библиографијама периодике не налазе забележени. Могуће је да је Управа Народног позоришта крила те замене? Опозициони позоришни критичар Милан Грол је ту нездраву појаву (1907–1908) регистровао и коментаришао у својим критикама.

Наредне, 1909. године Грол се враћа на чело Народног позоришта, у коме заводи ред, па, између осталог, ни поменути глумцима неће дозволити да остану у претходном положају. За Радовића неће, по Закону о позоришту из 1911, бити места у позоришту, па ће он, да ту ситуацију предупреди, поднети оставку, која му је усвојена.

За Радовића настаје раздобље хистрионског трагања за новим ангажманима. Нашао је ускоро ангажман у Хрватском покрајинском казалишту, филијали загребачког ХНК (од краја 1911. до 1912, под управом Михаила Марковића Ере).

У том позоришту сретће свог узора Мику Стојковића, са којим га је везивало чврсто пријатељство. Али и поред другарства са Стојковићем, није се дуго задржао код Ере Марковића. Даља Радовићева лутања је тешко пратити, али га налазимо у обновљеној премијерској подели представе Д'Енерија и Диманара *Каплар Милоје*, на сцени Народног позоришта у Београду августа 1913. године. У рубрици *Лична вест* београдска *Правда* 24. августа 1913. доноси вест да се Алекса Радовић „вратио са бојног поља“ и да ће бити ангажован у Народном позоришту⁹. Очито је да је глумац био учесник Другог балканског рата, тог сукоба Србије, Грчке и Бугарске око подела територије Македоније, а који је трајао током јуна и јула 1913; Радовић се, одмах после потписивања примирја, нашао у Београду и наредног месеца придружио колегама.

⁹ Аноним., „Лична вест“, *Правда*, 24. 8. 1913, 3.

Радовић је више од четврт века, од своје 11. године па до своје 37. године (од 1887. до 1913), наступао у 85 представа Народног позоришта у Београду, остваривши веома шаренолик репертоар, о коме се, вероватно, неће моћи изрећи мериторан критички суд због низа неповољних околности, условљених његовом контроверзном животном и уметничком стазом, али и садашњим стањем наше науке о позоришту.

Александар Радовић је учествовао у Првом светском рату, прешао преко Албаније и налазимо га 1917. године у Бранином позоришту на Крфу. Популарни и вишеструко обдарени глумац, редитељ, певач, писац, композитор, цртач костима Брана Цветковић (1875–1942), на молбу Врховне команде српске војске, организује своје позориште, свој ратни „Орфеум“ који почиње да изводи програме већ фебруара 1916. године. Први ансамбл чинили су супруга Каја (Бранина), Лепосава Нишлић, Страхиња Петровић, Буквић, суфлер Р. Савић и капелник Маржинец. Током априла 1917. Брани се придружују Милорад Петровић, Божидар Шапоњић, Аца Радовић, Марко Маринковић, Ђура Протић, Витомир Богић, Љ. Нешковић, Мештровић¹⁰.

У мају 1918. године на Крфу Радовић је суделовао у позоришном програму приређеном у корист оболелог глумца Милорада Петровића. „Српске новине“, које су излазиле на Крфу, доносе 17. маја 1918. програм представе, изведене у Крфском општинском позоришту, састављене од музичких оркестарских нумера, соло песама, рецитација, соло продукција Бране Цветковића, вође овог ансамбла, као и две једночинке А. Фредра (*Лукова жена*) и Е. Лабиша (*Бурна ноћ*). У подели друге комедије наступали су познати београдски глумци: Брана Цветковић, Божидар Шапоњић, Аца Радовић, Витомир Богић и Каја Цветковић – Бранина.

¹⁰ Мирјана Одавић, *Брана Цветковић*, (Београд: МПУС, 1992), 21–22.

Шта се догађало с глумцем после рата? Нема га забележеног и запаженог у јавности све до 1928. године? Шта је у међувремену радио, током целе једне деценије? Од чега је живео, чиме се бавио, ако се није бавио глумом? Прва послератна деценија у биографији Аце Радовића остаје загонетка.

После Првог светског рата играо је, кажу, само повремено. Налази се у Градском позоришту у Битољу 1928, у трупи Љубомира Рајчића Чврге био је 1929–1930, наступао је у Путујућем позоришту Светозара Тозе Цветковића (1934–1935). Шта је радио од 1935. до 1938, и потом до Априлског рата 1941? Поменуто је његово ауторство памфлета против вође опозиције Милана Грола 1938. године.

Трагом податка новинара и уредника режимских листова Милана Јовановића Стоимировића да је Реша Радовић аутор нарученог памфлета „Шта чекаш, Краљевска владо?“ против Милана Грола, дошли смо до брошуре од 15 страница, објављене у Београду, „на Духове 1938“¹¹. На тих петнаестак страница Реша Радовић, у стилу вулгарних страначких обрачуна, памфлетски се окомио на Грола, проглашавајући га државним непријатељем, тражећи његово кривично гоњење. Изостављајући најдрастичније примере напада на Гролову приватну личност, којима се Реша служи, доносимо политичне инсинуације које подмеће противнику. Тако, између осталог, пише: „На управи фонда Коларчеве задужбине данас налазе се г.г. Драгутин К. Протић, Слободан В. Јовановић, др Александар Белић, Миша Трифуновић, Богдан Поповић, др Иван Ђаја, др Тихомир Р. Ђорђевић и Емил Грол. Прва седморица извршили су једно тешко кривично дело, коме нема равна ни у прошлости ни у садашњици. А тежина њиховог дела толико је већа што су то људи, који у овој земљи уживају реноме исправних јавних радника, о којима треба говорити са пуно обзира и такта. Па ипак, они су злочинци према Српству, јер су управу Задужбине Коларчеве предали потпуно на слободно и несметано руковање Емилу Гролу! Овом

¹¹ Под псеудонимом Србин Србиновић објављена је збирка песама *За седим Краљем*, у издању Књижаре Томе Јовановића и Вујића у Београду 1921, на 32 стране. По песничком маниру, писана мешавином екавице и ијекавице, не би се рекло да се под псеудонимом крије Реша Радовић.

Задужбином која је намењена Српству – дисквалификован је да рукује и управља затровани и загрижени Емил Грол, који са Српством нема ничега заједничкога. Он је републиканац и са тим кокетира у згодним моментима. А где то није опортуно, уме се вешто и притајити.... Емил Грол је противник монархије.

„Емил Грол од Коларчевог народног универзитета створио је форум са кога се може чути реч од оних који су њему у вољи и који су симпатизери или отворене присталице политичких идеја Стаљина и Кабаљере!

„Од Универзитета Коларчевог створио је опасно гнездо и расадник комунизма да, руши темеље државе, саздане и натопљене морем крви српског народа. Кроз ступце 'Наше стварности' сарадници славе и величају Емила Грола, кога сматрају за велику левичарску звезду, за свога човека, који им даје упуте и материјалну помоћ, због чега страда задужбински фонд српског народа. Преко својих обожавалаца одржава везе са левичарски настројеним студентима и припрема сукобе њихове са школским и државним властима.“

Циљ режима Милана Стојадиновића је био да се дискредитује личност Милана Грола, једног од водећих првака удружене позиције. У тој намери као да се нису бирала средства, као што се може приметити из цитираних делова памфлета, који врви неистинама, измишљотинама, ничим поткрепљеним клеветима и оптужбама. Посебно су ружне инсинуације на Гролово порекло и проглашење њега за „туђинца“, иако је добро познато да је рођени Београђанин, православац, у трећој генерацији! Уједно се види да је Грол био окружен научном елитом, академицима и универзитетским професорима, који су узорно водили културну и образовну политику Коларчевог народног универзитета, на чијем је челу стајао Милан Грол као управник од 1929. до 1938. године¹². После смрти дугогодишњег вође Демократске странке Љубе Давидовића, крајем фебруара 1940, демократски прваци су одмах изабрали за новог шефа странке Милана Грола. Наручена подметања и клеветања би-

¹² Зоран Т. Јовановић, „О Александру Решу Радовићу, још понешто“, *Ревуја Колубара*, 2010, бр. 192, 30–31.

вшег глумца нису наишла на очекиване ефекте, нису могла нанети штете културном, а ни политичком угледу цењеног књижевника Милана Грола.

Глумац је трагично страдао током Другог светског рата. Околности, под којима је Александар Радовић стрељан, нејасне су и противречне. Здравко Ранковић бележи следеће: „У Котлинама (шума у Ђурђевцу) завршио се 1942. године, на Мратиндан (24. новембар) живот Александра Реше Радовића... Њега је, према извештају окружног начелника из Ваљева од 28. новембра 1942, одвело 'седам наоружаних људи' (четника) из куће Тихомира Радовића, који је тог дана славио. Стрељали су га заједно са Витомиром Радовићем. Не зна се поуздано у чему се састојала њихова евентуална кривица или бар сумња да су за нешто криви. Иначе, убиство у Ђурђевцу споменуто је у својим успоменама 'Заборављено време' судија Миленко Јовановић, уз опаску да је Реша Радовић био саветник окружног начелника Драгомира Лукића... Ђурђевчани, од којих смо својевремено покушавали дознати штогод више о Александру Реси Радовићу, могли су рећи тек толико да су га ратне 1941. и 1942. године виђали по вашарима, да је био веома крупне појаве, растао у дугу седу браду, у поодмаклим годинама, одевен у народно одело. А у рукама увек са дугим штапом од јеловине са пикљевима. Сви су казивали да је био загонетна личност.“

„Интелигентан, довољно образован, даровит, импозантан, атлетске појаве на сцени, јаког темперамента, правилне дикције лепо интониране и чисте артикулације, Радовић је својим улогама давао уверљиву животну снагу и лични нагласак.“ Тако га описује историчар Б. С. Стојковић, и додаје његове запажене улоге: Ђурађ Бранковић (у истоименом делу К. Оберњика), Немања (М. Цветић, *Немања*), Бајазит (Јован Суботић, *Милош Обилић*), Геслер (Ф. Шилер, *Виљем Тел*), Вилбрун (Бризбар и Нис, *Париска сиротиња*), Дон

Фернандо (Ђ. Ђакомети, *Грађанска смрт*), Варгас (В. Сарду, *Отаџбина*), Стеван Ђаковић (Љубинко Петровић, *Девојачка клетва*), Краљ Едвард IV (В. Шекспир, *Ричард III*), Андрија (Ј. Фрајденрајх, *Граничари*), Кнез Перун (Н. Петровић, *Балканска царица*), Кнез Иво од Семберије (у истоименом делу Бр. Нушића), Роган (А. Шантић, *Под маглом*).

У сумирању мишљења и свођењу општег утиска о Реси Радовићу као глумцу, уметнику, налазимо се пред бројним недоумицама. При данашњем стању наше документаристике, неизводљиво је доспети до релевантних података о његовом уметничком путу, иначе искиданом и неуједначеном, према сачуваним критичарским оценама у периодичној српској штампи, увелико оштећеној у ратним збивањима.

Репертоар глумца био је разноврстан, шаренолик, али како је креативно остварен? Какав је сценски успех имао у Народном позоришту, интерпретирајући преко осамдесет улога? Грол га убраја у слабије глумце, Стојковић га цени. Шта је истина? Обојица оцењивача били су му савременици и гледали су га на сцени. Да ли би добро дошло и треће мишљење?

Да би се сагледала целовита судбина овог необичног глумца, било би потребно обавити додатна истраживања. Да ли у посебним фондовима Народне библиотеке Србије у Београду, можда, има неки податак о Реси Радовићу, односно о *Србину Србиновићу*? Није ли забележена његова тајна активност у архивима одговарајућих државних установа, који још нису доступни? То су тек неки могући путеви истраживања о глумцу, а по свој прилици, и „специфичном“ публицисти, аутору наручених текстова, објављених анонимно или под различитим псеудонимима.

Радовић је почињао глумачки пут у националном позоришту, али је вишекратно напуштао Београд, враћао се у њега, са робије или хистрионских лутања по Србији, Далмацији, Македонији. Тешко је замислити да глумац без великог реномеа у националном глумачком ансамблу замењује угледног и неприкосновеног првака Милорада Гавриловића! Остаје от-

ворено питање: како је могао млађи и неугледнији колега да навлачи костим угледног првака, „ускаче“ у његове роле, по налогу Управе? Како ли су на ту праксу реаговале колеге, није ли било подела унутар ансамбла, или је све пролазило ћутке, само да се отаља представа? Какав је уметнички учинак чинило Радовићево тумачење Гавриловићевих чувених креација Шекспира и других класика? Грол је изнео своју оцену, а колико су други критичари пратили овај спецификум београдског глумишта? „Ускакања“ Радовића, претпостављам, нису најављивана од Управе јер су се дешавала неочекивано, те критичари нису за њих ни знали, него су, евентуално, накнадно сазнавали.

Како разлучити приватну личност од лика глумца, како сагледати глумца у личности која робија због фалсификовања меница, глумца аутора нарученог памфлета од стране режимске партије против првака опозиције?

Где су границе између ова два контрастна лика? Како младић толико занет позориштем, да на часовима професорима одговара у стиховима, примљен у глумачки ансамбл националног театра после гимназијске матуре, доспе на робију, па се потом, после одлежане казне, опет врати у исти ансамбл? Током Првог светског рата активно се бави глумом, да би од ње одустао по завршетку рата. Двадесетих година се, изгледа, бави публицистиком, глуми се враћа тек после десет година, повремено, да би крајем тридесетих сасвим одустао од ње и поново се вратио публицистици. Животну путању завршава под нерасветљеним околностима, склоњен из Београда код родбине крај Лознице, осведочени националиста страда од четничких куршума. Цела животна, али и уметничка стаза Александра Радовића је пуна мутних и неразјашњених контрадикторних детаља, у које спада и његов животни крај.

Није могуће донети мериторан закључак о овом несвакидашњем глумцу и публицисти, чиме није исцрпљена листа његових „занимања“. Очито да их је било више, до којих није могуће докучити на основу

данашњих истраживања и стања архивских фондова у Србији.

Можда га треба оставити да чами у непрегледној галерији српских глумаца који остају непознати, а већина њих су незаслужено заборављени. Радовићеве заслуге за српско глумиште, по свему судећи, бар при садашњем сазнању, нису велике, али су биле необичне, у много чему специфичне, изван устаљених, традиционалних, неписаних глумачких правила. Трагична судбина глумца Радовића као да је била неминовни и неразлучиви део његове неразјашњене животне стазе, пуне изазовних животних искушења.

Био је један у низу трагично страдалих српских глумаца током Другог светског рата, почев од септембра 1941. године бомбардовања престонице Краљевине Југославије, па све до ликвидације глумаца 1944, по ослобођењу Београда.

ДОКУМЕНТАЦИЈА

Дело: *Шта чекаш, Краљевска владо?*, Београд, 1938, 15.

Улоге

Народно позориште, Београд:

Губаш (Ш. Лукачи, *Риђокоса*), 3. јануар 1887; Момак министров (Бр. Нушић, *Протекција*), 30. март 1889; Вукан Станић (М. Цветић, *Тодор од Сталаћа*), 7. фебруар 1892; Богдан (Ј. Веселиновић – Д. Брзак, *Ћидо*), 7. јун 1892; Војвода Предраг (Стеван Ј. Јевтић, *Благо цара Радована*), 30. јануар 1893; Ламерлиш (Молијер, *Тврдица*), 2. октобар 1894; Салиано (В. Шекспир, *Млетачки трговац*), 8. октобар 1894; Наредник страже (В. Иго, *Звонар Богородичине цркве*), 8. новембар 1894; Лекар (Дино и Гистав Лемоан, *Лондонски просјаци*), 18. новембар 1894; Први витез српски (Карло Оберњик, *Ђурађ Бранковић*), 20. новембар 1894; Петљарић (Ф. Хоп, *Кућна капица доктора Фауста*), 4. децембар 1894; Минорци (Пол Фуше, *Адмирал плаве ескадре*), 19. јануар 1895; Тринобант (Ф. Холм, *Син дивљине*), 21. јануар 1895; Мортимер (В. Сарду, *Мадам Сан Жен*), 28. јануар 1895; Стражар (Ф. Копе, *За круну*), 18. март 1895; Лајчи (Ф. Чепреги, *Црвени буђелар*), 23. март 1895; Рас-

тислав (Ј. Дробњак, *Потоњи деспот*), 8. април 1895; Лакроа (А. Буржоа и П. Февал, *Грбоња*), 15. април 1895; Донски козак (П. Дерулед, *Хетман*), 22. април 1895; Роберт (А. Мелак и А. Мијо, *Мамзел Нитуш*), 27. април 1895; Месарић и Први поротник (Ђ. Рајковић, *Живот за динар*), 27. мај 1895; Стојан Јелић (Панта С. Срећковић, *Бој на Дубљу*), 2. август 1895; Гроф од Албе (В. Иго, *Руј Блаз*), 12. август 1895; Тринобант (Ф. Холм, *Син дивљине*), 15. август 1895; Жан (Д'Енери и Лемоан, *Мајчин благослов*), 27. август 1895; Коклес (А. Дима Отац, *Гроф Монте Христо*), 29. август 1895; Маркиз (Е. Кормон и Е. Гранже, *Мартин хамалин*), 31. август 1895; Иконић (Л. Костић, *Максим Црнојевић*), 8. септембар 1895; Неца (Ј. Веселиновић – И. Станојевић, *Потера*), 26. септембар 1895; (од септембра 1895. до јуна 1896. није у ангажману); Енглеz (А. Хенкен и А. Мартиа, *Воз за шетњу*), 1. јун 1896; Грчки посланик (М. Цветић, *Немања*), 22. фебруар 1897; (од 2. јуна 1896. до 22. фебруара 1897. прекид ангажмана); Официр (А. Д'Енери и Ф. Диманоар, *Стари каплар*), 20. фебруар 1897; Отофас (В. Сежур, *Црни капетан*), 4. мај 1897; Бушар (В. Сарду, *Термидор*), 10. мај 1897; Теодор од Лафарса (Ж. де Мориер, *Трибли*), 30. мај 1897; Господин (В. Шекспир, *Краљ Лир*), 30. новембар 1897; Јагит бег (Д. Дукић, *Царица Милица*), 14. јануар 1898; Сер Џемс Тирел (В. Шекспир, *Ричард III*), 30. јануар 1898; Комисар (А. Дима Син, *Туђинка*), 1. септембар 1898; Иван (В. Сарду, *Федора*), 1. октобар 1898; Официр (Ф. Шилер, *Дон Карлос*), 5. новембар 1898; Гребер (К. Лауфе, *Шелеров пансион*), 24. новембар 1898; Ђорђе Перић (Љ. Петровић, *Девојачка клетва*), 20. децембар 1898; Пастир Лајев (Софокле, *Краљ Едип*), 22. јануар 1900; Демир (Ф. Глогић, *Јаничар*), 4. фебруар 1901; Дон Фернандо (П. Ђакомети, *Грађанска смрт*), 6. фебруар 1901; Први глумац (В. Шекспир, *Хамлет*), 10. фебруар 1901; Тибалдо (В. Шекспир, *Ромео и Јулија*), 17. фебруар 1901; Други гост (А. Дима Отац, *Кин*), 6. март 1901; Лористан (В. Сарду и Е. Море, *Мадам Сан Жен*), 13. март 1901; Страмир (В. Сарду, *Дора*), 17. март 1901; Варошки комесар (Е. Сиглигети, *Војнички бегунац*), 18. март 1901; Сулејман (Веља Миљковић, *Краљевић Марко и Арапин*), 2. април 1901; Петац (Е. Сиглигети и А. Балаш, *Радничка побуна*), 22. април 1901; Сидвеј (Е. Нис, А. Бро и Ш. Леметр, *Лон-*

донска кула), 22. април 1901; Коропкин (Н. В. Гогољ, *Ревизор*), 29. април 1901; Петљарић (Ф. Хоп, *Кућна капица доктора Фауста*), 6. мај 1901; Граф Монтгомери (Ф. А. Шанферт, *Шах краљу*), 13. мај 1901; Стеван Дакловић (Љ. Петровић, *Девојачка клетва*), 20. мај 1901; Мргуд (Ж. М. Романовић, *Прокоп*), 19. мај 1901; Државни тужилац (Ж. Мари и Ж. Гризие, *Роже Ларок*), 21. мај 1901; Андрија Миљевић (Ј. Фрајдерајх, *Граничари*), 22. мај 1901; Доктор (Ј. Сигети, *Вампир и чизмар*), 27. мај 1901; Сулејман Скопљак-паша (М. Сретеновић, *Ѓакон Авакум*), 31. мај 1901; Коклес (А. Дима Отац, *Гроф Монте Христо*), 3. јун 1901; Бајазит (Ј. Суботић, *Милош Обилић*), 15. јун 1901; Франсоа (А. Доде и А. Бело, *Фроман и Ришлер*), 25. август 1901; Карло Други (Ф. Диманоар и А. Д'Енери, *Дон Цезар од Базана*), 9. септембар 1901; Дурет бег (М. Бан, *Мејрима*), 11. септембар 1901; Геслер (Ф. Шилер, *Вилхелм Тел*), 16. септембар 1901; Павле (Ј. Веселиновић – И. Станојевић, *Потера*), 7. октобар 1901; Маркиз Шаверин (А. Буржоа и П. Февал, *Грбоња*), 26. октобар 1901; Озирије (К. Холтај, *Роберт Ђаво*), 4. новембар 1901; Ламанеш (Р. Морис, *Деведесет трећа*), 15. октобар 1901; Жандармеријски поручник (Е. Брије, *Закон*), 15. децембар 1901; Душан (Ј. Ст. Поповић, *Смрт Стевана Дечанског*), 30. децембар 1901; Подадмирал Смит (П. Фуше, *Адмирал плаве ескадре*), 13. јануар 1902; Бибије (Мих. Сретеновић, *Галегова стена*), 14. јануар 1902; Ђенерал (Ж. Оне, *Љубав и понос*), 17. јануар 1902; (прекид у ангажману од 17. јануара 1902. до 17. фебруара 1908); Дон Анфонсо од Есте (В. Иго, *Лукреција Борџија*), 17. фебруар 1908; Немања (М. Цветић, *Немања*), 14. април 1908; Монтарго (В. Иго, *Руј Блаз*), 14. август 1908; Севић (Л. Костић, *Пера Сегединац*), 14. октобар 1908; Краљ Едвард IV (В. Шекспир, *Ричард III*), 30. октобар 1908; Стеван Илич Уховртов (Н. В. Гогољ, *Ревизор*), 30. август 1909; Трећи хајдук (Ј. Ј. Змај, *Три хајдука*), 8. фебруар 1910; Монтано (В. Шекспир, *Отело*), 27. март 1910; Роган (А. Шантић, *Под маглом*), 18. септембар 1910; Други општински изасланик, Бен Мохарем (Бр. Нушић, *Пут око света*), премијера, 26. март 1911; Први препродавац (А. Д'Енери и Ф. Диманоар, *Каплар Милоје*) премијера 15. април, реприза 25. август 1913.

Српско народно позориште, Нови Сад, 1896:
 Спирола (Франсоа Копе, *Северо Торели*), Дворјанин (В. Шекспир, *Хамлет*), Лусталот (Ф. Е. Линкер, *Мајчин благослов*).

ЛИТЕРАТУРА

- А-м. „Пера Сегединац“. *Политика*, 1908, бр. 1703, 3.
 Аноним. „Глумац пред судом“. *Политика*, 28. 4. 1904.
 Аноним. „Глумац пред судом“. *Политика*, 29. 4. 1904.
 Аноним. „Грбоња“. *Политика*, 15. 12. 1907, 3.
 Аноним. „Деведесет трећа“, *Дневник*, 1901, бр. 196, 3.
 Аноним. „Немања“. *Вечерње новости*, 16. 6. 1909.
 Аноним. „Пера Сегединац“. *Вечерње новости*, 17. 10. 1908.
 Аноним. „Претрес Аци Радовићу“. *Политика*, 27. 4. 1904.
 Аноним. „Роберт Ђаво“. *Београдске новине*, 16. 5. 1904.
 Аноним. „Ромео и Јулија“. *Вечерње новости*, 1903, бр. 174, 2.
 Аноним. „Фроман и Ришлер“. *Вечерње новости*, 1904, бр. 101, 3.
 Аноним. „Шах краљу“. *Вечерње новости*, 14. 10. 1907.
 Грол, Милан. „Народно позориште“. *Српски књижевни гласник*, књ. XX1, бр. 10 (1908): 754.
 Душановић, Станоје. „Мали лексикон чланова новосадских позоришта 1861–1941“. У *Споменица 1861–1961*, 604. Нови Сад: Српско народно позориште, 1961.
 З. Р(анковић). „Радовићи из Ђурђевца“. *Календар Колубара за 2013*, Ваљево.
 Јовановић, Зоран Т. „О Александру Реши Радовићу, још понешто“. *Ревуја Колубара*, Ваљево, 2010, бр. 192, 30–31.
 Јовановић Стоимировић, Милан. *Дневник 1936–1941*. Нови Сад: Матица српска, 2000, 206.

Одавић, Мирјана. *Брана Цветковић*. Београд: МПУС, 1992, 21–22.

„Програм представе у Позоришту“. *Српске новине*, Крф, 17. 5. 1918.

Ранковић, Здравко. „Александар Реша Радовић“. *Ревуја Колубара*, Ваљево, 2010, бр. 191, 34–35.

Стојковић, Б. С. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба II*. Београд: Музеј позоришне уметности, 2013, 480–481.

Суботић, Каменко. „Ромео и Јулија“, *Београдске новине*, 21. 6. 1903.

Суботић, Каменко. „Хамлет“. *Београдске новине*, 1902, бр. 240.

CONTROVERSIAL PERSONALITY OF ACTOR ALEKSANDAR RADOVIĆ

Abstract: Aleksandar Reša Radović (1876–1942), Belgrade actor, who, at the age of eleven performed on the National theatre stage for the first time and became its temporary member in September 1894. He was in the Serbian national theatre, in Novi Sad, for one season, then in traveling companies. In the National theatre in Belgrade, he performed in 85 plays from 1908 to 1911. He was imprisoned for three years (1904–1907) because of falsifying documents. He spent the First World War as a soldier, in 1918 he was in Corfu in the “Orpheum” by Brane Cvetković. Between the two world wars, he played occasionally in Bitola and traveling troops. In 1938 he was an author of a pamphlet brochure against opposition leader Milan Grol. During the German occupation, he took refuge with a relative near Mionica, where he was shot by Chetniks in November 1942. under unexplained circumstances. Numerous questions of the controversial personality of the actor, convict and publicist remain unanswered.

Key words: National theatre in Belgrade, Aleksandar Raša Radović, actor, pamphleteer, convict, dubious occupation, numerous secret services.

СЕЋАЊЕ НА ДЕСУ ДУГАЛИЋ (1897–1972)

Сажетак: Поводом педесет година од смрти велике глумице Десе Дугалић Недељковић (1897–1972), неправедно потиснуте из позоришне свести, настао је овај текст као отпор забору. Била је две деценије краљица сцене НП у Београду (1921–1944), остваривши стотинак улога у сарадњи са двадесетак редитеља (највише са Ј. Љ. Ракитином, тридесет три, и са М. Исајловићем, Ј. Кулунџићем, по десет), књижевница, чији се драмски текст *На другој обали* изводио у НП, као и ауторка првог уџбеника глуме *Елементи визуелне глуме* (1935). Двадесет година је провела изван земље и када се 1964. вратила у Југославију, Мира Траиловић јој отвара врата Атељеа 212, где је остварила три позоришне улоге, и у то време дебитује на филму. У богатој, разуђеној литератури покушали смо да сâм документ успостави животну причу, кроз сачуване интервјуе, бројне позоришне критике и записе глумаца. Познатији позоришни критичари међуратног периода оставили су трајна сведочанства о њеним позоришним врхунцима, а глумци су о њој писали надахнуто као једној од најдаровитијих и најинтелигентнијих међу њима.

Кључне речи: Деса Дугалић, позоришна глумица, Народно позориште, репертоар, књижевница, уџбеник глуме, период између два рата, редитељ Јуриј Љ. Ракитин.

Први сусрет с глумицом Десом Дугалић догодио се у припреми рукописа књиге Ружице Сокић *Страст за летењем*, сада већ давне, 2009. године. Забележила сам у поговору да је веома занимљиво описивање глумачких моћи Десе Дугалић и њене људске погружености, скромности окончавања у малом стану. Две глумице су се препознале при првом сусрету, јер су се глумачки додирнуле. Брош, који је за Ружицу постао амајлија, добила је на основу Десиного тестаментa када ју је позвао адвокат.

Траје дуго то моје трагање за тајном наше велике глумице Десе Дугалић Недељковић (1897–1972), коју смо, ко зна зашто, потиснули из наше позоришне свести. Глумица која је две деценије краљица сцене Народног позоришта, која пише путописе, драмске текстове, а *На другој обали* се изводи у Народном позоришту. Ауторка је првог уџбеника глуме *Елементи визуелне глуме* (1935), сигурно да не заслужује наш заборав.

Особеност њене глумачке појаве је и чињеница да једну од првих енциклопедијских јединица¹ сусрећемо у *Лексикону писача Југославије I* (Нови Сад: МС, 1972).

У току од педесет година од њене смрти сусрећемо два покушаја враћања Десе Дугалић у позоришне токове. Први се догодио 2003. изложбом и каталогом у Музеју позоришне уметности Србије², који је припремила Александра Милошевић. Други, тринаест година касније. У оквиру циклуса *Сећање*, 30. марта 2016, у Музеју НП у Београду одржано је вече посвећено некадашњој првакињи Дrame НП између два светска рата, путописцу и педагогу Деси Дугалић Недељковић (1987–1972)³. Том приликом је остало записано: „Живот јој је доделио судбину племкиње и

сиротице, доживела је аплаузе и бројна изгнанства из земље, а са последњег се вратила оболела, само са кофером у руци. Избегла је судбину Жанке Стокић, јер је за време Другог светског рата играла у позоришту, а супруг др Милорад Недељковић је био службеник у Недићевој влади. Помогла јој је несебично, после повратка, Мира Траиловић, вративши је на сцену Атељеа 212, где је одиграла седамдесетих година три роле, а дебитовала је и на филмовима *Деца војводе Шмита*, *Дим* 1972. године. За омиљену глумицу Београда и миљеницу предратне критике и штампе, Десу Дугалић, глума је била животна потреба. ‘Ја морам да глумим као што птица мора да пева, вода да тече’, говорила је Димина Маргарета Готје која ју је довела до врхунца уметничке каријере, Шекспирова Јулија и Виола, Молијерова Ањес, Толстојева Бетси...”

У богатој, али разуђеној литератури о нашој великој уметници покушала сам да само документ успостави животну причу, кроз сачуване интервјуе, бројне позоришне критике и записе глумаца.

ТАКО ЈЕ ПОЧИЊАЛА

Чачанка по рођењу, кћи окружног надзорника дувана, Деса Дугалић после првог разреда гимназије и мајчине смрти долази у Београд да продужи школовање. Ујаци и баба преузимају бригу о њеном школовању и одрастању да би ублажили терет оцу који је остао удовац са троје мале деце. Од раног детињства било је јасно да све води ка глуми, прорекле су то све њене другарице и наставнице, јер се ниједна прослава Светог Саве или ђачки концерт нису могли одржати без њеног учешћа.

Њен најстарији ујак Радоје Јанковић, који је у то време био генерални конзул у Њујорку, игра важну улогу у животу своје сестричине. Када је препознао њен таленат и вољу за глуму, свесрдно је помагао њен развој. Једина бојазан долазила је од њеног нежног здравља, али је он, упоредо и с ретким пожртвовањем, бринуо и о томе. Кадгод је путовао у иностранство, увек је и њу водио са собом, трудећи се да јој прошири погледе на живот и свет.

¹ *Дугалић – Недељковић, Десанка* (Чачак, 28. новембар 1987 – Београд, 22. април 1972). Из чиновничке породице. Отац Стеван, надзорник монопола дувана у Ваљеву; мајка Драга. После смрти оца о њој се старају баба и ујак Радоје Јанковић, официр и књижевник. Основну школу завршила у Ваљеву (1908), шест разреда гимназије у Београду (1914). Аустријска окупација Србије 1915. затекла ју је у Шпанији, куда је отишла са ујаком, затим прелази у Париз, где је завршила глумачке студије (1920). Ангажована је крајем 1920. у београдском Народном позоришту и 3. марта 1921. дебитује као Мими у *Чергашком животу*. За двадесет година играла је на нашој сцени преко сто двадесет улога, поглавито у драмском салонском репертоару. Осим глуме писала је чланке о позоришту у *Правди* (1933) и *Времену* (1934) и била наставница у Глумачкој школи при Народном позоришту у Београду. Написала је позоришни комад *На другој обали* (првобитни наслов *С ону страну океана*), приказан први пут 12. децембра 1935. у НП у Београду. Рецитовала наше народне песме на концертним вечерима и преко Београдске радио-станице (1931–1941). У рукопису има две драме: *Две сестре* и *Тако ћаскајући*.

Библиографија: *Забелешке с пута кроз Палестину, Сирију и Египат у лето 1931*, Београд 1931; *Елементи визуелне глуме*, Београд 1935.

² Александра Милошевић, *Деса Дугалић*, каталог, (Београд: МПУС, 2003).

³ О њеном богатом и садржајном уметничком и животном путу говорили су библиотекари чачанске Градске библиотеке „Владислав Петковић Дис“ др Богдан Трифуновић, Даница Оташевић, Оливера Недељковић и Марија Радуловић. У публици је седео и драмски уметник Дејан Чавић, некадашњи члан Атељеа 212, који је у том театру, са Десом Дугалић, играо три представе. Играла је са највећим одушевљењем, а ми смо је пратили, колико смо могли – рекао је Дејан Чавић.

И сама Деса Дугалић се осамосталила знатно пре својих вршњакиња. Европски рат затиче је као свршену ученицу шестог разреда гимназије. Приликом бомбардовања Београда разболела се од запаљења плућа и ујак је шаље на море – у Солун. После неколико месеци путује у Шпанију, на Балеарска острва, па кроз Швајцарску и најзад долази у Француску. У Паризу се задржава и почиње озбиљно да помишља на глуму, рачунајући на ујакову материјалну помоћ и свесрдну бабину негу, јер јој здравље још није било крепко, али и на своју дубоку веру и љубав према уметности. Узима приватне часове код професора Ежена Ларшеа, код кога су училе и госпођа Пјера и друге чувене париске уметнице. Покушала је да ступи на државни конзерваторијум, али није имала ни среће ни веза, нарочито здравља, које је, после талента, најважнији фактор. И од два странца који се годишње бирају на конзерваторијум, изабран је – уместо ње – Михаило Ковачевић. А Деса Дугалић је и даље посећивала ванредне часове професора Конзерваторијума.

По завршетку рата Деса Дугалић се враћа у отаџбину и 3. марта 1920. године дебитује као Мими у *Чергарском животу*. Свој деби описује сликовито и осећајно, као да поново преживљава исте моменте, мада, како каже, има велике разлике између подсећања и преживљавања.

„ – Срећан али и тугаљив деби, јер је скоро сваки још носио црнину за својим погинулим и помрлим за време рата. И ја сама изгубила сам три скоро најмилија створења у своме животу, оца, најмлађег ујака и сестру од тетке. А тако рећи стајала је и смрт средњег ујака који је, као резервни потпоручник, умирао од ратних напора на болесничкој постељи. Обилазила сам га скоро сваки дан пре или после пробе *Чергарског живота*. Једанпут пронеше баш поред мене некога на мртвачким носилима. Пошла сам два-три корака за њим са рђавим предосећањем; хтела сам да подигнем чаршав, али ме болничар познаде и рече: 'Није ваш рођак, него онај из његове собе.' То је био неки Црногорац, резервни капетан, који је боловао од исте болести. Увек је пружао руку да се рукује са мном, а ту ледену руку и те предуге прсте нећу никад



Деса Дугалић као Фру-Фру, *Невероватни цилиндар* Њ.В. Краља Кристијана, Народно позориште Београд, 1923

заборавити. Кад је тај Црногорац умро, ја сам скоро изразила жељу да донесу неког другог болесника, јер сам мислила да ће моме ујаку бити теже кад остане сам у соби. Али он је рекао: 'Не треба ми нико! Зар не видиш да сви одоше пре мене?' – И кад изнесе постелу, он добаци: 'Сад је ваљда на мене ред... Ово је већ трећи који је предамном издахнуо...' И плакао је на глас, а то је пре личило на ропца..."⁴

По повратку кући чекале су је нове сузе. Привремено је становала са бабом код тетке која је била у првој жалости за кћерком и по цео дан и ноћ љубила је њене стварчице и нарицала по кући и башти. Требало је њу тешити и бринути се да не учини нешто себи у свом превеликом болу. Требало је измишљати свашта де се, макар мало, одвоји од црних мисли. Требало је и да избегава сусрете с њоме, да јој не би позледила

⁴ „Деса Дугалић о почецима своје глуме“, *Жена и свет*, год. VII, бр. 6, Београд, 1930, 9–10.

ране, јер је Деса била само две-три године млађа од њене кћери. Али је изгледала и мало утешена тиме што је Деса тада личила на скроз туберкулозну девојку. Међутим, требало је ићи и на пробе *Чергарског живота* где се такође плакало, јер и Мими је била несрећна... заљубљена и туберкулозна. Деса Дугалић је заиста личила на ту Мими. Погоднија улога није се могла изабрати за њен деби. Да је играла ма шта друго, ко зна да ли би задобила тако брзо симпатије публике.

„Ах, време је најбољи мајстор! – уздише Деса. – Остао је један белег туге на души, који нека успомена с времена на време позледи као што назеб може да погорша мој хронични катар.“⁵

Десет година од тада Деса Дугалић се уверила да је њу та иста публика заволела и у другим комадима, али њој се ипак чини да та љубав датира највише од оног дана кад су сви троје били несрећни: *и публика, и Мими, и она...*

Много шта се изменило од тада, па и публика и сама Деса Дугалић. Само је једна Мими остала иста. Уосталом, публика је запамтила њене креације: Аницу (*Машкарате испод купља*), Фру-Фру (*Невероватни цилиндар*), Ану (*Кајање*), Корделију (*Лир*), Грас од Плесана (*Свадбени марш*), Роксану (*Сирано од Бержерака*), Мери Даган, Графицу (*Фигарова женидба*), Војвоткињу (*Зелени фрак*), Рођаку из Варшаве, Осму жену, Лилијану (*Центрифугални играч*), Сизи (*Топаз*) и многе друге – када је публика од срца плакала, или се од срца смејала.

Деса Дугалић је врло сентиментална, мада то воли да прикрије. Смеје се, али увек има сузу у оку. Редитељ Исајловић каже да ниједна глумица не плаче на позорници тако искрено као она. Духовита је, воли да се шали и пева, није уображена, није охоло, не жуди за букетима, за новцем... „Изнад свега воли да глуми. На позорници она осети па онда каже. Она преживљава на сцени, којој је дубоко захвална за радости, као и за болове што их сцена каткад нанесе глумцу. И често узвикује: – *Ја сам оздравила на позорници!*“⁶

⁵ Исто.

⁶ Исто.

ДЕСА ДУГАЛИЋ О СВОЈОЈ ГЛУМИ

У жељи да се приближи живот на сцени, новинар *Правде* радо разговара с првакињом Народног позоришта у Београду о припремању улога. Она веома исцрпно објашњава како се ствара репертоар у позоришту, процес припреме представе, од читаћих проба до генералних проба које претходе премијери, као и о игрању представа у току редовног репертоара. Дешавало јој се да недељно има пет тешких представа и сваки дан пробе, „не рачунајући учење улоге код куће и трчање по радњама док набавим и поручим тоалете, шешире, ципеле, ташне, перике и друго све што је потребно за улогу. Најтеже ми је кад на дан генералне пробе и уочи премијере имам представу и кад недељом имам две представе. Кад на пример играм после подне у Мањежу *Суђење Мери Даган*, а затим увече у великој згради *Топаз*. Ја немам времена да између та два комада скинем шминку, него морам аутом да летим из једног позоришта у друго. То је и велики трошак за наше плате, поред замора“⁷. Објаснила је да се комад ради шест до осам недеља, као и улоге. „Ми полако напуштамо своју реалну личност, заборављамо је, излазимо из ње и уживљујемо се у физиономију, карактер, менталитет оне личности коју имамо да креирамо и чији живот имамо да проживимо на бини. Ми излазимо из себе не само на пробама него и у приватном животу, све док не прође премијера. Моји најближи често су ми приметили да друкчије идем или се друкчије смејем – што значи да се улога и нехотице увуче и зри у нама и кад ми мислимо да нисмо више на бини. И тако полако током многих напорних сати, брижних дана и непроспаваних ноћи очекује се премијера док најзад не одјекне команда: *Сутра или прекосутра Генерална проба.*“⁸

Објаснила је да се две генералне пробе одржавају са тоалетом, шминком, намештајем, осветљењем и целом реквизитом као што ће ићи на представи. На првој, која обично почиње пре подне и траје до увече, има покатак враћања сцена или поправљања

⁷ А-м., „Како се спрема премијера. Један разговор са госпођом Десом Дугалић“, *Правда*, 9. 11. 1930.

⁸ Исто.

изговора. У овом интервјуу открила је неколико занимљивости у вези с хонорарима глумаца који су неколико пута скромнији од хонорара у опери. Посебна занимљивост је што глумци набављају и купују своје костиме за представе, као и перике и све украсе. Такође је истакла проблем простора за одржавање проба, јер у Народном позоришту делују Опера и Балет, „па ми Драма, испадамо обично сирочићи и пепелуге, јер се у кући која је за нас грађена, потуцамо често по најзабијенијим и најнеугледнијим одељењима, да би опера и балет могли држати своје пробе на већим и главнијим просторијама. За нас је право учеење кад се збијемо на другој или трећој галерији, а у близини се држи оркестарска проба, и тако редом, у сваком углу обеју кућа“⁹. Наглашава да понекад завршавају, као осуђеници, у другој згради, у Мањежу где је слободна сала.

СТВАРАЊЕ УЛОГА

О својим улогама прича природно и лако, јер их учи на сваком месту, зато што јој ништа не смета. Истичала је да има чудан начин учења, јер студира цело дело... Имала је одличну меморију, што јој је олакшавало процес припреме.

Јединствено је њено поимање глуме, настанак улоге. Волела је друштво, покрет, промену, разноликост, песму, боје, али говорила је: „Изгледаће вам чудно када вам кажем да на дну мене има, поред свег немира и бујности, и један мир као у дубоким водама. До тог мира ви нећете моћи никада продрети, ма колико да сте добар психолог. То је чак и за мене тајна природе. Чини ми се да из тог мира, из те душевне дубине, излазе креације мојих улога.“¹⁰ Стварање улоге из мира, потпуне тишине, среће се врло ретко, углавном код глумаца који су заокружили свој глумачки опус. И сама каже да је то тешко, готово немогуће, објаснити. „Не знам. Нешто се засветли и ја видим.

Тражим и нађем. Нађем ново и каткад се уплашим од тога што нађем, јер знам све тешкоће које ме очекују, док не изроним на површину уметничког стварања. Ту је права мистерија моје глуме.“¹¹

Као да у њој постоје „два живота и оба многострука. Само један је на површини видљив, а други у неким мистичним дубинама психе. За мене је глума потреба мога живота. Не само вокација, него скоро мој крст, кога носим као судбину од малена, од свог првог детињства. Ја морам да глумим као што птица мора да пева, цвет да цвета, вода да тече. И глумила сам доста. Пуних двадесет година у београдском Народном позоришту и по целој Југославији. Креирала сам само око сто улога, живела и умирала хиљадама пута на позорници. И опет ми још није доста. Носим улогу у себи, те ми не смета телефон, звонце... Та улога се развија у мени независно од спољашњих догађаја“¹².

Није постојала трема, јер кад изиђе на позорницу, она више није Деса Дугалић него личност коју глуми, а то нема никакве везе с тремом.

Када су је питали да ли из извесних комада може извући поуку за живот, одговорила је одрично. „Из живота, у још јачој сенци и подвлачењу тумачила сам улогу. Иначе, са позорнице тешко, тешко... Опет вам кажем, оно што сам дала на бини, било је моје из оних мистичних дубина о којима сам вам малочас говорила.“¹³

Креирала је више улога и старих и одвратних још у младости. Није јој сметало да буде Маргарита Готје у *Госпођи с камелијама*, Роксанда у *Сирану* и тако даље. А бабе је играла још пре петнаест година у *Галебу*, *Зеленом фраку*, *Човеку поносном што нема среће*, *Непријатељици* и тако даље. Колеге су јој замерале што прима те старе улоге у тим годинама. Али увек је играла уметност ради уметности. Сматрала је да не греша, јер јој у познијим годинама те улоге неће бити тешке. О значају улоге Маргарите Готје говори податак да је једну снажну слику из драме *Госпођа с камелијама* поклонила новинарки 1939. године.

⁹ Исто.

¹⁰ Милан А. Николић, „Првакиња Београдске драме г-ђа Деса Дугалић износи у чему се састоји мистерија њене глуме и уметничког стварања“, *Правда*, 29. 11. 1940, 9.

¹¹ Исто.

¹² Исто.

¹³ Исто.

ПРИЛОГ ЗА БИОГРАФИЈУ

Новине¹⁴ бележе венчање Десе Дугалић и др Милорада Недељковића, директора Поштанске штедионице и познатог публицисте 24. септембра 1931. у Вознесенској цркви. Наравно, то венчање је побудило велику пажњу Београђана, јер су и млада и младожења веома познате и омиљене личности. „Г-ђа Дугалић, је без сумње једна од најбољих наших глумица, носилац модерног репертоара нашег позоришта, а г. др Недељковић је у јавности познат не само као директор једног од првих новчаних завода, већ и као одличан финансијски стручњак и публициста. И, мада је свадба обављена у највећој тишини, ипак се у цркви нашао велики број Београђана, добрим делом девојака и жена, које необично цене уметност г-ђе Десе Дугалић, да својој звезди пожеле срећу и на домаћој, породичној сцени.“¹⁵ У кратком новинском тексту сазнајемо да су кумовали г. Никола Крстић, потпредседник Општине београдске, и г. др Милорад Врачевић, шеф туберкулозног одељења државне болнице. Ту је и информација о књизи, коју „је млада ту скоро пред своје венчање издала“¹⁶, путопис по Блиском истоку, који је у њој открио чак и извесне књижевничке способности. Тиме се њено име још више котирао у београдском друштву, а круг њених поштовалаца знатно проширио.

О њеном супругу, о коме уметница прича с великом љубављу и поштовањем, сазнајемо из каснијих интервјуа, јер Деса Дугалић је увек била отворена за разговоре, „са финим осмехом око усана“¹⁷, како је описује новинарка Јелица Марковић. У том разговору, осим улога које припрема, помиње и своју страст ка писању, јер наглашава да „највећи део времена проводи на путу, бележим утиске... путописе...“¹⁸. Слобод-

¹⁴ А-м., „Једна београдска свадба. Венчање г. др Милорада Недељковића, директора Поштанске штедионице и г-ђе Десе Дугалић чланице Народног позоришта“, *Правда*, 25. 9. 1931.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Јелица Марковић, „Један разговор са госпођом Десом Дугалић“, *Сад и некад*, Београд, год. IV, бр. 10, 25. 5. 1939.

¹⁸ Исто.

но време најрадије проводи са сином Божидаром. Истиче да воли да проводе време у веселом друштву, јер воли народне песме. На њиховим вечерима стари је гост оперски тенор Драги Петровић, муж њене сестре Лепе Петровић, такође чланице позоришта. Десанкин муж их веома воли. Премда је презапослен, како каже, „увек стигне за све: за дете, за кућу, за музику, друштво, лов, за путовања... Иначе је врло строг... Али мислим да је жена зато, да ту строгост ублажује, јер све стоји до саме жене... до њене интелигенције. Поштујем сваки његов напор. Дочекујем га насмејана, духовитошћу, а каткада и ћутањем... Умем погодити сваки моменат...“¹⁹

У то време већ је написала драму *На другој обали*. Наглашава да је концентрисана на дете, мужа, позориште. Воли домаћинство, а на послугу не рачуна. С посебном љубављу говори о свом петогодишњем сину, који је већ неколико пута летео авионом, а воли лов, пушку, прича о Риму, Швајцарској. Рудник је за Десу најидеалније место за одмор. Ту проводи лето, изузев када је на дужем путовању. Страст, осим путовања, представља за њу лов и јахање. Вози и аутомобил, али само изван Београда.

Новинарка на крају текста наглашава да је напустила пријатну кућу велике уметнице, „која се у свакој прилици показала као таленат, примерна жена и одлична мајка“²⁰.

Глумицу је најтеже било пронаћи у приватном животу, јер је то била само на бини. Истицала је да је обична смртна жена, као и све друге, која воли дете, мужа, кућу, природу, путовања, књиге. Волела је људе и животиње, а и они њу, јер их је разумела, с њима саосећала и у срећи и у несрећи.

О пријатној кући на Дедињу пише и новинар М. Световски о „првакињи која се повукла у Дедиње, где је њен супруг г. др Милорад Недељковић, директор Поштанске штедионице саградио врло угодну вилу“²¹. Сматра да се бар пет година може уграбити дуже од живота.

¹⁹ Исто.

²⁰ Исто.

²¹ М. Световски, „Истргнути снимци из албума гђе Десе Дугалић“, *Илустровани лист*, 30. 4. 1933.

Четрдесетих година првакиња Београдске драме, као и већина њених колега, није била чест гост у позоришту, јер је то било условљено репертоаром. Није била виђена у канцеларији, али је била на улици у друштву својих колега, или пак у кафаници преко пута позоришта, најчешће је у друштву првака Београдске драме Миливоја Живановића, своје сестре Лепе Петровић, Љубинке Бобић, Невенке Урбанове, истакнутих чланова Дrame, као и свога зета Драгог Петровића, члана Опере, Баће Марковића, шаптача и других.

Свесрдно се залагала за своје млађе колегинице и колеге, помагала им, и била међу њима радо виђена, јер су у њој налазили не само свог учитеља у уметности него и друга, искреног пријатеља. „Једном приликом у друштву супруг г-ђе Невенке Урбанове рекао је: 'Једини човек у позоришту је Деса Дугалић'. Као што убедљиво даје своје запажене роле, исто тако има смелости да се испрси где је потребно, и то обично кад се ради о интересима позоришта и његових заступљених чланова.“²²

Нешто другачије запажање и информацију о њеном личном животу сусрећемо у књизи Раше Плаовића *Наша кућа гледана изнутра* у којој у прилогу о глумици Д. Дугалић наилазимо на податак о њеном браку²³. Глумац о својој колегиници износи, вероватно, субјективна запажања, у којој је мери њен супружнички живот утицао на глумачки рад²⁴. Пише

²² Милан А. Николић, „Првакиња Београдске драме г-ђа Деса Дугалић износи у чему се састоји мистерија њене глуме и уметничког стварања“, *Правда*, 29. 11. 1940, 9.

²³ Радомир Раша Плаовић, *Наша кућа гледана изнутра*, (Београд: Нолит, Алтера, Фонд „Милан Ђоковић“, Београд, 2011), 215–217.

²⁴ „Три врло различите фазе њеног стваралаштва запажају се у вези с њеним интимним, брачним животом. У почетку, у браку с нашим корепетитором, руским избеглицом, паметним и смиреним човеком, текао је њен рад глатко, нормално, у правилним границама њеног развоја. После разлаза с њим, дошла је ера 'боемије'. Велики део њене активности био је везан за 'Соаре либр', у заједници са В. Драгутиновићем, приказивањем лаких, ласцивних и фриволних скечева, забавних дела, углавном француских. Она је, у ствари, била главни носилац целе те работе. Митке, под тим именом је био познат, осион, размажен, 'Београдчић', из 'угледне' куће, довео је до алкохола. Последња комбинација, с Недељковићем – била је најкобнија. Он је био директор Поштанске

и о њеном повратку у Југославију, после двадесетогодишњег изгнанства, када је играла у Атељеу 212, али наглашава да није ишао да погледа њене представе, јер му је било недостојно у односу на њене улоге у Народном позоришту између два рата. Сусрели су се и поздравили у гардероби Народног позоришта после једне његове представе. Овај запис је другачији од свих коментара које сусрећемо у тадашњој штампи, у којој се глумица описује као врло комуникативна особа, увек отворена за разговоре, а њихова кућа на Дедињу као дом отворен за дружења у топлој и хармоничном породичном окружењу, са сином.

„СРПСКА СЦЕНА“ БЕЛЕЖИ

У току рата, захваљујући узорно уређеној *Српској сцени*, пратимо њен рад четрдесетих година. Како је већ остварена и високо афирмисана глумица, почетком 1942. године сусрећемо њену исцрпну биографију.

„Г-ђа Десанка Дугалић је један од најбољих представника наше позоришне уметности у времену између два рата. Ученица глумачке школе у Паризу, коју завршава 1920. године, она је већ првих дана исте године у Београду, где дебитује као Мими у *Чергашком животу* (3. марта). И кроз двадесет година рада, она ће сјајно носити цео драмски салонски репертоар. Публика ће је видети у Ростановим *Романтичним душама* и *Сирану*, и Шекспировој *Богојављенској ноћи*, и у Батајевом *Свадбеном маршу*, и у Никодемијевом *Јутру, дану и ноћи*, и у *Верној сенци*, и у Порторишовој *Заљубљеној жени*, и у Жералдијевом *Роберу и Маријани*, и у Вернеровој *Рођаци из Варшаве*, и у Кајаве-де Флеровој *Лепој пустиловини* и *Зеленом фраку*, и у Пањоловом *Топазу*, и у Бомаршеовој *Фигаровој жени* и *дби*, и у Молијеровом *Жоржу Дандену*, и у Антоановој *Непријатељици*, и у Коктоовим *Страшним родитељима*, и у Калдероновој *Госпођи ђаволици*, и

штедионице, суров, надмен, банкарац, за време окупације и мистар у Недићевој влади. Та веза је сасвим изменила њен лик, не само у приватном животу него и на сцени. Он је много утицао на њен уметнички пут. Хтео је, по својој разметљивости, од ње да направи нашу 'Сару'“

у Диминој *Госпођи с камелијама*, и у Деваловом *Товаришчу*, и у Иговом *Рују Блазу*, и у Скрибовој *Чаши воде*, и у Шапиевој *Уседелици*, и, најзад, у Бокајевој *Супрузи*. Велики низ, као што се види, великих имена и значајних комада. И то није све. Овоме треба додати и знатан број наших драмских писаца. Дела Ива Војновића, Велмара Јанковића, Момчила Милошевића, Ранка Младеновића и др. налазе у г-ђи Дугалић верну и даровиту интерпретаторку. Укратко, за време од двадесет година г-ђа Дугалић је остварила на нашој сцени преко сто двадесет креација. И тиме њена активност није била исцрпљена. Пријатељи књижевности знају за њен путопис *Кроз Сирију, Палестину и Египат*, позоришни гледаоци сетиће се њеног комада *На другој обали*, приказаног 1935. у Београдском позоришту, а људима који се интересују теоријском страном позоришног заната није непозната њена књига *Елементи визуелне глуме*. Треба подсетити и на више чланака о позоришту расутих у дневним листовима. Додајмо да је г-ђа Дугалић извесно време била наставница визуелне глуме у Глумачкој школи при Београдском позоришту. Екипа наших најмлађих чланова (Дивна Радић, Едита Милбахер, Миливоје Поповић-Мавид, Мирко Милисављевић) њени су ђаци. Забележимо да је г-ђа Дугалић и изврсна рецитаторка наше народне поезије. Слушаоци Београдске радиостанице и посетиоци концертних вечери сетиће се са сетом њених тумачења нашег народног блага. – Живот г-ђе Дугалић за протеклих двадесет година, као што се види, био је пун уметничких остварења. Мало је уметника који имају тако лепу прошлост. Будућност г-ђе Дугалић биће, треба се томе надати, блистава колико и дани које оставља за собом.²⁵

Помало изненађујуће и сувише тужно, са ове временске дистанце, делује прогноза о блиставој глумачкој будућности на основу свега што је постигла у току двадесет година на сцени Народног позоришта.

Једна од првих обнова, током окупације, била је комедија *Супруга* Јаноша Бокаја, која је претходне

сезоне играна с великим успехом. Запажена је креација Десанке Дугалић у улози Ане. Улогу Петра, њеног мужа, играо је даровити млади глумац Љубиша Јовановић, тумач „друге велике роле овога комада“²⁶, који је у међувремену отишао, па се представа није могла приказивати, па је „г-ђа Дугалић, незгодним стицајем прилика, остала без једног од својих великих остварења“²⁷.

Драма је интензивно радила, што се осећа по изузетној посећености представа. Последице тога рада данас се осећају јасно. Све драмске представе обилно су посећене и награђене сталним одобравањем.

Најављена је премијера комедија *Сто милиона долара* у априлу, и *Све саме лагарије* „одличног немачког драмског писца Ханса Швајкарта“²⁸ у режији Владете Драгутиновића. „За једног од главних тумача женских рола овај комад има нашу одличну драмску уметницу г-ђу Десу Дугалић, коју наша публика необично воли и цени. Њена појава биће утолико више интересантнија што г-ђа Дугалић није имала, за неколико последњих месеци, прилике да, у новијим комадима, изађе пред гледаоце. Поред г-ђе Дугалић, у комаду ће се појавити у једној од главних улога и г-ђа Дара Милошевић, наша такође позната драмска глумица. Даље је у комаду запослена и г-ђа Невенка Урбанова, која је у последње време имала запажену креацију у комаду *Усред бела дана*, а свакако неће бити мањи њен успех у комедији *Сто милиона долара* у којој игра улогу Мадлоне. Главне мушке улоге носе г.г. Павле Богатинчевић и Божидар Дрнић. Остале улоге поверене су г-ђама Загорки Душановић и Матилди Милосављевић, г-ци Мири Тодоровић и г.г. Јовану Николићу, Мирку Милисављевићу, Миливоју Поповићу-Мавиду и Драгутину Гостушом.“²⁹

Верна сенка Дарија Никодимија била је у своје време велика креација Десе Дугалић. Редитељ Владета Драгутиновић освежио је своју ранију поставку

²⁶ А-м., „Премијере, обнове, репризе. Драма“, *Српска сцена*, 16. 1. 1942, 255.

²⁷ Исто.

²⁸ А-м., „Премијере, обнове, репризе. Драма“, *Српска сцена*, 1. 3. 1942, 372–373.

²⁹ Исто.

²⁵ А-м., „Биографије наших уметника“, *Српска сцена*, 16. 1. 1942, 285–286.

(14. март 1939) „с истим тумачима“³⁰. *Верна сенка* је имала великог успеха, нарочито код „гледалаца који позоришту прилазе са већим захтевима. У комаду су особито запажена креација главне улоге, Берте. Ту улогу играла је наша одлична глумица г-ђа Деса Дугалић. У тумачењу те роле г-ђа Дугалић се попела до највиших степена своје уметности. Карактеристично је забележити да г-ђа Дугалић, иако је играла велики број одличних и најбољих улога, сматра да је ова њена најбоља креација“³¹.

Писац овог комада је Дарио Никодеми, познат по комедијама *Скамполо* и *Јутро, дан и ноћ*, који су играли с највећим успехом. У тим комедијама ведрији елементи били су присутнији, док у *Верној сенки* Никодеми прилази компликованијим психолошким појавама. У центру комада налази се једна жена која шест година пати од хистериичне парализе. Одузете су јој и руке и ноге. Приморана је да у наслоњачи проводи дане. Њену физичку патњу повећава духовно мучеништво. Удата је за Ђерарда, сликара – уметника у непрекидном развоју и усавршавању. Бертино одсуство из живота Ђерардо, у току прве три године, подноси стоички. Сваког дана, у одређене сате, обилази своју жену и показује непромењену пажњу и нежност. Постепено се у његов живот увлачи друга жена, Елена, Бертина пријатељица. Берта то, наравно, не зна. Али осећа, слуги да се нешто догађа. Но, паметна као што је, зна да то не може ни на који начин спречити. Једина нада јој је оздрављење. Здрава, она ће моћи да се ухвати укоштац са свим сметњама које јој одвајају Ђерарда. И оздрављење се назире, али о њему не говори никоме: у тајну је упућен само лекар.

Међутим, веза између Ђерарда и Елене је већ доста стара. Елена се у међувремену развела од првог мужа. Са Ђерардом има и дете од две године. Решавају да Берти све кажу, али немају храбрости. Догодиће се да једнога дана, под велом, упадне Берта. Сусрет је неочекиван и страшан. Берта, силом околности, дознаје многобројне појединости што у пуној

³⁰ А-м., „Премијере, обнове, репризе. Драма“, *Српска сцена*, 1. 3. 1942, 374.

³¹ А-м., „Обнова једног италијанског комада. *Верна сенка* од Дарија Никодемија“, *Српска сцена*, 1. 4. 1942, 435–437.



Деса Дугалић као Христина, *Урошева женидба*, Народна позориште Београд, 1923

мери осветљавају целу ствар. Она увиђа све последице свог тако дугог одсуствовања из живота.

Ипак не напушта борбу. Ту ноћ проводи ван куће, али се сутрадан враћа. Среће се с Еленом. Предбацује јој цело притворство. Елена се брани, не увек довољно убедљиво. У сусрету са Ђерардом треба да се одлучи начин њиховог даљег живота. Берта одлучује да остане у кући. Није у могућности да одједном напусти све што је годинама био смисао њена живота. Као разумна жена, она схвата неминовност у Ђерардовом животу. Али њена приврженост Ђерарду, тачније својој љубави за Ђерарда, нагони је да остане у кући као – верна сенка.

Редитељ Владета Драгутиновић се трудио да не упадне у грубу натуралистику која би с обзиром на удес и физичке патње појединих личности била неподношљива за ухо гледалаца. Требало је компоновати скоро симфонију говорног изражаја осећања.

Минуциозним радом сви су ти елементи били постигнути и премијера *Верне сенке* имала је свој стварни успех. Приступили су припреми обнове³² као освежењу, за глумце захвалног дела, и надали су се да ће постићи уметнички ниво премијере.

РЕЧ КРИТИКЕ

Новинари и позоришна критика били су врло наклоњени нашој великој глумици. Била им је врло поуздан саговорник, па се сусреће врло много интервјуа уочи премијера, а и позоришна критика помно бележи њена сценска остварења.

Један од водећих критичара међуратног периода Душан Крунић пише опширан текст³³ поводом гостовања Десе Дугалић као Жилијете у представи *Промашени животи*. По мишљењу целокупне критике загребачке штампе њен деби донео је веома леп успех, о чему пише Стјепан Пармачевић у *Ријечи*, те Божидар Зајчић у *Новостима* као о симпатичној, младој глумици која се репрезентовала врло добро и освојила симпатије публике. Међутим, Владимир Луначек у *Обзору* 7. јануара 1924. пише противно целокупној загребачкој критици и публици, издваја своје мишљење и само у неколико реченица се осврће на игру гђе Дугалић, оспоравајући јој апсолутно глумачку способност. Душан Крунић пак пише веома опширан текст и аргументима демантује наводе Луначека, протестује и узима у заштиту српско позориште и српске уметнике. Луначек говори о провинцијалним позоришним навикама, а Деса Дугалић долази из париске школе. Закључује да критичар *Обзора* изражава „мржњу према свему што је српско“. Луначек се открива као експонент једне интриге и србофобства, закључује Душан Крунић. И у загребачкој штампи је

³² У извођењу комада суделују гђе Деса Дугалић, која игра улогу Берте Трење, Ида Прегарц, која игра улогу Елене Превил, гђа Милица Хаџић, која игра улогу Ђанине, и г. г. Божидар Дрнић, који игра улогу Ђерарда Трење, Милорад Душановић, који игра улогу Микела Делона, и г. Војислав Јовановић који игра улогу др Магра.

³³ Душан Крунић, „Случај г-ђе Дугалић у Загребу“, *Правда*, 12. 1. 1924.

постојала полемика, тако да се Стјепан Пармачевић огласио поводом Луначевог текста, насловом *Мало полемике*, у *Ријечи* 8. јануара 1924. као одговор на чланак о *Промашеним животима*, објављеним у *Обзору* претходног дана.

Осам година касније Душан Крунић пише о једном од најбољих остварења Десе Дугалић у Коктоовом *Његовом гласу*. После занимљиве анализе драмског предлошка, у коме тврди да се писац повукао из глумца, следи суптилна анализа уметничког остварења Десе Дугалић.

„Ја не мислим да улазим у анализу Коктоовог комада. То и није важно. Јер, ретко је где глума, као глума, тако првенствена као у *Његовом гласу*. Овде је глума апсолутна. Она је овде најфиније пречишћена у свим својим безбројним нијансама једне душевне ситуације, која иде од цвркута до продирућег бола.

„Како нам се у *Његовом гласу* приказао као један од највештијих књижевних жонглера, почев од најбунтовније левице, па да заврши овим комадом најосвештеније традиције и простог, античког проседеа.

„Ту је Кокто намерно повукао писца из глумца, и овога најдивније избацио пред рампу. И опет понављам, ретко је где глумац толико потпун глумац, толико разрађен од текста као у овом малом комаду.

„Садржај ове драме је сувише танак. У њој се једна жена, која се отровала, напуштена од свога љубавника, који се сутрадан жени другом, опрашта на телефону, са њиме. Дубоко очајна, мучена боловима и душевним и физичким, то јадница хоће своје последње тренутке да споји телефонском жицом, том тако баналном реквизитом данашњице, са љубљеним човеком, да слуша 'његов глас', полако умирући.

„Кокто је несумњиви мајстор, виртуозан, и он је дао глумцу један читав сат, да у том размаку времена, прикаже и досегне до највећих изражајних могућности. То је улога, која неоспорно иде у ред најтежих глумачких продукција.

„Г-ђа Деса Дугалић извела је ову улогу, као глумица, чија је ватра неугасла и чији таленат показује веома сјајних потеза, необичне и дубоке инспирације. Г-ђа Деса Дугалић је права глумица, потпуна глумица,

па ако хоћемо једна апсолутна глумица. Наше позориште и наше доба има у њој једну истинску уметност.

„После ове улоге, где је г-ђа Деса Дугалић, на своме лицу нарочито, приказала читаву симфонију изражајних смена, и где је бол био тако раздирући, тако крвав и тако предсмртан, и где је и по која радост била већ тако чиста и ванземаљска – после те улоге, кажем, гледалац је понео чак и некакву физичку горчину отрова у устима и био дирнут у само дно срца. Ово је несумњиво једна од највећих и најфинијих презентација г-ђе Десе Дугалић.“³⁴

Непосредно после Другог светског рата појавила се књига³⁵ *Позоришних критика* Велибора Глигорића које је он писао у интервалу од 1921. до 1941. године, али објавио је оно што је било сачувано у исечцима из новина. У уводном тексту објашњава да је модерни репертоар падао на дует Дугалићка – Драгутиновић, Бобићева – Богић, а то је рађено према политици позоришне управе. Тип њихове игре условљавао је репертоар. Десу Дугалић посматра као талентованију и у игри интелигентнију од свог партнера.

У *Поговору* објашњава да су критике дате у оном облику како су својевремено објављене, па се ту помињу имена Аце Цветковића, Жанке Стокић, а за Десу Дугалић каже да „због свог држања у окупацији није сачекала долазак народне власти, бојећи се народног суда“. На непагинисаним страницама *Поговора* аутор први пут даје објашњење за одлазак Десе Дугалић из земље, до којег сам дошла у записима разних врста.

У поменутој збирци критика сусрећемо осам критика везаних за представе у којима је Деса Дугалић учествовала, прва је из 1921. године, две су из 1934. и пет из 1935: *Ромео и Јулија*, *Госпођа с камелијама*, *Вечера у осам часова*, *Големанов*, *Сунце, море и жене*, *Товаришч*, *Писмо* и *Тајна*. Критике Велибора Глигорића се углавном разликују од осталих, попут крити-

ка Душана Крунића или Станислава Винавера. Чини се да увек постоји и помало критичка нијанса у оцени њених сценских доприноса. Међу првим критикама сусрећемо ону која је посвећена представи *Ромео и Јулија* (премијера 2. април 1921) под насловом *Дугалићева као Јулија*. Превод је био Лазе Костића, а режија Витомира Богића. Пише о њеној дебитантској улози и наглашава присутна очекивања од интелигентне глумице у савременом репертоару.

„Дугалићева је дебитирала у најгоре преведеној и режираној ствари која је уопште била на нашој позорници. Сви њени напори били су изгубљени већ због крајње неинтелигентности, ускости режије, која је била сто корака иза сваке поезије. Дугалићева је схватила Јулију пре свега, као размажену девојчицу. Можда је то Јулија и могла бити, али битно у Шекспировој Јулији није што је она онаква као остале, већ што је друкчија, шекспировски занесена и шекспировски страсна. Стога, одајући признање гђици Дугалић, која је хтела да буде оригинална у Јулији, и често успевала, ми се са њеном интерпретацијом не можемо сложити. Ми много очекујемо од ове интелигентне глумице у савременом репертоару. Предосећамо да ће ту њена оригиналност, утанчаност, иронија загнуруна у *Weltschmerz* наћи грациозне линије, лаке дражести и правог израза.

„Вреди споменути поводом овога комада игру г. Стојановића. Интелигентно, младо, свеже и искрено. Волели бисмо да видимо г. Стојановића у Ромеу. Уверени смо да би дао и душе и поезије. (10. април 1921)“³⁶

Тринаест година касније пише о њеној најзначајнијој улози Маргарите Готје, коју је играла у младим данима, а по њеним изјавама једна је од њој најдражих улога. Представа је премијерно изведена 6. марта 1934. у режији Јурија Љ. Ракитина, редитеља с којим је остварила тридесет три представе.

„Александар Дима Син, *Госпођа с камелијама* / Г-ђа Деса Дугалић није та велика трагеткиња, па није ни могла прожети улогу у свој њеној дубокој сложености. Она је одлична глумица, и колико је било до њених изражајних моћи, она их је све дала. Њено ту-

³⁴ Д. КР., „Г-ђа Деса Дугалић у Његовом гласу од Коктоа“, *Правда*, 5. 1. 1932.

³⁵ Велибор Глигорић, *Позоришне критике*, (Београд: Просвета, 1946).

³⁶ Исто, 153.

мачење имало је веома добрих места, и та би се места још снажније драматично приказала да јој је глума била једноставнија и природнија. Тамо где су избијале велике емоције у сцени сусрета Маргарите са старим Дивалом, где се суровост животне стварности дубоко зарива у њену душу и организам, као у сцени умирања у завршном чину, тумачење г-ђе Дугалић прелазило је у патетику и није постигало животнији и трајнији утисак. У њеном тумачењу није било довољно женствености, темперамента жене која воли и која пожудно, у грозници нерава и чула, испија последњи гутљај живота.³⁷ Критичар предлаже извесна скраћења и има замјерке на Ракитинову режију.

Следећа критика односи се на премијеру представе *Вечера у осам часова* 13. децембра 1934. у режији Јосипа Кулунџића. „Девал, *Вечера у осам часова* / Г-ђа Деса Дугалић није дала јачи драмски нерв и пуније драмске изразе у типу Габријеле Журдан, нити је у њеном приказу била довољно изражена отменост тога лица. Тумачење г-ђе Дугалић изгубило је доста детаља, врло значајних за пластично приказивање жене која доживљује крах у сујети и самољубљу.“³⁸

Следи представа, такође у режији Јосипа Кулунџића, *Големанов*, премијерно изведена 21. марта 1935. „Костов, *Големанов* / Г-ђа Дугалић није успела да изгради живо и убедљиву карактеристичну улогу сујетне, ограничене, пословне председниковице.“³⁹

Још једна представа истог редитеља *Сунце, море и жене*, премијерно изведена 22. децембра 1933, у којој посебно издваја глумачке ефекте Десе Дугалић.

„Момчило Милошевић, *Сунце, море и жене* / Комедија је имала намеру да пружи глумцима да све заједно изиђу на позорницу у главним улогама. Међутим, својом баналношћу, својим одсуством духа и карактеризације личности није им дала могућности да испоље своје способности, па им је игра била углавном просечна. Једино се има истаћи напор г-ђе Дугалић у улози главне госпође да и мимо текста створи један посебан тип који се позоришном изградом издвајао из

једностраног приказивања.“⁴⁰

И следећа представа *Товаришч* је у режији поменутог редитеља, премијерно изведена 3. октобра 1935. „Жак Девал, *Товаришч* / Г-ђа Дугалић у Татјани Петровној није била толико кнегиња колико жена љупка, каприциозна и без већих психолошких дубина. У ставу према Гороченку могао је још више да буде наглашен бес осветничке мржње пропраћене у исто време потајним наклоностима.“⁴¹

Следеће две представе *Писмо* (14. јун 1935) и *Тајна* (10. мај 1935) су у режији „њеног“ редитеља Јурија Љ. Ракитина с којим је остварила трећину свих својих представа.

„Сомерсет Мом, *Писмо* / Г-ђа Дугалић је носила улогу с лепим квалитетима и доживљајима жене која је убила свога љубавника. Имала је веома добре моменте у приказу душевне борбе да лажну одбрану прикаже убедљивом и да одржи присебност пред испитивачком радозналошћу свога браниоца. Местимично само њено је тумачење било загушено претераном театарском емоционалношћу.“⁴²

„Анри Бернстен, *Тајна* / Г-ђа Дугалић је у извесним моментима дала врло живе изразе женскости која у критичним ситуацијама сачува прибраност и присебност. Она није обухватила Габријелу у свој комплицираности њене разорне и несрећне природе, не испољавајући довољно учествовање и садистичко уживање у међусобном мучењу Дениса и Анријете, али од те улоге није правила ништа претерано фантастично и мелодрамско.“⁴³

Критике Станислава Винавера се разликују од претходних. Много више пажње је посвећено како анализи драмског текста, тако и глумачкој игри, у свим нијансама сценског остварења. Издвајамо две критике за представе *Свадебни марш* (премијера 28.

³⁷ Исто, 276–277.

³⁸ Исто, 306.

³⁹ Исто, 248.

⁴⁰ Исто, 176.

⁴¹ Исто, 271.

⁴² Исто, 284.

⁴³ Исто, 328.

октобра 1924. у режији Велимира Живојиновића) и *Заљубљена жена* (премијера 22. октобра 1925. у режији Витомира Богића).

„У *Свадбеном маршу* најуспелијој плачевној творевини булеварског славуја, госпођица Грас де Плесан (Деса Дугалић), висока аристократкиња, горда и романтична, бежи са Клодом, учитељем клавира (г. Воја Јовановић) у чији је таленат поверовала, а чију сиромашку скромност у свом невином и егзалтованом мозгу она наивно преображава у чедну беспомоћност генија. Породица, аристократе из Алманаха Готе, проклињу је, она иде са Клодом у Париз, мучи се, види његове оскудне манире и прозире његову душевну голотињу, заљубљује се у себи равног аристократу (г. Драгутиновић), мужа своје другарице из манастира (гђа Таборска) и, да не би пала још један пут, и то без романтичног ореола, она се убија, уз једну отужну булеварску свирку. (...)

„Глумци су много и савесно радили улоге, само је све омела она манија подвлачења сваке ситнице, онај страх режисера (Живојиновић) да ниједан запажај, ниједан акценат не пропадне за публику.

„Госпођа Дугалић, у грличким сценама нешто без чеднога жара, чим је добила могућности да развије своје лепе особине посматрања, ишла је из сцене у сцену све већма победнички. Особито она уме да се снађе кад је окружена предметима и људима, и зна тада да реагира на све у исто време, покретом, осмехом, речју, остављајући за сваку личност по једну изразну своју могућност. Она има оштрога смисла за компоновање ширих заједница, чији она постаје најпре саставни део, затим несумњива централна и осетљива фигура, чак и кад ћути. Она у себи успева да концентрише значај целог ансамбла и да свакога осети у вези са оним што она представља у датом тренутку за њу. Господин Драгутиновић, у једној великој скали од крајње и невеште крутости до стварног крика, имао је сцена бриљантних, сцена промашених и сцена исправних. Госпођа Таборска имала је истинскога *charme*-а велике даме и једну лепу, непретерану топлину, која је савршено допринела да та улога буде стално и убедљива и у границама најбољег укуса. Господин Воја Јовановић био је монотон, утолико

што је себе осудио на стално исти основни тон, и на дому и ван дома, што је очевидна погрешка. Али је улога разрађена до најмањег ексерчића, можда исувише доследно, те због те претеране доследности на махове прелази у апстракцију. У епизодној улози гђа Златковић била је особито добра, верно копирана *patronne* малог хотела.

„Недостајао је, после свих плачевних мрцварења, онај крик, јаук, који је морао доћи. У режији тај крик није могао да се појави и разлегне, јер је био угушен мукотрпним занатом и претрпан живом сликом. Од гђе Дугалић, трезвене и интелигентне Грас де Плесан, тај се крик такође није чуо, јер је гђа Дугалић, чији је укук сигуран, а осећање мере јако, зебла од изненађења што би их могло донети ломљење једног унапред смишљеног оквира.“⁴⁴

„Премијера '*Заљубљене жене*' / *Брачна открића Жоржа де Порто-Риша* / Глумац пак чији је менталитет далек од Порто-Риша, ако трепти само онако како то испољава писац, трептаће недовољно, неће трептати сав. И док код већих писаца, ма како они били удаљени од наше душе и наших схватања – увек има нечега тамнога што вибрира у исто време, дотле један аналитични Порто-Риш даје само оно што даје, и ништа више. Самим тим он гони глумца да се докраја пофранцузи да би могао потпуно ући у своју чисто француску улогу, пошто нема другог пута и начина: нема ничега дубље човечанског, трагичног, уметничког. Порто-Риш даје тачно и подробно путоказ само францускоме уметнику шта да чини у свакоме моменту.

„Госпођа Деса Дугалић ни у једноме тренутку није живела, није постојала стварно, једним својим личним, позоришним животом. Она је увек глумила све указане ситуације: у првом чину је, по наредби писца, била нежна, у другом чину раздражљива, у трећем болна. И не само у чиновима, већ у сценама, она је била оно што се хоће да се јавно покаже том сценом. Али ни у ком случају није се видело ни осетило да је, на пример, у другоме чину то још увек она жена из првога чина, само другачије расположена. Тако, секући чак и реченицу на комаде, она није доживљавала чак

⁴⁴ Станислав Винавер, „Свадбени марш“, *Време*, 30. 10. 1924, 6.

ни целе реченице, већ комађе реченица. Уопште, она је расекла улогу, разбила у ситне плочице, од којих је свака значила једну емоцију и један став – па ипак, њихове целине није било, није било мозаика. Анализу Порто-Риша гђа Дугалић је подвргла својој анализи, дала је двоструку анализу и разбила је сваки појам о уметничком јединству, о стилизованој целини своје улоге. Наравно, било је изврских момената, и анализа гђе Дугалић у појединостима има много оштрине, духа и ироније, сентименталности и каћиперске дражи, али све је то једно крај другог, нема целине, нема личности, нема јединства, нема ни њене улоге, па чак нема ни гђе Дугалић, већ су само ставови њени.⁴⁵

ГОСПОЂА С КАМЕЛИЈАМА

Захваљујући есеју⁴⁶ *Маргерита Готје Десе Дугалић* објављеном у часопису *Позориште* сазнајемо колико су се испреплели живот и улога Десе Дугалић, коју је она одиграла у младим годинама. Можда у тој причи проналазимо разлоге зашто је новинарима поклањала фотографије из те представе као најдраже улоге. Василија Колаковић упознала је Маргериту Готје Десе Дугалић у периоду између два рата, као студенткиња прве године француског језика и литературе. Тада се, пре три деценије, зачео тај драмско-историјски есеј. Седмдесетих година упитала је Дугалићку да напише есеј, али она је сматрала да је тема сувише романтична за то време.

Први сусрет с том представом догодио се у Ваљеву када је гостовала позната глумица београдског Народнoг позоришта Марија Таборска, као Маргерита Готје. Дугалићкини родитељи су отишли да је виде. Вижласта, немирна девојчица, ученица основне школе, Деса Дугалић у машти је доживљавала представу, и спустивши се кроз прозор, одјурила је тамо. Угледавши је, мајка се наљутила, а затим се смирила.

„Ја нисам много схватила, али све то иде у душу. Враћајући се, мами сам рекла: Ето то бих ја волела’

⁴⁵ *Време*, 23. 10. 1925, 7.

⁴⁶ Василија Колаковић, „Маргерита Готје Десе Дугалић“, *Позориште* 1–2 (1971): 184–187.

– каже данас уметница. Сутрадан је пред школском таблом представљала Маргериту Готје, како је умела и знала ‘... и ту њену смрт, то ми је остало у сећању’⁴⁷, говорила је Дугалићка.

После рата, 1918–1919. године млада Деса Дугалић је била ванредан слушалац париског Конзерваторија. „По доласку у Београд била је веома мршава, тако да су је звали ‘осма гладна година’. Већ 1920. године дебитовала је у Миржеовом комаду *Чергарски живот*. И ту јунакиња умире од туберкулозе, као Маргерита Готје, коју ће ова глумица тумачити касније. Наши ‘боеми’ у Паризу Растко Петровић, Милан Дединац, Милош Црњански и Душан Матић нашли су се у Београду на њеном дебију. После су јој рекли, да су чули, да се публика у сали кладила, да ће она пре краја представе да умре – тако је била слабашна.”⁴⁸

„Као Маргерита Готје већ сам била пунија, могла сам да будем мало више витка али то није сметало. Носила сам уза се роман Димин *Госпођу с камелијама* као библију. За креирање овог лика мало ми је тишине било у Београду па сам ради потпуне концентрације ишла у Аранђеловац и на гробље.”⁴⁹

„Ракитин је режирао *Госпођу с камелијама*, па је на неким местима уврстио музику из *Травијате*. Онај мој врисак, када видим Армана – чујем шкрипу фотеља у сали, напуштају представу, не могу од узбуђења да издрже. Штета је то убити и данас то треба неговати, али умереније”, надовезује Дугалићка. „Она сцена у 3. чину, са Армановим оцем, волела сам је.”

„После мојих искусних љубавника на сцени – сећа се Деса Дугалић – (на пример Владета Драгутиновић), Мата Милошевић као Арман Дивал био ми је млад, чист, цео. Зато ми је био драг. Био ми је подесан, што није био блазиран. Тако сам га ја доживљавала.”⁵⁰

Посебну вредност есеју дају занимљиве импресије и сећања двојице истакнутих глумаца о Маргерити Готје Десе Дугалић, који су заједно с њом играли у *Госпођи с камелијама*.

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ Исто.

Мата Милошевић (Арман Дивал) каже: „Деса Дугалић је права глумица, па је зато задовољство с њом играти. Увек ме је нарочито импресионирао сцена умирања њене Маргерите Готје. Као да је овај лик туберкулозне жене студирала на некој клиници. Занимљиво је како је као партнер успела да остане крајње романтична и крајње реалистична. Као Арман Дивал увек сам наилазио код ње на одјек, са вољом да се повеже са партнером и да му помогне. У њеном погледу доживљавао сам њен доживљај. И као човек била је изврстан друг. У то време била је један од најреалистичнијих глумаца Народног позоришта.“⁵¹

Виктор Старчић (Гастон) сећа се своје колегинице као најбоље предратне глумице: „Када сам гледао Десу Дугалић као Маргериту наметала ми се мисао, откуда јој та поезија и то сублимно сенчење лика. Мислим да нисам успео да то мисаоно одгонетнем, да то може само да се осећајно доживи и да се лагано увлачи у сазнање. Стога нисам могао дуго до краја да схватим њену поступност у моделирању лика, док најзад нисам видео Маргериту нагу, у свој њеној једноставности. Јер, она је комплексност лика сводила на такву једноставност, приступачну и присну, тако људску, да се поверовало да је то живот, и то је узбуђивало. Иначе, Деса Дугалић је била посебан глумачки карактер, и у двадесет предратних година најбоља глумица Народног позоришта.“⁵²

КРИТИКЕ О ПРЕСТАВАМА АТЕЉЕА 212

По повратку у Југославију, остварила је три улоге у Атељеу 212. Њен колега Дејан Чавић, који је у том театру, са Десом Дугалић, играо све три представе, рекао је на вечери сећања (2016) „да је играла са највећим одушевљењем, а ми смо је пратили, колико смо могли“.

Петар Волк пише о улози у *Коктелу* Т. С. Елиота: „У том амбијенту појавила се и Деса Дугалић у улози Џулије. Њену игру карактерисали су одблесци кратког даха, који су и раније чинили драж њених улога, и да-

⁵¹ Исто.

⁵² Исто.

вали лежерну немарност која се на тренутке претапала у занесеност. Глумица, која у себи носи више визуелног шарма него реализма, изгубила је, природно, у двадесетогодишњој паузи, нешто од свог беспрекорног владања сценом, али у тренуцима пуног заноса било ју је пријатно гледати, јер она уме да одушеви и каже највећи део оног што садржи њена рола.“⁵³

Запис позоришног критичара – поете Милосава Буце Мирковића осликава Клер Лан у представи *Глуви и неми*, коју је заиграла Деса Дугалић на врхунцу уметничког живота на сцени, као истину о човеку и самоћи.

„Одавно једну модерну истину о човеку и његовој самоћи није тако доследно, убедљиво и узбудљиво тумачила једна стара дама нашег позоришта, уметница несводљивог, богатог али економично и логично израженог дара. Позвана да игра на завршетку каријере, Деса Дугалић је заиграла као на врхунцу уметничког живота. Из њене Клер Лан буктали су детињство, младост, зрелост и старост жене која је на острву самоће, бродоломно и заумно, покушала да злочинем оствари не само сан о злочину него и искидани сан о пуном животу.“

Пред лицем истраге, моралне и психолошке, коју је бриљантно носио и нијансирао Дејан Чавић, одвија се драма жене чија се хладна жестина претаче у детињасту чежњу за вртом и пејзажем, завичајем и љубављу. У синтетички одуховљеној улози, са отменом и функционалном гестом, у којој су руке плесале и говориле са огромном збиљом, Деса Дугалић је покрила и судбину једног злочина и олупину једне судбине. Њене мелодије о сосу са ћуфтами, о клупи која мирише на овце, о париском трагању за љубавником, и цела исповест имају позоришну синтаксу првог реда. Она је умела да једнако одговори: *зашто и како је убила и – како и зашто је живела!*

„Режија Хуга Клајна, разговетна и продубљена, сачувала је потку криминалне сторије али и преливе психолошке и психоаналитичке, чиме је веродостојност драмске форме задовољена и заокружена.“⁵⁴

⁵³ Петар Волк, *Поезија на сцени* (Т. С. Елиот, *Коктел*), у књизи *Позоришне илузије*, (Београд: МПУС, 1993), 70.

⁵⁴ Милосав Мирковић, „Велика игра Десе Дугалић“, *Политика екс-*

ПРВЕ УЛОГЕ НА ФИЛМУ

Када је играла своје последње улоге у Атељеу 212, појавиле су се и прве улоге на филму. Тридесет година после улоге у *Верној сенци* сада је имала ролу у филму *Дим* Слободана Косовалића, обе су биле жене у инвалидским колицима. Дебитовала је у филму *Деца војводе Шмита* у екипи редитеља Владе Павловића. Филмски редитељи су били одушевљени креацијама предратне звезде Народног позоришта. Иако је била у седамдесетој години, није живела животом обичног пензионера. Кинтерово *Сунчано јутро*, представља Атељеа 212, у којој игра са Виктором Старчићем, већ је приказана четрдесет пута. На питање шта је одржава тако активном и ведром, одговара: „Одржава ме љубав према позоришту и боемији – каже она, осмехујући се. – Никада ме не заболи ни зуб, ни глава! Најважније је како се човек осећа. И додаје: – Волим театар али сам и филм заволела. Уколико у новим пројектима буде улога старица, стојим свим редитељима на располагању.“⁵⁵

ДРАМСКИ ТЕКСТ ДЕСЕ ДУГАЛИЋ – НА ДРУГОЈ ОБАЛИ

Премијера *На другој обали* Десе Дугалић била је 10. децембра 1935. на Малој позорници Народног позоришта⁵⁶. Дуго се говорило о првом комаду првакиње београдског Народног позоришта. Позната глумица први пут излази пред публику као драмски

прес, 16. 1. 1970 / *Маргарета Дира: „Глуви и неми“*, редитељ др Хуго Клајн.

⁵⁵ Д. Г., „После 122 главне роле у позоришту. Деса Дугалић први пут стала пред камере. Филмски деби у 69. години! Предратна звезда Народног позоришта заиграла у *Диму* и *Деца војводе Шмита*“, *Експрес*, 25. 4. 1967.

⁵⁶ (Комад у четири чина написала Деса Дугалић, редитељ г. Кулунџић. У главним улогама: гђа Дугалић – Добрила. г Живановић – Вили. г Драгутиновић – Марић. гђа Арсеновић – тетка. г В. Јовановић – доктор. Премијера 12. децембра 1935. у „Луксору“.) У свим репертоарима се наводи да је датум премијере био 10. децембар 1935.

писац, па је била чест саговорник новинара. Обично се увек љубазно одазивала на позиве новинара, па је, сада, у својству драмске списатељице, објаснила свој процес настанка драмског текста, за *Сцену*.

„Ја сам више пута писала позоришне комаде, али их нисам износила на сцену. Још у Паризу, на студијама, написала сам две драме које сам читала рођацима и пријатељима, и код њих наишла на допадање и подстрек за даљи рад у томе правцу. Током петнаест година моје глумачке каријере те склоности сазревале су све више и више.

За овај комад, који сам назвала *На другој обали*, добила сам нарочито подстицаја пре две године, за време летовања на Руднику, кад сам, студирајући за своје лично задовољство *Хеду Габлер*, *Нору*, *Госпођу с мора*, а узгред прочитала скоро све Ибзенове драме, да бих што више проникла у његово схватање женине психе уопште. И наступила је извесна побуна у мени противу Ибзеновог приказивања жене. Не могу овде да улазим детаљније у излагање тог свог става према Ибзену, чије комаде волим да глумим, не акцентирајући његово приказивање жене. Помишљала сам да напишем и ја (пored толиких других већ написаних) једну литерарну критику о Ибзеновим женским карактерима. Али ми после паде на памет да бих боље учинила ако једним комадом као жена прикажем жену у извесним тешким душевним и животним ситуацијама, у какве је Ибзен постављао своје главне женске личности. И као у неком надахнућу приказала ми се једна драмска контура коју сам тада, вучена неодољивом силом, почела одмах обрађивати, повлачећи се све више у себе, док најзад комад није изишао сасвим готов из моје душе. После тога, као пробуђена из сна, почела сам га критички осматрати, и у ту сврху дала сам га на читање мојим пријатељима, молећи их за објективно мишљење. Њихови одговори одлучили су ме да дело могу пустити на сцену.

Мислим да ћу овим комадом учинити ипак један мали, скроман прилог нашој драмској књижевности, која се са великим тешкоћама бори да би дошла до стварних успеха. Али треба бити свестан да млади народи тешко могу у првим почецима свога уметничког стварања дати одмах велика савремена дела у

свима гранама уметности. У временима првих напо-на мора се пуштати маха свакој уметничкој вокацији и не подавати се разочарењу, ако се стварања једне историјски младе епохе не могу увек да изједначе са највишим креацијама у историји светске уметности...

„Ова размишљања дају ми храбрости да издржим критични тренутак мога појављивања као драмске списатељке пред београдску публику, која ми је пуних 15 година указивала своје симпатије као глумици. Ипак, на дну срца осећам наду да је нећу разочарати и да ће моје гледаоце занимати начин на који сам приказала и решавала једну породичну драму нашег времена. У толико пре што сам се овим комадом потрудила да изиђем из уско локалних граница нашег милеа, узимајући ипак за главне личности наше расне типове, али чији се проблеми решавају у неутралном оквиру, *На другој обали*, тамо у Америци. Само и ти проблеми су опште човечански.“⁵⁷

Станислав Винавер овом приликом пише опширну анализу драмског предлошка *На другој обали*, као и глумачких остварења у том драмском првенцу велике глумице у тексту *Писци и глумци – поводом приказа комада „На другој обали“*.

„Госпођа Деса Дугалић, позната и призната глумица, пошла је за општим духом времена: написала је позоришни комад *Дух времена*! Када то кажемо ми, не мислимо на то да сви људи пишу позоришне комаде, него да глумци сматрају да они треба да остварују и свој рођени текст. Дух је нашег времена у целом том покушају, у целој тој тежњи да они који спроводе од искони задатак који им је поверен сматрају да су у праву да одреде и само надахнуће тог задатка. То је дух буне и ослобођења. Он има у себи – прожимајући све области – великих стваралачких акцената обнове из дубина. Он има у себи и кобно обележје умне разобручености и распадање једног света. (...)

Глумци, не само код нас, траже ‘роле’, траже улоге, огорчени су на психологију на уметност, на књижевност, на сваки судбински потез који треба да овековечи нас и њих. Они би хтели улоге у којима пате и

стрепе, улоге у којима су услед нервног општења са публиком, љубимци публике, независно од онога што кажу, што желе, што мисле, чиме уистини трепере и они и трепери време. (...)

Идеал позоришта, како га замишљају глумци, јесте једна непретргнута исповест, непретргнута индискреција, непретргнут скандал, лични и општи, јавни и тајни. (...)

У комаду гђе Дугалић говори се о правим патњама правих људи – али се развоји не догађају сукобом личности, који би водио до даљег, јаснијег објашњења – не, него сваки објашњава себе, сваки говори о оном првом, познатом себи, свакога изненађујемо у забрањеном моменту и сваки нам открива затајене црте – који нису тајна, него само затајеност према другима. Смисао и највеће могућности драме у томе је баш да сукобом разних начела, оличених у личностима, који су у додиру на бини, остваримо већу и прегледнију истину – истину више врсте, до које не може да дође појединац, у сопственом монологу. Истина има да дође поступно, сталним и све учесталијим разграничењем односа, постављањем границе осећајима: давши, најпре, најопштије потезе, драма им постепено одређује снагу, значај, хук, полет и правац. Ту је процес нарочите врсте, сличан раду скулптора, који из мраморне стене длетом исклесави лик. Код гђе Дугалић осећаји појединих личности не постају јаснији сударом са другима: ти су осећаји, такорећи, сваки пут у почетку дати, још боље речено: откривени. Осећаји, намере, воља, уобличавају се у књижевној и књижевно мишљеној драми у току судара тако да драма постаје неопходно средство разјашњавања, тако да без драме ни личност која осећа, не би била начисто, докраја, о своме осећају. Ово начело није дошло до тога неумитног дејства нигде у комаду гђе Дугалић; свакоме је јасан његов став, и сваки зна не само шта њему остаје чинити него и шта се у таквом тренутку може да учини.

Ово је глумачка психологија писца, који пише ради глумачких ефеката, ради рола, исповести и чигарског треперења под бичем оштрог погледа задихане публике.

Ефекти гђе Десе Дугалић су добри. Она има сми-

⁵⁷ Деса Дугалић, „Пред премијеру комада *На другој обали*“, *Сцена*, год. I, бр. 10, 2. 12. 1935.

сао сцене и, полазећи од своје основне тежње, она их једнако ствара. То су ефекти уз старе школе Скриба, Диме Сина, па и других, нешто већ избледелих позоришних техничара. Сами сценски ефекти, узети за себе, показују извешан систем, извешан метод, неко таласање које дејствује само собом. То би се могло назвати „економијом ефеката“. Ње код гђе Дугалић нема. (...)

Њој (Деси Дугалић) је углавном стало до сензационалних појава и исповести, до жарких и шарених заплета и расплета. Сваки је ефекат, напосе, добро створен (ако говоримо само о театралноме занату, а не о психичкој продубљености и вероватности), али се не осећа њихово узајамно дејство, њихов међусобни однос, њихов ритмични живот. (...)

Уопште, ефекти код гђе Дугалић, вешто нађени, нису никада послужили за полазну тачку каквога значајнијега драмскога развоја, за какав успон или грањање. Они су увек само један застој, у коме глумци исповедају своје интимне осећаје, не водећи рачуна о тајноме смеру који би морао да има добар драматичар: о томе да свака таква мајсторија није себи циљ, него треба да послужи даљем напредовању радње, даљем замаху, даљим неодредљивим законима, који бацају једно збивање у све нове поноре, у сва нова искушења, у све неизбежнији духовни и судбински заплет. Све је то, свесно и несвесно, код гђе Дугалић зато, да глумац докраја искаже своју ролу (своју исповест), да ништа не прећути, да се, понављајући то небројено пута, прикаже публици: болан, патетичан и племенит, али кад је реч о гнусноме типу: гадан, мрзак и нечовечан. Где су она треперења удвоје када – као у музичком дуету – мелодија једнога живота извлачи не само одјеке, него и преобразене одговоре другог, који опет, законом велике искрености, извојује од првога нова поразнија признања, до којих ниједан не би дошао када би сâм горео и светлео. А где су тек – као у дубоким квартетима музичким – запретење заједнице, које се крећу свесним и смелим питањима, једна ка другој, и остварује склад од признања и од обасјања, од потонућа у горчине и од сласти узајамних изазивања!

„Све што је госпођа Дугалић замислила држи се

позоришним склопом, остварује ефекте, не даје нам да изгубимо везу са догађајима. Занат гђе Дугалић несумњив је, он је старинске врсте, али са балканским темпераментима и патетиком, која има обележја наших разговора и наших срџби. Редитељ г. Кулунџић, који увек уноси изванредан осећај за 'темпо', за ход ствари, осећаја, доживљаја, и овај пут био је на висини у томе погледу. Он је сувише ублажавао експлозије које је замислио писац, када се тицало балканских људи. Господин Кулунџић хтео је својим ублажавањем да већма образложи но сâм писац извесне психолошке немогућности.“⁵⁸

ПРВИ УЏБЕНИК ВИЗУЕЛНЕ ГЛУМЕ

Мало је познато да је Деса Дугалић објавила први уџбеник глуме⁵⁹ још 1935. године. После врло занимљиве путописне прозе, њених *Забелешки са пута кроз Палестину, Сирију и Египат*, већине есеја и чланака из струке, појавила се са књигом *Елементи визуелне глуме*, намењеној полазницима Глумачке школе при Београдском позоришту, коју су похађали тада најмлађи чланови: Дивна Радић, Едита Милбахер, Миливоје Поповић Мавид, Мирко Милисављевић.

Сцена, илустровани, позоришни и друштвени часопис пише: „Стручна позоришна књижевност, иначе веома сиромашна, добила је овом књигом један озбиљан прилог. Њоме ће се нарочито користити ученици глумачке школе, аматери, који ће у *Елементима визуелне глуме* писаним јасним и прецизним језиком, наћи одличан путоказ за обрађивање свога талента, и помоћу њих упознати многе тајне глумачке технике, тако неопходне сваком кандидату за сцену.“

Своје мотиве објављивања уџбеника Дугалићка износи веома прецизно и искрено у *Предговору*:

⁵⁸ Српски књижевни гласник, књ. XVI, бр. 8 (1935): 632–639.

⁵⁹ Деса Дугалић-Недељковић, чланица Народног позоришта у Београду, *Елементи визуелне глуме*, Београд, 1935 (Штампарија „Глобус“, Београд, Космајска 28). Књига с посветом: *Председнику Скупштине, господину Ст. Ђирићу, с великим поштовањем, Деса Дугалић*, налази се у Библиотеци МС у оквиру Поклон библиотеке др Иринеја Ђирића и Стевана Ђирића.

„Пажњом и поверењем Управе Народног позоришта у Београду, додељена су ми предавања о визуелној глуми у нашој Глумачкој школи. Знајући да тежиште нашега рада са ученицима, који ће убрзо постати и наше колеге, пада на практичне вежбе, и да, тек, стално и стрпљиво вежбање може дати велике уметнике, или бар добре мајсторе у визуелној глуми, исто онако као у дикцији, ја сам ипак осетила да се практичним вежбама морају дати унапред извесна општа (‘теоријска’) објашњења, анализе и инструкције. Тиме се ниво доцнијих практичних вежбања знатно подиже, а вежбама се уопште даје више хоризонта и психолошке продубљености, те им се не дâ да падну у емпиризам без икакве опште оријентације.

За овакав теоријски увод у визуелну глуму нема код нас, на нашем језику, никаква уџбеника, нити, колико ми је познато, иједне књиге која би макар изда лека могла бити неки основ за предавања ове врсте (стога, ваљда, тај предмет није био до сада ни уведен) у нашој Глумачкој школи. Ни на страним језицима, колико је мени познато, нема много оваквих дела – могу се избројати на прсте. Међутим, није потребно подвлачити колико је визуелна глума неопходна општој глуми.

Зато сам ја морала сама да израдим скицу оваког једног уџбеника, ослањајући се највише на своја практична искуства, своја размишљања и забелешке о томе током моје глумачке каријере. А да не би, поред свих других тешкоћа у наставном раду приморала ученике Глумачке школе да хватају прибелешке из мојих предавања, што ретко кад успева потпуно и тачно, ја сам се решила да ова своја предавања штампам.

Признајем, да ми је сређивање мога практичног искуства, и мојих општих идеја и импресија о визуелној глуми било врло тешко, и поред тога што ме је у систематској разради и распореду материјала свесрдно помагао мој муж господин др Милорад Недељковић, који је и иначе мој присни друг у целокупном мом уметничком стварању и стремљењу последњих пет година. Али и поред те помоћи ја осећам да је ово делце само скица једног потпунијег уџбеника, те желим да се само тако као скица прими и оце-



Деса Дугалић као Маргарита Готје, *Госпођа с камелијама*, Народно позориште Београд, 1934

ни. Ако будем више година предавала овај предмет у Глумачкој школи, надам се да ћу ову прву скицу моћи развити и попунити до једног опсежнијег дела.

„За сада, овакво какво је, надам се да ће и мени и мојим слушаоцима, ово делце моћи помоћи у нашем раду. Д. Д. Н.“⁶⁰

САДРЖАЈ КЊИГЕ ЕЛЕМЕНТИ ВИЗУЕЛНЕ ГЛУМЕ

Сам *Садржај* указује на суштинско познавање теоријских основа уметности глуме, које су оплеменење дугогодишњим сценским остварењима.

„I Општи увод.

Појам и значај визуелне глуме. Шта све спада у визуелну глуму. Прилагођавање визуелне глуме комаду и личности (тексту и карактеру). Стилизовање визуел-

⁶⁰ Исто.

не глуме кроз разне историјске епохе.

II *Техника визуелне игре.*

А) Техника индивидуалне визуелне глуме.

1) *Визуелно изражавање лицем.* (Мимика). Улога очију, уста, чела, руке у мимици. Активна и пасивна душевна стања, и њихово оцртавање мимиком.

2) *Држање тела (Поза).* Адекватност и стилови позе. Претеривања. Антички стил у пози; лакрдија; романтизам; реалистички стил данашњице.

3) *Покрет тела (гестови и ход).* а) *Рука;* њен психолошки и карактерни значај; њени интерпретативни покрети; њено стилизирање. –

б) *Нога.* Њен карактерни значај; гестови и држање ногу с визуелно-уметничког гледишта.

в) *Ход.* Карактеристика и естетика хода.

4) *Нѐме радње* (визуелна глума без текста). Њен значај. Њено усклађивање са визуелном глумом уз говорени текст, и са игром партнера и целокупног ансамбла.

Б) Колективна визуелна глума.

Антитеза солистичких продукција и извођења у сценској заједници. Потреба органске повезаности и усклађености између свих појединачних игара у једну животну целину. Визуелно јединство сцене. Визуелно координирање своје визуелне глуме, нарочито у паузама и немим радњама, са игром партнера и ансамбла. Примери типичног грешења противу закона јединства визуелне глуме. Општи закључци.“

ЗАПИСИ ГЛУМАЦА О ДЕСИ ДУГАЛИЋ

Чини ми се да је врло мало глумаца који се могу похвалити толиким бројем записаних коментара о својој глуми. Тако и четири године после њене смрти, 1976, Рахела Ферари говори о великој уметници која је двадесет година била прва глумица Народног позоришта, а многи „сада и не знају ко је она“. Говорила је: „У тој лепој, достојанственој жени бије иста она радост о којој је Рубинштајн говорио: радост уметника пред уметношћу, онај стваралачки пркос, пред којим се руше године, равнодушност, умор.“⁶¹

⁶¹ Јасмина Лекић, *Yugopapir*, фебруар 1976.

Готово су антологијски записи њене колегинице Невенке Урбанове, која је највише цитирана у вечерима сећања и у каталогу о Деси Дугалић.

„Била је то глумица са најбржим откуцајима срца. Вибрација једна танана.

Ко да заборави оне дрхтаје њене Роксане у *Сирани* који 'силазе полако низ гране јасмина'? Или онај кликтави монолог на бојишту!

А њено Ане у *Машкаратата испод купља* од Иве Војновића? Оно њено скоро бестелесно зарење, када више ништа не постоји сем душе. И када сваки покрет њен само на мах чиопе у лету личи.

А као врхунац – писање писма Арману Дивалу у *Дами с камелијама*, када слова пишу сузе које као кишне капи падају по њеним рукама.“⁶²

„Нигде, ни у једној сцени није тако у бит додирнуто оно страсно сагоревање Бојићево као у оној између Синише и Хрисанте, у првом чину *Урошеве женидбе*, која се одиграва у забаченом шумарку оголелих грана, крај рибњака пуног опалог лишћа – у интерпретацији Боже Николића и Десе Дугалић.

„Он, сав још као она осунчана земља, букти руменилом своје крви од које и стари рибњак добија боју ране јесени. А она, као титрај сунца кроз прозир свилених ткања, сва дрхтава, нежна, уплашена од његових додира – лебди између тог оголог грања ... и злати га својим веловима и косом.“⁶³

„Један од најлепших приказа лаке конверзације пружили су нам Деса Дугалић и Владета Драгутиновић у комаду *Јутро, дан и ноћ* од Никодемија.“⁶⁴

Већи запис о њеној глуми пише Светолик Никачевић⁶⁵. Музеј позоришне уметности Србије објавио је

⁶² Невенка Урбанова, *Свици који словима светле*, (Београд: 2000), 136.

⁶³ Исто, 135.

⁶⁴ Исто, 137–138.

⁶⁵ Светолик Никачевић (1905–1987), који се, осим глумом, бавио и режијом и преводилашвом, школовао се у Прилепу, Француској у време Првог светског рата, био на сцени путујућег позоришта, па као волонтер у Народном позоришту у Скопљу, па члан СНП у Новом Саду од 1926. до 1928. Склон лутањима и авантурама враћа се 1928. у Скопље, где до 1935. остварује значајне улоге, када се враћа у НП у Београду и ту остаје до 1941. године, што је период великог глумачког узлета. Други светски рат проводи у

његове мемоаре *Срећни дани*, у којима у два наврата пише о Деси Дугалић, као глумици која је интелигентно освајала и испуњавала сцену, и како каже – била је права краљица сцене.

У незгодном сам положају. Досад сам много говорио о себи, а веома мало о другима. Признаће ми се да су ово првенствено сећања на мој рад, а сви други долазе као допуна мојој уметничкој делатности, као нека врста украса без којег све што сам створио не би имало вредности.

Док сам се сећао старијих колега из мојих почетка, било ми је лакше, јер су успомене још живе баш зато што су они, у тим данима, много утицали на моје уметничко формирање. Сећање на моје партнере и партнерке из година између деветсто тридесет и пете и четрдесет и прве много су слабија зато што сам им уметнички био скоро раван. Али, извесне јаке личности (глумачке), као што је била г-ђа Деса Дугалић, оставиле су у мени трага и врло је могуће да сам у раду са њима оплеменењао себе и своју уметност. Не желим тиме да кажем да су друге изостајале, јер било би неправедно нипадоштавати и омаловажавати исто тако јаке личности као што су биле: Блаженка Каталинић, Дара Милошевић, Ризнићка, Урбанова, Марица Поповић, Љубинка Бобић, па и Сава Северова (...) Али, ни једна од њих није тако самоуверено, тако ноншалантно, лако, лепршаво, тако интелигентно освајала и испуњавала сцену као Деса Дугалић. Била је краљица сцене.

Тих дана, а био је фебруар тридесет и осме, почили смо да спремамо *Сирана де Бержерака*. Сирано је био подељен Живановићу и мени у алтернацији. Христијан – Воја Јовановић, Гроф Гиша – Драгољуб Гошић, Ле Бре – Мата Милошевић, Капетан Гаксоња – Душан Раденковић, Роксана – Деса Дугалић. Најидеалнија подела која се могла замислити. Али, ја желим да говорим о Деси Дугалић као Роксани. Имао сам већ срећу да ми буде партнерка у *Срећном браку*, а

заробљеничким логорима у Немачкој и Италији, а 1943. бежи у Швајцарску. После Другог светског рата одлази у Јужну Америку – борави у Сан Паолу, у Бразилу, у Буенос Ајресу и још неким градовима, да би се 1965. вратио у Београд, где је био члан Савременог, па Југословенског драмског позоришта и напоскон Народног позоришта од 1968. до 1977. када одлази у пензију.

нешто доцније и у комаду *Иза, куда ћеш?*

Говорио сам већ о Мери Подхраској као глумици и тврдио сам, а и сада тврдим, да је била најгенијалнија млада глумица свога времена. Њена Роксана није била дорасла Роксани Десе Дугалић која је тачно одговарала Ростановом опису:

Ниједна, од свих женских глава,
није тако сјајна, нежна ... тако плава.

Како је лепо говорила стихове! Тачно, она их је говорила, не рецитовала. Да бих јој се више приближио, избегавао сам да гледам пробе Живановићеве. Он је био сувише тврд за моје ухо, а за сцену под балконом било је потребно много искренијег лиризма.

Слушао сам Десу док говори стихове. Код ње је стих прво зазвучао, па лебдео у ваздуху док не би допро до свести слушаоца. Њено казивање (јер, то је било казивање а не глумљење) било је право жуборење, као кад слушате мали разиграни поточић који, тако пријатно, годи уху. Трудио сам се да јој се приближим колико год могу, да не буде разлике у тоновима, да језик којим пева Ростан-Димовић буде истоветан. Јесам ли у томе успео, критичари ми то нису рекли. Они су писали само о премијери. Улога је ипак остала мени.⁶⁶

ПОВРАТАК У ЈУГОСЛАВИЈУ

Ружица Сокић је врло много писала, а и у разговорима често помињала значајну управницу Атељеа 212 – Миру Траиловић, па је у том контексту наставила. „Запамтила сам њен гест да доведе Десу Дугалић – која се вратила у утроби неког брода из Панаме, где је била с мужем, који је у време окупације био шеф полиције, па је морала да побегне из Југославије. Живела је у Панами, где јој је муж био саветник шефа државе – што ме је дубоко дирнуло. Када јој је муж умро, оставила је сина и вратила се, без игде ичега, у Југославију, само с једним кофером. Мира Траиловић јој је обезбедила стан и уточиште у Атељеу 212, те сам и ја имала срећу да видим на сцени величанствену

⁶⁶ Светолик Никачевић, *Срећни дани*, (Београд: МПУС, 1989), 151–153.

Десу Дугалић. (...) Сећам се да је мали стан Десе Дугалић Мира хтела да опреми, а госпођа Дугалић јој није дозволила, да ишта у њега унесе осим кревета, стола и две столице. Није ни кувала, већ је била оронолог здравља, имала је астму, једва је говорила, тешко је дисала, кашљала је и гушила се.

Не знам како ме је та божанствена жена запазила, одмах ме је усвојила. Нажалост, већ су ми избледела нека сећања шта је све тетка Деса чинила за мене. Подржавала ме је. Тада сам била почетница. Било је то у старом Атељеу, у згради Борбе. Сећам се када смо се преселили у Улицу Лоле Рибара, имала сам премијеру и она ме је позвала телефоном, пред почетак представе, да ме подржи и охрабри.

Велико изненађење за мене је било када ми се, после њене смрти, јавио њен адвокат и рекао: 'Ружице, госпођа Деса Дугалић вам је тестаментом нешто оставила'. Изненадила сам се, јер сам знала да она ништа није имала. Оставила ми је брош, једну месингану аждају. Ја је и данас држим окачену изнад свога углавља. Стављала сам је на своје позоришне костиме, када сам играла неке улоге које су ми биле важне.⁶⁷ То је била амајлија против злих духова.

НА ВЕСТ О СМРТИ ДЕСЕ ДУГАЛИЋ

На вест о смрти једне од највећих глумица међуратног Београда огласила се само Мира Траиловић у *Политици*, а од позоришних часописа то је забележено само у тузланском *Позоришту*. Мира Траиловић која је примила Десу Дугалић у Атеље 212, по повратку у Југославију, шездесетих година, пише врло језгровит и искрен некролог у *Политици*.

„За моју генерацију Деса Дугалић била је синоним велике глумице, између два рата, којом су се одушевљавали наши родитељи, а ми је једва запамтили из раног детињства, више као легенду него као стварност. За предратне верне љубитеље позоришта Деса Дугалић је била синоним за Даму с камелијама, Верну сенку, Рођаку из Вараве, Мери Даган, зрелу

жену, све те ликове којима је она давала нови сензибилитет који се толико разликовао од романтичних и фолклорних тумачења које је владало после Првог светског рата у Народном позоришту. Деса Дугалић била је једна од првих глумица-интелектуалаца у нашој средини, образована, обавештена и изнад свега даровита. За њу глума није била ни романтична служба ни забављачка мајсторија за разгаљивање малограђана, већ уметнички чин, исповест и судбина. Деса Дугалић није само с успехом глумила за целу једну генерацију, већ и писала путописе, и приповетке, истим тим модерним сензибилитетом који је донела урбанизација Београда и који је тај Београд урбанизовао.

„Вратила се београдској публици после Другог светског рата. Уморна од живота и збивања ван земље, сачувала је исту свест о уметничкој мисији, интелектуалној вредности своје уметности и неразрушеног топлог сензибилитета, пуног неких тајновитих вибрација. Своје последње три улоге остварила је на сцени Атељеа 212 у *Сунчаном јутру* од браће Кинтера, у Елиотовом *Коктелу* и *Глумим и немим* од Маргарете Дирас. У свим овим улогама била је на нивоу своје предратне репутације и тако је нова генерација публике Атељеа 212 могла да заволи једну аутентичну вредност која је прошла нашом позорницом као истинска величина.“⁶⁸

Од позоришних часописа, поменуемо, само тузланско *Позориште* објављује вест о њеној смрти.

„*In memoriam* / Умрла глумица Деса Дугалић / Велика драмска умјетница Деса Дугалић преминула је на београдској Интерној клиници у 75-ој години живота, 22. априла ове године. У времену између два рата она је на сцени Народног позоришта остварила запажене улоге у представама *Дама с камелијама*, *Мери Даган*, *Вјерна сенка*, *Сирано де Бержерак*, *Фигарова женидба* и другим. Послије рата заблистала је на сцени Атељеа 212 у *Сунчаном јутру* браће Кинтере, *Коктелу* Елиота и другим. Вијест о смрти Десе Дугалић примљена је са великом жалошћу међу поштоваоцима ове драмске умјетнице.“⁶⁹

⁶⁸ Мира Траиловић, „*In memoriam*, Смрт драмске уметнице Десе Дугалић“, *Политика*, 23. 4. 1972.

⁶⁹ *Pozorište*, Tuzla, 1972, br. 4, 504.

⁶⁷ Ружица Сокић, *Страст за летењем*, (Београд: Лагуна, 2010), 49, 286, 288.

РЕЧ НА КРАЈУ

Тешко да документ може, после толико година дочарати чар и свежину глуме Десе Дугалић, образоване, интелигентне, свестране уметнице у двадесетогодишњем раду Народног позоришта у Београду. Она је била и драмска списатељица, књижевница, али и један од првих педагога глуме, аутор првог уџбеника глуме код нас. Како смо се ми понели према том раскошном дару? Одговорили смо заборавом. Можда ће овај текст покренути нека нова проучавања и осветљавања њене личности. Можда ће бити подстицај да се установи и нека глумачка награда која носи њено име у Народном позоришту.

УЛОГЕ ДЕСЕ ДУГАЛИЋ НЕДЕЉКОВИЋ

Народно позориште, Београд: Мими (А. Мирже и Т. Барьер, *Чергашики живот*, 3. март 1920); Јулија (В. Шекспир, *Ромео и Јулија*, 2. април 1921); Персине (Е. Ростан, *Романтичне душе*, 12. октобар 1921); Ањес (Ж. Б. П. Молијер, *Школа за жене*, 15. јануар 1922); Ана (В. Велмар-Јанковић, *Нови*, 8. април 1922); Бетси (Л. Н. Толстој, *Плодови просвете*, 4. јун 1922); Елиза (Ж. Б. П. Молијер, *Тврдица*, 16. новембар 1922); Марија Павловна Аграфина (А. Батај по Толстоју, *Васкрсење*, 17. март 1923); Пијада (Ј. П. Стерија, *Београд некад и сад*, 16. јануар 1923); Виола (В. Шекспир, *Богојављенска ноћ*, 24. март 1923); Ирина Николајевна Аркадина (А. П. Чехов, *Гaleb*, 12. април 1923); Фру-Фру (Ж. Вукадиновић, *Невероватни цилиндар Њ. В. Краља Кристијана*, 1. мај 1923); Јагода (С. П. Бешевић, *Кнегиња Маја*, 27. мај 1923); Четврти чочек (Б. Станковић, *Коштана*, 14. мај 1923); Алиса Доре (А. Доде, *Сафо*, 16. мај 1923); Нигидија (Н. Јеврејин, *Главна ствар*, 21. јун 1923); Трећа девојка (Ј. Веселиновић, *Ћидо*, 30. јун 1923); Царичина Гроздана (Б. Нушић, *Наход*, 17. јануар 1923); Она (А. Р. Ленорман, *Промашени животи*, 27. септембар 1923); Валерија Сергејевна (М. Арцибашев, *Злотвори*, 4. октобар 1923); Стефано (В. Шекспир, *Млетачки трговац*, 16. октобар 1923); Златија (С. Ћоровић, *Зулумћар*, 21. октобар 1923); Лизета Салвијина власуљарка

(Мариво, *Игра љубави и случаја*, 9. новембар 1923); Лепосава (Љ. Петровић, *Суђаје*, 11. новембар 1923); Анђео С. Кандилом (И. Војновић, *Лазарево васкрсење*, 1. децембар 1923); Франка (Д. Никодеми, *Скамполо*, 1. децембар 1923); Хрисанта (М. Бојић, *Урошева женидба*, 11. децембар 1923); Јелица (Ј. П. Стерија, *Лажа и паралажа*, 14. јануар 1924); Зоне (С. Сремац и С. Ј. Бунић, *Зона Замфирова*, 3. март 1924); Корделија (В. Шекспир, *Краљ Лир*, 20. мај 1924); Госпођа Вера (А. Илић, *Кајање*, 14. мај 1924); Нета (А. Шницлер, *Литература*, 28. мај 1924); Лисета (М. Мореј, *Стакленце*, 28. мај 1924); Аница (И. Војновић, *Машкарате испод купља*, 18. јун 1924); Сизета (М. Жирар, *Марсела*, 20. јун 1924); Ивона (Ж. Федо, *Госпођина покојна мајка*, 20. јун 1924); Љољица (Л. Андрејев, *Не убиј*, 9. октобар 1924); Грас Од Плесан (А. Батај, *Свадебни марш*, 28. октобар 1924); Седма снаха Анђелија (И. Војновић, *Смрт Мајке Југовића*, 26. децембар 1924); Контеса од Сермоаза (М. Енкен, *Топот и Боби*, 26. јануар 1925); Герда (А. Стриндберг, *Непогода*, 4. фебруар 1925); Госпођа Бузен (П. Вебер, *Господин мезијан*, 13. април 1925); Јелена Андрејевна (А. П. Чехов, *Ујка Вања*, 29. април 1925); Ана (Д. Никодеми, *Јутро, дан и ноћ*, 5. мај 1925); Марсела (П. Жералди и Р. Спитзер, *Кад би хтела*, 2. јун 1925); Жермена Ферио (Ж. де Порто-Риш, *Заљубљена жена*, 22. октобар 1925); Отилија (О. Блументал и Г. Каделбург, *Код белог коња*, 15. новембар 1925); Мона (А. Савоар, *Осма жена*, 25. новембар 1925); Јелена де Тревилак (Г. де Каваје, Р. де Флер и Е. Реј, *Лепа пустошина*, 10. април 1926); Марта (А. Батај, *Нежност*, 25. децембар 1926); Жанета Малтур, Милосрдна сестра (У. Дојчиновић, *У затишју*, 31. децембар 1926); Грофица (П. А. К. Бомарше, *Фигарова женидба*, 23. јануар 1927); Маријана (П. Жералди, *Робер и Маријана*, 17. март 1927); Гвендолина (О. Вајлд, *Главна је звати се Ернест*, 28. април 1927); Арабела (А. Савоар по Ж. Терију, *Укротитељ*, 15. јун 1927); Соња Вариловна (Л. Вернеј, *Рођака из Варшаве*, 30. децембар 1927); Роксана (Е. Ростан, *Сирано од Бержерака*, 7. фебруара 1928); Улична Девојка (Џ. Голсворди, *Бегство*, 14. мај 1928); Војвоткиња од Молеврије (Р. де Флер и Г. де Каваје, *Зелени фрак*, 27. јун 1928); Ани (Ф. Молнар, *Игра у замку*, 14. децембар 1928); Мери Даган (Б. Вилер, *Суђење*

Мери Даган, 18. јануар 1929); Баруница Лидија (И. Војновић, *Дубровачка трилогија*, 27. април 1929); Шарлота (А. Савоар, *Банк!*, 19. јун 1929); Госпођа Кузирис (А. де Лорд и П. Шен по К. Вотелу, *Наш попа код богатих*, 1. октобар 1929); Никол Од Болие (Е. Реј и А. Савоар, *Како жена хоће*, 18. октобар 1929); Лилијана (Т. Манојловић, *Центрифугални играч*, 3. јануар 1930); Сизи Куртоа (М. Пањол, *Топаз*, 5. фебруар 1930); Анжелика (Ж. Б. П. Молијер, *Жорж Данден*, 1. јул 1930); Жена (А-П. Антоан, *Непријатељица*, 17. октобар 1930); Тоња (В. Катајев, *Квадратура круга*, 13. децембар 1930); Ана Марвин (Е. Берк, *Оно што се зове љубав*, 31. јануар 1931); Рокси (А. Енгел и А. Гринвалд, *Принцеза и играч*, 21. мај 1931); Марија (Л. Федор, *Налив перо*, 24. јун 1931); Аманда Прајн (Н. Кауард, *Интимни животи*, 18. септембар 1931); Кока (Р. Младеновић, *Страх од верности*, 16. октобар 1931); Роксанда (М. Димитријевић, *Сестра Леке капетана*, 9. фебруар 1932); Доња Анхела (П. Калдерон, *Госпођа ђаволица*, 23. јун 1932); Олга Јанковић (Р. М. Веснић, *Путем искушења*, 4. октобар 1932); Никола Ламбер (К. А. Пише, *Линија срца*, 30. новембар 1932); Алиса Галвоазије (Ж. Девал, *Госпођица*, 16. фебруар 1933); Мајка (Р. Младеновић, *Човек поносан што нема среће*, 7. април 1933); Плава госпођа (М. Милошевић, *Сунце, море и жене*, 22. децембар 1933); Маргарита Готје (А. Дима Син, *Госпођа с камелијама*, 6. март 1934); Габриела Журдан (Жак по Г. С. Кауфману и Е. Ферберу, *Вечера у осам*, 13. децембар 1934); Илијева (С. Л. Костов, *Големанов*, 21. март 1935); Габриела Жанло (А. Бернстен, *Тајна*, 10. мај 1935); Лесли Стенли (В. Сомерсет Мом, *Писмо*, 14. јун 1935); Госпођа Лазић (Б. Нушић, *Ујез*, 4. септембар 1934); Татјана Петровна (Ж. Девал, *Товариш*, 3. октобар 1935); Добрила Доли (Д. Дугалић Недељковић, *На другој обали*, 10. децембар 1935); Доња Марија од Најбурга (В. Иго, *Руј Блаз*, 26. децембар 1935); Госпођа де Валероа (А. Лавдан, *Маркиз Приола*, 11. март 1936); Војвоткиња Марлборо (Е. Скриб, *Чаша воде или узроци и последице*, 18. јун 1936); Марија Игњатијевић (М. Тригер, *Срећан брак*, 16. јануар 1937); Валентина Салва (Д. Амие, *Зрела жена*, 28. март 1937); Џенет Селби (Џ. Ст. Ервин, *Госпођа Селби*, 11. јун 1937); Иза (Ч. Вико Лодовичи, *Иза, куда ћеш?...*, 23. октобар 1937); Роксана (Е. Ростан, *Си-*

рано од Бержерак, 1. фебруар 1938); Естера Кок (А. де Пере-Шапи, *Уседелица*, 28. септембар 1938); Јелена (Ф. Диманоар, А. д'Енери, *Каплар Милоје*, 5. децембар 1938); Берта Трење (Д. Никодеми, *Верна сенка*, 14. март 1939); Марија (Ј. Крајнци, *Директор Чампа*, 22. септембар 1939); Госпођа Амалија Агаци (Л. Пирандело, *Где је истина – тако је, ако вам се чини*, 18. новембар 1939); Ивона (Ж. Кокто, *Страшни родитељи*, 2. јануар 1940); Ана (Ј. Бокан, *Супруга*, 7. новембар 1940); Елизабета (Х. Швајкарт, *Све саме лагарије*, 15. мај 1942); Стела (Ј. В. Гете, *Стела*, 22. мај 1943); Ифигенија (Ј. В. Гете, *Ифигенија на Тавриди*, 15. март 1944).

На основу изванредно урађене позоришне библиографије „Казалиште у Хрватској и Босни и Херцеговини 1826–1945“, објављене у Загребу 2004. године, закључујемо да је Деса Дугалић била гостујућа глумица у представама у Хрватској или била на гостовањима са својим представама: *Величајни рогоња*, *Роберт и Мариана*, *Промашени животи*, *Ranna Maliczewska*, *Јутро, подне и ноћ (Зора, дан и ноћ)*, *Непогода*, *Линија срца*.

Гостовала је на многим југословенским сценама, међу њима и у СНП у Новом Саду: Мими у *Дами с камелијама* 1923. године и *Soirées libres* са Владетом Драгутиновићем 1926. године.

Атеље 212: Џулија (Т. С. Елиот, *Коктел*, 13. јануар 1965); Доња Лаура (С. Кинтеро и Ј. Кинтеро, *Сунчано јутро*, 17. фебруар 1966); Клер Дан (М. Дира, *Глуви и неми*, 9. јануар 1970).

САРАДЊА С РЕДИТЕЉИМА

Деса Дугалић је сарађивала са двадесет четири редитеља. Највише улога остварила је у шеснаесто-годишњој сарадњи с **Јуријем Љвовичем Ракитином**, од 12. октобра 1921. до 16. јануара 1937. године: *Романтичне душе*, *Плодови просвете*, *Богојављенска ноћ*, *Галеб*, *Невероватни цилиндар Њ. В. Краља Кристијана*, *Кнегиња Маја*, *Главна ствар*, *Злотвори*, *Скамполо*, *Машкарате испод купља*, *Не убиј*, *Осма жена*, *Лепа пустоловина*, *Укротитељ*, *Рођака из Варшаве*, *Зелени фрак*, *Игра у замку*, *Банк!*, *Наш попа код*

богатих, Центрифугални играч, Жорж Данден, Квартура круга, Оно што се зове љубав, Принцеза и играч, Госпођа Ђаволица, Госпођица, Човек поносан што нема среће, Госпођа с камелијама, Тајна, Писмо, Руј Блаз, Чаша воде или узроци и последице, Срећан брак. Укупно тридесет три представе, што је импозантно. Следе редитељи, према броју остварених представа: **Михаило Исајловић** – *Тврдица*, *Београд некад и сад*, *Промашени животи*, *Млетачки трговац*, *Урошева женидба*, *Краљ Лир*, *Кајање*, *Смрт Мајке Југославића*, *Бегство*, *Суђење Мери Даган*, што је укупно десет представа остварених у интервалу од 16. новембра 1922. до 18. јануара 1929. године; **Јосип Кулунџић** – *Топаз*, *Непријатељица*, *Страх од верности*, *Линија срца*, *Сунце, море и жене*, *Вечера у осам*, *Големанов*, *Ујез*, *Товариш*, *На другој обали* – десет представа у интервалу од 5. фебруара 1930. до 10. децембра 1935; **Владета Драгутиновић** – *Господин мезијан*, *Маркиз Приола*, *Зрела жена*, *Уседелица*, *Верна сенка*, *Све саме лагарије*, шест представа у периоду од 13. априла 1925. до 15. маја 1942; **Момчило Милошевић** – *Јутро*, *дан и ноћ*, *Кад би хтела*, *Нежност*, *Робер и Маријана*, *Главна је звати се Ернест*, пет представа од 5. маја 1925. до 28. априла 1927. године; **Витомир Богвић** – *Ромео и Јулија*, *Заљубљена жена*, *Код белог коња*, *Како жена хоће*, четири представе од 2. априла 1921. до 18. октобра 1929; **Димитрије Гинић** – *Ћидо*, *Зулумћар*, *Суђаје*, *Узатишју*, четири представе од 30. јуна 1923. до 31. децембра 1926; **Велимир Живојиновић** – *Нови*, *Васкрсење*, *Свадебни марш*, *Непогода*, четири представе од 8. априла 1922. до 4. фебруара 1925. године; **Мата Милошевић** – *Игра љубави и случаја*, *Лажа и паралажа*, *Где је истина* – тако је, ако вам се чини, три представе од 9. новембра 1923. до 18. новембра 1939. године; **Бранко Гавела** – *Фигарова женидба*, *Сирано од Бержерака*, *Дубровачка трилогија*, три представе у интервалу од 23. јануара 1927. до 27. априла 1929; **Емил Надворник** – *Налив перо*, *Интимни животи*, *Сестра Леке капетана*, три представе од 24. јуна 1931. до 9. фебруара 1932. године. По две представе урадила је с редитељима: **Сава Тодоровић** – *Коштана*, *Лазарево васкрсење*, од 14. маја 1923. до 1. децембра 1923; **Бојан Ступица** – *Директор Чампа*, *Страшни*

родитељи, од 22. септембра 1939. до 2. јануара 1940; **Милан Стојановић** – *Иза, куда ћеш?...*, *Супруга*, од 23. октобра 1937. до 7. новембра 1940. године. По једну представу урадила је са следећим редитељима: **Бранислав Нушић** – *Зона Замфирова*, 3. март 1924; **Радослав Веснић** – *Путем искушења*, 4. октобар 1932; **Анђелко Штимац** – *Госпођа Селби*, 11. јун 1937; **Николај Осипович Масалитинов** – *Ујка Вања*, 29. април 1925; **Брана Војновић** – *Сирано од Бержерака*, 1. фебруар 1938; **Драгољуб Гошић** – *Каплар Милоје*, 5. децембар 1938; **Боривоје Јевтић** – *Стела*, 22. мај 1943; **Александар Верешчагин** – *Ифигенија на Тавриди*, 15. март 1944. године. Може се закључити да је од 1921. до 1943. остварила стотину улога у сарадњи с двадесет два редитеља.

Када се вратила у Југославију, после двадесет година, као глумица Атељеа 212, остварила је улоге у представама које су режирани: **Мира Траиловић** – *Коктел*, 13. јануар 1965; **Виктор Старчић** – *Сунчано јутро*, 17. фебруар 1966; **др Хуго Клајн** – *Глуви и неми*, 9. јануар 1970.

ЛИТЕРАТУРА

Алексић, Д. „Позориште. Премијера *Товаришца* од Жака Девала“. *Време*, 5. 10. 1935.

Алексић, Драган. „Премијера драме *На другој обали* од гђе Дугалић-Недељковић“. *Време*, 15/1935, бр. 5000 (12. 12), 12.

Аноним. „Нови“. *Време*, 2/1922, бр. 110, 8. IV 1922.

Атанасијевић, К. „Народно позориште, Дарио Никодеми: *Верна сенка*“. *Време*, 16. 3. 1939.

Атанасијевић, Константин. „Премијера у Народном позоришту. Чезаре Вико Лодовичи: *Иза, куда ћеш?*“, *Време*, 25. 10. 1937, 7.

Бајић, Станислав. „Васкрсла прошлост“ (*Сунчано јутро*), *Политика*, 16. 2. 1966.

Bartulović, Niko. „Na drugoj obali“. *Javnost*, 1/1935, бр. 49, 1227.

Begović, Milan. „Gostovanje Dese Dugalić i g. Vladete Dragutinovića u Niccodemijevoj komediji Jutro, podne i noć“. *Večer*, 6/1925, бр. 1355 (26. 5), 3, (Članovi

beogradskog NP u Zagrebu. Prev. T. Manojlović).

Велмар-Јанковић, Владимир. „Свадбени марш“. *Мисао*, бр. 1924, 6.

Велмар-Јанковић, Владимир. „Скамполо“. *Новости*, 4/1924, бр. 912, 3.

Веснић, Радослав М. „Народно позориште. Премијера Бокајеве *Супруге*“. *Време*, 9. 11. 1940.

„*Вечити младожења* поново на сцени београдског Народног позоришта“. *Обнова*, год. 2, бр. 394 (16. 10. 1942), 6. /Разговор са Десом Дугалић поводом премијере./

Винавер, Станислав. „Писци и глумци. Поводом приказа комада *На другој обали* (премијера комада Десе Дугалић у Народног позоришту 12. децембра 1935)“. СКГ, књ. XLVI/1935, бр. 8, 632–639.

Винавер, Станислав. „Позориште, Кобни реализам“. *Време*, 4/1924, бр. 1084, 4.

Витезица, др В. „Луиђи Пирандело *Где је истина?*. Парабола у три чина. Премијера у Народног позоришту“. *Време*, 19. 11. 1939, 8.

Витезица, др В. „Премијера у Народног позоришту *Страшни родитељи*. Комад у три чина од Жана Коктоа“. *Време*, 4. 1. 1940.

Vitezica, Vinko. „Avgust Strindberg, Nepogoda“. *Trgovinski glasnik*, 35/1925, br. 26 (6. 2), 2, (Izvedba u NP, Beograd. Gost A. Gavrilović. Izv. D. Dugalić-Nedeljković).

Витезица, Винко. „Реприза Смрт Мајке Југовића“. *Трговински гласник*, 34/1924, бр. 297 (28. 12), 2, (Драме И. Војновића у Београду. Ред. М. Исаиловић. Изв. З. Моравец, Д. Дугалић-Недељковић).

Vitezica, Vinko. „Svadbeni marš“. *Trgovinski glasnik*, 34/1924, br. 251 (4. 11), 2, (Izvedba dela H. Bataillea u NP, Beograd. Izv. Desa Dugalić-Nedeljković).

Војиновић, Станиша. *Српски књижевни гласник 1920–1941, Библиографија нове серије*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Матица српска, 2005.

Волк, Петар. „Поезија на сцени“ (Коктел). *Књижевне новине*, 23. 1. 1965.

Волк, Петар. *Преображење, Драма НПУ Београду од 1868. до 2007. године*. Београд: Алтера, 2009.

Враћаревић, Бошко. „Desa Dugalić. Konture jednog glumačkog profila“. *Kulisa*, 4/1930, br. 2, 7.

Вукадиновић, Живојин. „Машкарате испод купља“. *Политика*, 21/1924, бр. 5800, 5.

G-. „Hrvatsko narodno kazalište“. *Vijenac*, 2/1924, III/3, 95, (U Zagrebu gostovanje D. Dugalić u djelima *Promašeni životi* H. R. Lenormandi Panna Malicewska G. Zapolske).

„Гетеова *Стела* у Српском народном позоришту: комад режира Боривоје Јевтић“. *Обнова*, год 3, бр. 566 (13. 5. 1943), 4. /Најава премијере. Стелу игра Деса Дугалић-Недељковић./

Глигорић, Велибор. „Конвенционална лаж против Ибзена. *На другој обали* од гђе Дугалић-Недељковић“. *Политика*, 32/1935, бр. 9901 (12. 12), 11.

Глигорић, Велибор. „Позориште. Паралитични Дон Жуан. *Маркиз Приола* од Анри Леванда“. *Политика*, 13. 3. 1936.

Д. А., „Романтични Центрифугални играч г. Тодора Манојловића. Премијера у Народног позоришту код Споменика“. *Време*, 10/1930, бр. 2886 (6. 1. 1930).

Димић, др В.(елимир) Н. „Гетеова *Ифигенија*“. *Ново време*, год. 4, бр. 889 (13. 3. 1944), 3. /Позоришна критика: „треба нарочито истаћи осећајност тумачења првакиње Народног позоришта Десе Дугалић-Недељковић, која је у Ифигенију унела све добре одлике своје глуме“./

Димић, др В.(елимир) Н. „Обнова Никодемијеве драме *Верне сенке* у Београду“. *Ново време*, год. 2, бр. 303 (29. 4. 1942), 5.

Димић, др В.(елимир) Н. „Обнова *Супруге* од Јаноса Бокаја“. *Ново време*, год. 2, бр. 225 (25. 1. 1942), 6. /Позоришна критика. Критичар посебно истиче „надахнуту глуму Десе Дугалић“./

Димић, др В.(елимир) Н. „Премијера *Стеле* од Волфганга Гетеа“. *Ново време*, год. 3, бр. 632 (23. 5. 1943), 4. /Позоришна критика. Критичар хвали глумце, нарочито Десу Дугалић Недељковић у улози Стеле, али критикује редитељску поставку Боривоја Јевтића./

Драинац, Раде. „Гђа Деса Дугалић. Гостовање у загребачком казалишту“. *Самоуправа*, 19/1924, бр. 13 (19. 1), 2, (Одговор на чланак V. Lunaček, „Gabrijela Zapolska: Panna Malicewska, Gostovanje gđe Dese Dugalić“. *Obzor*, 65 /1924, br. 15 (16. 1).

Дугалић, Деса. „Деса Дугалић о почецима своје

глуме". *Жена и свет*, 6/1930, бр. 6, 9–10.

Дугалић, Деса. „Забелешке с пута кроз Палестину, Сирију, Египат“. *Записи*, 9/1931, 319.

Ђорђевић, Бојан. *Летопис културног живота Србије под окупацијом 1941–1944*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Матица српска, 2001.

Zajčić, Božidar. „Gabrijela Zapolska: Panna Maliczewska“. *Novosti*, 18/1924, br. 19 (19. 1), 6.

Zajčić, Božidar. „H. R. Lenormand: Promašeni životi“. *Novosti*, 18/1924, br. 13 (19. 1), 2.

Захаров, Лав. „Сирано од Бержерака“. *Правда*, 24/1928, бр. 37 (9. 2), 8.

Ж. М., „Позориште. Роберт и Маријана у београдском Народном позоришту“. *Илустровани лист*, 1927, бр. 12.

Живадиновић, Р(атко) В. „Гетеова Ифигенија у Народном позоришту“. *Обнова*, год. 4, бр. 832 (23. 3. 1944), 4.

Ивањи, Иван. „Неуверљива игра речима (премијера Елиотовог *Коктела* у Атељеу 212)“, *Експрес*, 14. 1. 1965.

Јаковљевић, Милица. „Ђидо“. *Новости*, 3/1923, бр. 647, 3.

Јаковљевић, Милица. „Свет у коме живи гђа Деса Дугалић“. *Недељне илустрације*, 4/1928, бр. 11, 5.

Јовановић, Жарко. „На пола пута“ (*Коктел*). *Вечерње новости*, 14. 1. 1965.

Јовановић, Жарко. „После злочина“ (*Глуви и неми*). *Вечерње новости*, 13. 1. 1970.

Jurkas, Eustahije. „Gostovanje gđe Dese Dugalić i g. VI. Dragutinovića“. *Hrvat*, 7/1925, br. 1573 (23. V), 3, (U komediji *Zora, dan i noć* Niccodemija u Zagrebu, članovi NP Beograd).

Jurkas, Eustahije. „Veličajni rogonja“. *Slobodna tribuna*, 4/1924, br. 523, 7, (Izvedba farse F. Crommelyncka u Zagrebu /HNK/. Red. B. Gavela, Sc. Lj. Babić, Izv. J. Pavić, S. Petrović, Gost. D. Dugalić).

Jurković, Vinko. „Gostovanje Beograđana!“. *Slobodna tribuna*, 5/1925, br. 609, 10, (Članovi NP – D. Dugalić V. Dragutinović izveli komediju *Zora, dan i noć* D. Niccode-mija u Zagrebu).

Jurković, Vinko. „Gostovanje gđe Dese Dugalić“. *Slobodna tribuna*, 4/1924, br. 519, 9, (U komadu *Panna Mali-*

czewska G. Zapolske u Zagrebu, HNK).

Крклец, Густав. „Свадебни марш“. *Демократија*, 6/1924, бр. 1296, 2.

Крунић, Д. „Ранко Младеновић Човек поносан што нема среће – премијера“. *Правда*, 9. 4. 1933, 6.

Крунић, Душан. „Васкрсење“. *Правда*, 19/1923, бр. 75 (8. 3. 1923), 3.

Крунић, Душан. „Импесије о првој премијери у овој сезони. О режији и глуми *Уседелице*“. *Правда*, 14. 10. 1938.

Крунић, Душан. „Невероватни цилиндар Њ. В. Краља Кристијана“. *Правда*, 19/1923, бр. 119, (3. 5), 4.

Крунић, Душан. „Стриндберг *Непогода*“. *Правда*, 21/1925, бр. 35 (26. 2. 1925), 2.

Kulundžić, Josip. „Crommelynckov Coca magnifique“. *Jugoslavenska njiva*, 8/1924, I/5, 201.

Lahman, Ivo. „Gostovanje gđe Dese Dugalić i g. Dragutinovića. Niccodemi: Zora, dan i noć“. *Novo doba* (Split), 10/1927, br. 105 (6. 5), 4, (Članovi beogradskog NP u Splitu).

Lahman, Ivo. „Gostovanje gđe Dugalić i g. Dragutinovića. Géraldy: Robert i Marianna“. *Novo doba* (Split), 10/1927, br. 106 (7. 5), 4.

Lunaček, V. „Gabrijela Zapolska: Panna Maliczewska. Gostovanje gđe Dese Dugalić“. *Obzor*, 65/1924, br. 15 (16. 1), 1.

Lunaček, Vladimir. „Lenormand: Promašeni životi“. *Obzor*, 65 /1924, br. 6 (7. 1), 2, (Izvedba u Zagrebu, HNK. Izv. I. Raić. Gost D. Dugalić-Nedeljković. O gradnji nove kazališne zgrade u Zagrebu).

Lunaček, Vladimir. „Niccodemi: Jutro, dan i noć. Gostovanje gđe Dese Dugalić i gosp. Vladete Dragutinovića“. *Obzor*, 66/1925, br. 137 (22. 5), 2, (Članovi beogradskog NP u Zagrebu).

Lunaček, Vladimir. „Fernand Crommelynck: Veličajni rogonja“. *Obzor*, 65/1924, br. 43 (14. 2), 1–2.

М., „Премијера На другој обали од гђе Дугалић-Недељковић“. *Слободна реч*, 2/1935, бр. 37, 5.

Марковић, Јелица. „Један разговор са гђом Десом Дугалић (интервју с београдском глумицом)“. *Сад и некад*, 4/1939, бр. 10, 6–10.

Милићевић, Живко. „Богојављенска ноћ“. *Политика*, 19/1923, бр. 5359, 3.

Милићевић, Живко. „Кнегиња Марија“. *Политика*, 19/1923, бр. 5406, 4.

Милићевић, Живко. „Нови“. *Политика*, 18/1922, бр. 5015, 5–6.

Милошевић, Александра. *Деса Дугалић*, каталог. Београд: МПУС, 2003.

Милошевић, М.(илош) М. „Приказивање *Вечитог младожење* и наши позоришни проблеми“. *Српски народ*, год 1, бр. 25 (21. 11. 1942), 14. /Оштра критика премијере у НП. Све мане ове представе могу се схватити и као опште мане српског позоришта. Сматра да треба престати са драматизацијом наших приповедака и романа. Оштро критикује Десу Дугалић, због које је представа „испала једна недовољно усклађена мешавина, доста утрпана и без потребе развучена. На душу редитеља иде и погрешна подела улога./

Милошевић, Милош М. „Реприза „Супруге“ од Бокља: Велика уметност гђе Десе Дугалић“. *Обнова*, год. 2, бр. 171 (24. 1. 1942), 11 /Позоришна критика представе драме Ј. Б. у Народном позоришту. Критичар је посебно усхићен глумом Десе Дугалић „чија креација чини част београдској позорници“./

Мирковић, Милосав. „Велика игра Десе Дугалић“ (*Глуви и неми*), *Експрес*, 16. 1. 1970.

Мирковић, Милосав. „Добра представа са чајем и ужином“ (*Коктел*), *Београдска недеља*, 17. 1. 1965.

Мишић, Милутин. „Злочин, злочинци и глумци“ (*Глуви и неми*), *Борба*, 12. 1. 1970, 10.

Младеновић, др Ранко. „Позоришни преглед, *Кајање* од Александра Илића“. СКГ, 26. VI 1926, 191–193.

Nehajev, Milutin. „Veličajni rogonja (*Le cocu magnifique*. Farsa u 3 čina od F. Crommelyncka)“. *Jutarnji list*, 13/1924, br. 4325 (15. 2), 5.

Николић, Милан А. „Првакиња Београдске драме износи у чему се састоји мистерија њене глуме и уметничког стварања“. *Правда*, 36/1940, бр. 12961.

Пандуровић, Сима. „Невероватни цилиндар Њ. В. Краља Кристијана“. СКГ, св. 2, 16. 5. 1923.

Пандуровић, Сима. „Промашени животи“. *Мусао*, св. 5, 1923.

Parmačević, Stjepan. „Dario Niccodemi: Zora, dan i noć, komedija u tri čina. Preveo Todor Manojlović. Go-

stovanje Dese Dugalićeve i Vladete Dragutinovića“. *Riječ*, 7/1925, br. 118 (22. V), 3, (Članovi beogradskog NP u Zagrebu).

Parmačević, Stjepan. „Drugo gostovanje gđe Dese Dugalić“. *Riječ*, 5 (6!)/1924, br. 13 (16. 1), 4.

Parmačević, Stjepan. „Malo polemike“. *Riječ*, 5(6!)/1924, br. 6 (8. I), 3, (Odgovor na članak V. Lunaček, „Lenormand: Promašeni životi“. *Obzor*, 65/1924, br. 6 (7. 1), 2. Kritika gostovanja D. Dugalić-Nedeljković u Zagrebu).

Parmačević, Stjepan. „Fernand Crommelynck: Veličajni rogonja. (*Le cocu magnifique*); farsa u tri čina, preveo dr Artur Schnneider, reditelj B. Gavella“. *Riječ*, 5 /6?/, 1924, br. 39 (15. 2), 2–3, (Izvedba u Zagrebu. Gost Dese Dugalić-Nedeljković).

Первић, Мухарем. „Од неразумевања до злочина“ (*Глуви и неми*). *Политика*, 14. 1. 1970.

Попов, Раша. „Рат успомена“ (*Сунчано јутро*), *Политика експрес*, 18. 2. 1966.

„Припрема се драматизација Игњатовићевог романа *Вечити младожења*“. *Обнова*, год. 2, бр. 389 (10. 10. 1942), 6. /Најава премијере у Народном позоришту. Комад режира Деса Дугалић и то је прва режија ове глумице. Улога Шамике поверена је Франу Новковићу./

Протић, Миодраг. „Писци и глумци“ (*Сунчано јутро*). *Књижевност* 21/ св. 4, књ. XLII (1966): 357–358. Р., „Жанка и Деса“, *Књижевне новине*, 30. 10. 1964.

С.(отировић), Вл.(адан). „Вечити младожења“. *Ново време*, год. 2, бр. 471 (12. 11. 1942), 5. /Најава премијере у Народном позоришту. Драматизацију је урадио Александар Илић. Редитељ је Деса Дугалић Недељковић, глумица НП, композитор Стеван Христић. Шамику тумачи Бранко Јовановић./

S.(tjepan) P.(armačević), „Gostovanje gospođe Dese Dugalić“. *Riječ*, 5(6!)/1924, br. 5 (7. 1), 3, (U drami *Promašeni životi* H. R. Lenormanda u HNK, Zagreb).

Световски, Милан. „Млетачки трговац“. *Илустровани лист*, бр. 43, 1923.

Селенић, Слободан. „Елиот и проблеми адаптације и извођења“ (*Коктел*). *Борба*, 16. 1. 1965, 14.

Сокић, Ружица. *Страст за летењем*. Београд: Лагуна, 2010, 48–49, 285–286, 288.

Стаменковић, Владимир. „Језик, акција, поезија“

(*Коктел*), НИН, 17. 1. 1965.

Стаменковић, Владимир. „Психологија као замка“ (*Глуви и неми*), НИН, 18. 1. 1970.

Стојковић, Боровоје. „Позориште. Премијера *Рођака из Варшаве*“. *Књижевна критика*, 2. 1. 1928, бр. 2–3, 4.

Тарановски, К. „Деса Дугалић *Забелешке с пута кроз Палестину*“ (приказ). *Књижевна крајина*, 3/1932, бр. 5, 390–391.

Тарановски, К. „Позориште. Вечера у осам часова. Синоћна премијера и зграда код Споменика“. *Штампа*, 1/1934, бр. 301, 5.

Токин, Бошко. „Промашени животи“. *Трибуна*, 12(14), 1923, бр. 220, 3.

Финци, Ели. „Поезија као драмски принцип“ (*Коктел*), *Политика*, 15. 1. 1965.

Фјодоровић, К. „Линија срца – Андреја Пижеа“. *Недељне илустрације*, 8/1932, бр. 50, 25.

Фјодоровић, К. „Радослав Веснић: Путем искушења. Прослава десетогодишњице Академског театра и трећа премијера домаћег писца на београдској позорници“. *Недељне илустрације*, 8/1932, бр. 41, 6–7, (Ред. Р. Веснић. Изв. Д. Дугалић-Недељковић, М. Милошевић, П. С. Петровић).

Fotez, Marko. „Desa Dugalić-Nedeljković: Elementi vizuelne glume“. *Komedija*, 2/1935, br. 44 (87), 2.

when she returned to Yugoslavia in 1964, Mira Trailović opens the doors of Atelier 212 to her, where she had three theatrical roles and made her film debut at the time. In the rich, diverse literature, we have tried to establish the life story from the document itself, through preserved interviews, numerous theater reviews and records of actors. Well-known theater critics, from the period between two worlds war, have left lasting testimonies of her theatrical highlights, and the actors wrote with inspiration, about her, as one of the most gifted and intelligent among themselves.

Key words: Desa Dugalić, theatre actress, National theatre, repertoire, writer, textbook of acting, period between two world wars, director Jurij LJ. Rakitin.

MEMORY OF DESA DUGALIĆ (1897–1972)

On the occasion of fifty years since her death

Abstract: On the occasion of the fiftieth anniversary of the great actress' death Dese Dugalić Nedeljković (1897–1972), unjustly pushed out of theatrical consciousness, this text arose as a resistance to oblivion. She was the queen of the stage in NP in Belgrade for two decades (1921–1944), having performed about a hundred roles in collaboration with about twenty directors (mostly with J. LJ. Rakitin, thirty-three, and with M. Isajlović and J. Kulundžić about ten), writer, whose play *On the Other Shore* was performed in the NP, as well as the author of the first textbook of acting *Elements of Visual Acting* (1935). She spent twenty years abroad and

Златко Грушановић

РАЗГОВОРИ О ПЕДАГОШКОМ РАДУ ХУГА КЛАЈНА

Сажетак: Предмет нашег истраживања је педагошки рад Хуга Клајна на Факултету уметности који је био један од првих професора режије после Другог светског рата. О Хугу Клајну као професору, човеку, уметнику говоре његови студенти, истакнути редитељи и професори који су уједно били студенти у прве три послератне класе.

Кључне речи: режија, уметност, педагогија, методологија рада, глума

Не смомо занемарити чињеницу да професор делује на студенте свим својим бићем: понашањем, говором, гестовима, логичким проценама, педагошким тактом, способностима, правичним поступцима, ширином своје културе и педагошког бића. Из свега тога се види да је велики и експлицитни и имплицитни утицај личности професора на личности ученика. То би могло да значи и да вредносни ставови професора према раду могу да се пренесу на ученике и да они једног дана развију сличне вредносне ставове. С обзиром на то да је реч о уметничком факултету, поставља се питање слободе и развоја креативности, развоја уметника у студентима. Како избећи епигонство и имитирање, а пробудити оригиналност, не и бахатост и разузданост. Све су то стара питања, али увек актуелна јер је и педагошки рад креативан и особен колико и сама уметност.

Факултет драмских уметности основан је као Академија за позоришну уметност у децембру 1948. године, а први професор режије на тек отвореној академији постао је Хуго Клајн, редитељ, професор режије, неуропсихијатар, театролог, песник, музичар, критичар и преводац. Од 1948. до 1970. године професор Клајн је извео шест класа, а суштину његовог педагошког рада најјасније објашњавају Клајнови студенти који су били и представници његове прве три класе. Разговори с Димитријем Ђурковићем, Предрагом Бајчетићем и Бором Драшковићем вођени су у периоду јануар–март 2005. године у оквиру истраживања за семинарски рад на постдипломским студијама ФДУ.¹

Златко Грушановић
grusanovic@gmail.com
Завод за унапређивање
образовања и васпитања,
Београд

примљено 23.5.2022.
прихваћено 30.6.2022.

¹ Разговори су до сада објављени само у деловима као цитати у тексту „Професор Клајн и ученици“, у Зборнику Матице српске за сценске уметности и музику, ур. Катарина Томашевић (Нови Сад: Матица српска, 2021), бр. 64.

ИНТЕРВЈУ 1 – ДИМИТРИЈЕ ЂУРКОВИЋ²

Режију сте студирали у класи проф. Хуга Клајна на Позоришној академији. Какав је био први сусрет с Клајном?

У позориште сам ушао са 13 година. Био сам члан Родиног позоришта које је основао Бранислав Нушић, а које је предводила његова кћерка Гита Пређић Нушић. То је било деље позориште, чија је одлика било то да не глуме одрасли за децу, него деца за децу. Ми смо глумили, на сцени су била деца, и у публици су била деца. Ту је било много великих глумаца: Петар Славенски, Дубравка Перић, па Бранка Андоновић, балерина Катарина Обрадовић, чувени светски балетан Милорад Мишковић. Позориште је требало да води Нушић, али на дан премијере Нушић умре и премијера се одложи. Морам да се тужно похвалим, на комеморативном скупу говорио сам слово Браниславу Нушићу, на Коларчевом универзитету. Тада сам имао 15 година. Имам тај текст сачуван и данас. У том позоришту сам остварио први контакт с великим и неоствареним српским редитељем Јосипом Кулунџићем. Пре лекције Клајна и Ступице и Гавеле, коме дајем апсолутну предност, режију сам научио код Јосипа Кулунџића, а после су дошли Мата Милошевић, коме сам и асистирао, и други. Пре режије покушао сам као глумац и врло брзо схватио, на срећу, да немам талента. Стао сам испред огледала и рекао: „Ради шта год хоћеш, али нећеш бити глумац јер има много бољих од тебе.“ Знате, био сам стидљив, а глумац и стидљивост то су две ствари које се потиру. Е онда сам на несрећу моје мајке, која је желела да будем књижевник, престао да будем глумац, али сам постао редитељ. Прве кораке режије учио сам за време окупације у представама Јосипа Кулунџића. Морам да вам кажем да сам за време окупације основао једно позориште и цео приход је ишао избеглицама.

Покушао сам да будем и песник, као и сви млади

људи са 20 година. Али моја добра особина је што сам брзо схватао своје грешке и није требало да ми други каже, нити сам чекао да ми други каже – да сам лош.

Као што видите, од почетка сам био везан за позориште. Живојин Бата Миладиновић, позоришни критичар, смести ме након рата у „Политику“ да бих након две године, на запрепашћење свих у „Политици“, дао отказ. Пошто су ме хтели задржати, дају ми да пишем хонорарно филмске критике, и ја сам први филмски критичар, први стални критичар у историји филма. Писао сам критике четири године и имао сам већи хонорар него стални, и студирао сам. Онда сам био слободан, имао сам времена и полагао сам пријемни испит на тек основаном факултету а у комисији ми је био Хуго Клајн.

Хуго Клајн се већ тада показао као велики човек, јер сам ја тад био још млад мангуп, надобудни критичар. Добијем тему баш онако да се оклизнем, да пишем о једној представи из Београдског позоришта, и ја узмем представу Хуга Клајна и исцепам је на делиће и закључим: „Очигледно, редитељ је нешто хтео а то што је хтео било је друго и другачије од онога што гледамо, али то није умео да направи.“ Наравно, Хуго Клајн ме прими у класу, схватио је да сам само мангуп, али талентован мангуп.

После завршетка школовања и две године проведене у Крагујевцу изабран сам за редитеља у Српском народном позоришту у Новом Саду, и моја цела каријера је направљена у Новом Саду. Чак могу да кажем да сам се у Београду неколико пута оклизнуо. Редитељ сам који важи да много малтретира глумце само да не малтретирам публику и судећи по наградама (пет Стеријиних), нисам погрешио.

На чему је било тежиште професора Клајна у раду са студентима, вештини (занатству) или испољавању креативности?

Хуго Клајн је био дресер. „Дресиране куце“ били смо и ја и Аца Ђорђевић. А они који нису били он их је сурово ликвидирао. Влада Вукмировић је морао да оде чак у Ријеку, у Љубљану да студира. Знате, ту има две ствари. У Београду на школовању једни професори васпитавају у човеку „маглу“ уметности, а други

² Димитрије Ђурковић (1925–2021), драмски редитељ, професор универзитета, некадашњи директор Дrame СНП. Разговор вођен 20. јануара 2005. године.

васпитавају занат. Ја сам дресер, као и мој професор Клајн. Преузео сам од њега педагогију и захвалан сам му. Кад ме научио дресури, ја сам се у позоришту ослободио, радио сам шта сам хтео. Увек причам мојим студентима причу. Дружио сам се са Жиком Павловићем. Рекао ми је: „Димитрије, шта раде ови? Хоће да нам униште школу. Ја младе учим само једном. Занату. Ја га учим како да постави камеру. Како да прави време, како се у десет секунди прави дугачко време а како се у минути прави кратко време. То је занат а ови у нашој школи уче их уметности.“ Уметност је нешто што припада студенту а занат је нешто што припада професору. Твоје је да га учиш занату, а шта ће он урадити с тим занатом, то је његова ствар. Ту је цела ствар. То је био Клајн. Редитељ направи претпоставку, датост.

Да се разумемо, Клајн је био један врло рђав редитељ. Знате чиме се бавио Клајн? Клајн се целог живота бавио дефиницијом нечега за шта није способан, то је режија. То је страхан парадокс. Видео сам само једну добру режију Хуга Клајна. То је *Шума*. Знате шта је *Шума*, ево сада кад затворим очи, видим представу, али пазите ако постоји редитељ чије сам целокупно дело видео, то је Хуго Клајн, а то је само једна представа.

Професор сам на факултету који са симпатијама, али и с малом, тенденциозном критичношћу гледају. „Ево сад ће проф. Ђурковић питати шта је сукоб, шта је радња.“ За веки постоји питање заната. У дефиницији позоришта ја сам врло ригидан, али то је ригидност као кад кажем да су два и два четири и не допуштам никако другачије. Е у том смислу је и Клајн био ригидан, и врло егзактан.

Колико је слободе остављао студентима у извршавању задатка?

Знате шта, његова је завршница, ви можете да радите шта год, он је био толико толерантан да је дозвољавао на часовима да га проглашавају будалом. Могли сте да радите шта год хоћете. Мада његов час је био ово. Говорио је данас о карактеризацији ликови. Идућег часа он пита шта смо говорили претходног часа. Егзактност. Ти ради шта год хоћеш, али ти мени

реци шта си чуо, „јеси ли ти био присутан прошлог часа? Јеси. Онда кажи. Нисам ја тако рекао.“

Знате како је Клајн предавао, Клајн је диктирао, то је најконзервативнији начин, и то је као Свето писмо тражио да се одговори без скретања у било какву кривину. Био је истовремено догматичан и истовремено распојасан, ви сте у оквиру догме могли да лупетате шта хоћете, с тим да се то на крају склопи и стави у догму. Њега не прихватају они који се опирају дефиницији, они не прихватају то.

Какав је ваш утисак, да ли је проф. Клајн систематично припремао своја предавања или су она имала облик импровизације која се у мањој мери држала концепта?

Не да је имао концепт, па ја ћу вама идући пут показати његов диктат. „Лик је персона, персона долази од латинске речи која значи то и то.“ Он је то радио, мени то није сметало. Рекао сам причај ти шта хоћеш, ја ћу ти то поновити, али ја ћу радити шта хоћу. Он је такве тражио. Знате шта ћу вам рећи, иако је то врло сујетно с моје стране, али истинито. Имам билтен Стеријиног позорја на коме је рекао следеће: „Идеал једног педагога је да направи ученика који га је надмашио“, он је члан жирија Стеријиног позорја који мени даје највећу награду. И он тад каже: „Ја желим за овим столом овде да кажем да је Димитрије Ђурковић надмашио мене и да је бољи редитељ од мене. У томе има и мог не малог већ великог задовољства, јер видите Ђурковића сам правио ја.“

Да ли је проф. Клајн у својој настави систематизовао и друге уметничке вештине (књижевност, глуму и сл.)?

Он је као врло образован човек све то користио, али ми настојимо да одредимо суштину спорта, игре на пример, а постоје велика сличност и битне разлике између два различита спорта. Ако не можемо, који је начин да приђемо једној појави ако је не можемо описати, и да је све релативно и да све може да буде али не мора да значи, онда шта је шта. Неко каже да се позориште може одредити а неко да не, да је одређење позоришта то и то а неко каже да је нешто

друго. После дугог бављења позориштем могу да имам разлога да мислим то што мислим, кажем разлога, а не да сам у праву, кажем да нешто јесте позориште а нешто није, и моја омиљена дефиниција је да није све позориште што гледамо и не видим неки већи проблем да се то и докаже.

Ако постоји разлика између нечег што је игра и нечег што је трговина, ту је једноставно разлику утврдити, доста лакше од утврђивања игре и забаве, јер је игра и забава, а забава може да буде игра, а и не мора да буде. Према томе та гранична дотицања, граничне вредности праве забуну.

Утицај личности професора на личност студента постоји. Да ли је професор Клајн преносио вредносне ставове на своје студенте, или су студенти имплицитно развијали сличне? Или је неговао слободу и оригиналност?

Ако се ради о суштини позоришта, ту је био врло стриктан, диктатор. Ви не можете рађање детета објаснити другачије. Суштина позоришта је у конфронтацији свих људи на сцени и свих у позоришту. Конфронтација свих са свима, ако се не успостави тај енергетски ниво, ту нема позоришта. То вам је као музика, ви можете метафизички да је објасните сликом, али на ликовној академији ви учите мешање боја, супстанцу боја, ви учите неку технику. Питање звука у музици. Постоје неке елементарне ствари. Ћирилов је у једном чланку лепо рекао „Како новоме дати име“?

Већ сам вам рекао да сам за *Село Сакуле, а у Банату* добио од њега награду. То благе везе нема са оним што је предавао, а опет он говори да је то најбоља представа. Постоји Клајн који је режирао *Шуму*, добру драму и Клајн који је режирао друге драме слабије.

Да ли је професор помагао и настављао да прати рад својих студената и после завршеног школовања?

Да свакако, али знате он је био врло дискретан, врло повучен, а веома се интересовао на јако дискретан начин. Није имао интереса и поштовања за публицитет. Слушао сам ону причу да сваки ученик

мора да убије свога учитеља. То се десило у мом случају с њим. Невероватно је да то није била његова жалопојка већ његова афирмација што сам постигао успех. То што ја немам редитеља, ученика који ме је надиграо, то је мој велики пораз, то није моја самохвала.

С обзиром на то да је проф. Клајн био психијатар и психоаналитичар, како је то утицало на његов рад са студентима? Да ли је због тога био добар педагог и да ли је било лакше сарађивати с њим?

По мом мишљењу, то му је и помагало и одмагало. Он је карактер човека истраживао и упознавао научно, а у позоришту није потребна наука, не истина него веродостојност. То је разлика. Истина је нешто егзактно, а веродостојност је нешто у шта можеш веровати тих три сата. То су те граничне заблуде. Хуго Клајн је врло интересантна личност, када је неко стручњак у егзактном, у њему мора да дође до судара јер уметност није егзактна. И цела ствар је да треба ухватити то његово зрачење у средини у жељи да буде егзактан и жељи да то не буде.

Да ли сте управо због његовог психоаналитичког рада и знања имали потребу да разговарате с њим о личним проблемима и кризама у стваралачком раду?

Није био отворен у сарадњи са студентима, врло затворен, то се може објаснити његовом психоаналитичком софом, лежајем, он је поштовао ту интиму, он је професионално био тајновит, тако да ту није било отворености. Био је врло срдчан, комуникативан на проби, на часу, али ту је био крај.

Књига коју је 1950. године објавио проф. Клајн, „Основни проблеми режије“, и даље је примарна литература за студенте режије. Колика је данас њена примена, или се више користи јер литературе о томе нема?

Да, и данас се користе Клајнови *Основни проблеми режије*. Књига нас није изненадила и било је ту на окупу све што је предавао, другу је написао Мирослав Беловић а трећу пишем ја. Моја књига заправо има инспирацију, одговор је зашто је Питер Брук ре-

као да нема више позоришта. Радни назив моје књи-ге је *Препознавање позоришта, акција атракције*. Морате да схватите у чему је суштина позоришности, режирања. Данас се појављују представе које имају све против чега је био Хуго Клајн, јер то више није позориште.

Клајнова ватра је једна од ватри у вечном позоришту, и када кажем „данас не постоји позориште Хуга Клајна“, то је у ствари рекао Питер Брук. Кажем да један човек на сцени чини неколико поступака физичких, говорних или само физичких, и на сцени настаје нека активност, човек на сцени нешто ради, а човек у публици гледа то што човек ради, а зашто то гледа, зато што ништа није толико велико као интересовање за другог човека, а тај други човек је другачији човек. Тај другачији човек и човек због своје другачијости они су у опреци. Опрека је ситуација, ситуација је сукоб, ништа позориште није него приказивање једног сукоба. То је цела Клајнова методологија, и цела моја и слободан сам да кажем – Брукова. На томе треба радити.

Колико је педагогија професора Клајна утицала на ваш данашњи рад са студентима? Да ли можете да ми кажете сличности и разлике?

Чујте, ту нема шаблона из простог разлога што је доживљај који ви имате увек различит од доживљаја неког другог. Из Клајновог учења сам извукао, и то форсирам у предавању, питање драмског принципа, драмски принцип је да једна представа приказује да су две стране сукобљене, ту је крај приче, то је елементарно. Свет се креће између супротности као Америка и Кина, где мора доћи до сукоба, они морају да сведу рачуне. О томе се ради. Ту долази оно питање редитељско и ту нас је Клајн наводио. Није питање да ли сукоба има, сукоба мора да буде, већ је питање редитељске слободе да ти направиш сукоб. Не може теби нико да одреди сукоб између Јага и Отела. У чему је сукоб, зашто је тај сукоб, који је то сукоб? То је индивидуално. Сукоб између Отела и Јага, то је једна прича, између Отела и Дездемоне друга, сукоб црних и белих, то је трећа. То су интерпретације студената, а ја једино могу да вреднујем колико се за то

дају јаки аргументи. Другачије се и не може предавати режија.

Моја размишљања данас иду ка питању зашто нешто што постоји јесте позориште и зашто није позориште то нешто што и не постоји, да ли позориште има своју природу, своју суштину. Неко ће рећи да је суштина позоришта догматичност, а неко неће, али природа и јесте догматична, нешто што сама собом може да буде. То је занимљиво питање, да ли је нека представа мање позориште, а више занимљиво, док је неко друго дело више позориште, а мање забавно. Појам драмског упућује на једну дилему, једно да – не, једно хоћу – нећу, једно јесте – није. Све ствари имају свој смисао, питање је у чему је дилема. Позориште без те дилеме не постоји, разлог зашто то гледам ако нема дилеме. Та дилема је нека врста теста, ако представа не тестира, не утврђује, онда нема представе или је она чиста забава. Слушаћемо како неко пева, али нећемо гледати представу, битно је да знамо шта је шта. Суштински наслов је препознавање позоришта, чак сам дао наслов „акција атракције“, значи атракција која је у акцији. То је данас велика тема, не бих се ни усудио да чепркам по томе да један велики историјски редитељ, као што је Питер Брук, није крикнуо да „данас нема позоришта“. Желим да одговорим не зашто нема позоришта већ зашто је он то рекао.

ИНТЕРВЈУ 2 – ПРЕДРАГ БАЈЧЕТИЋ³

Режију сте студирали у класи проф. Хуга Клајна на Позоришној академији. Какав је био први сусрет с Клајном?

Студирао сам у класи професора Клајна од 1952. до 1956. године. Хтео сам у ствари да се бавим филмом, али тад још није била основана катедра, а онда сам се колебао да ли да одем на књижевност или позоришну режију. С књижевношћу бих могао да будем новинар, али сам се ипак определио за позоришну

³ Предраг Бајчетић (1934–2018), српски режисер, глумац, продуцент и редовни професор глуме на Факултету драмских уметности у Београду. Разговор вођен 27. јануара 2005. године.

режију и убрзо сам и на студијама схватио да ме ни филм не интересује већ позориште. Тако сам и остао у позоришту. Хтео сам, као и сви, да се бавим и глумом, са 15 година сам био у аматерском позоришту. Глумом се даље нисам наставио бавити јер сам се плашио да не заборавим текст. Нисам у ствари ижи-вео глумца у себи, и онда сам с двојицом другова који су хтели да упишу режију уписао и ја.

Примили су 28 кандидата. Никад толико ни пре ни после Академија није примала. Клајн није био у комисији већ Јосип Кулунџић. Могли смо да бирамо једног од њих двојице. Првих 15-20 дана смо ишли и код једног и код другог професора, а онда смо могли да се опредељујемо. Тада је ректор био Душан Матић, изузетан човек, пријатељски настројен, а пре свега растројен. Примао је многе ствари изузетно лако, његова лирска лакоћа и наш српски јавашлук створили су добру атмосферу. Онда смо се као изјашњавали ко ће код Кулунџића ко код Клајна. Мени се изузетно свидео проф. Кулунџић, био је веома шармантан и козер. Клајн је одбијао својом строгошћу и сувоћом. Ипак сам се определио за Клајна зато што сам схватио да ћу код проф. Кулунџића много ствари схватити, а код проф. Клајна много ствари сазнати, и да је оно што Клајн говори много систематичније. Ми смо одмах почели с предавањима, док су студенти код Кулунџића три недеље разговарали, активно учили кроз разговор. Код Клајна су постојале лекције, ја сам се определио за то иако је већина отишла код Кулунџића. Причам условно о опредељењу јер апсолутно нису узели у обзир наше жеље него су нас сами поделили. Имао сам среће да то буде и моја жеља.

На чему је било тежиште професора Клајна у раду са студентима, вештини (занатству) или испољавању креативности?

Велика разлика између њих и нас је што смо ми код Клајна завршавали прву годину већ увелико режирајући сцене, док су код проф. Кулунџића углавном радили реферате. И то је била наша велика предност јер нисмо изгубили годину дана причајући већ смо практично радили. Свако је имао по неку малу сцену, ја сам имао сцену из *Норе* од Ибзена са две глумице.



Хуго Клајн

мице. Клајн је долазио понекад на пробе, тако да смо под контролом радили повремено, али смо одговарали за сваки детаљ, за све што смо направили. Тако смо ступили у другу годину много спремнији него да смо само причали.

У којој мери је обликовао задатке за студенте или је и у избору задатака остављао студентима велику слободу?

На првој години нас је питао шта бисмо хтели да анализирамо и ми смо узели *Сумњиво лице*, комичан је комад, али нимало нам није био смешан. Две године смо га радили и бар да смо узели комад који се да анализирати. Полудели смо с њим, две године *Сумњивог лица* је једна од најмрачнијих ствари у мом животу, али смо кроз то педантно прошли апсолутно све фазе. Клајн је био изузетно прецизан, изузетно захтеван, изузетно упоран да све пређемо. Поста-

вљали смо му веома незгодна питања, а Клајн је на свако питање био спреман да одговори, и често су његова питања наилазила на наше унутрашње противљење јер се нисмо слагали. Не могу да кажем да је био догматик, то је тешка реч за комунисте, а лака реч за религију. И сви верују да је она друга страна догматик. Не, Клајн је дубоко веровао у оно што говори и поступао је онако како он верује, а то је била помало вера његове младости. Дозволио је да бирамо комад, и ми изаберемо *Сумњиво лице*, а онда две године не можемо да га променимо.

Какав је ваш утисак, да ли је проф. Клајн систематично припремао своја предавања или су она имала облик импровизације која се у мањој мери држала концепта?

Клајн је био један интелектуалан човек, врло озбиљан, врло одмерен. Био је систематска личност, спреман да одговори на свако питање, био је просто човек који је знао оно што говори. Тад је већ био издао књигу и директно ишао по томе, тако да му није био потребан концепт. Често сам одлазио и на предавања Јосипа Кулунџића. Он ми је касније био супервизор и развили смо веома леп однос. Колега Ћенан је бележио његова предавања, тако да смо и то имали за разлику од његових студената.

Утицај личности професора на личност студената постоји. Да ли је професор Клајн преносио вредносне ставове на своје студенте, или су студенти имплицитно развијали сличне? Или је неговао слободу и оригиналност?

Ми смо више у себи осећали противљење с неким ставовима професора Клајна, него што смо га подражавали. У емисији *Трезор* која је била посвећена проф. Клајну казао сам да смо имали једну чудну побуну на трећој години. Имали смо три задатка – две мање сцене и једну већу сцену. Клајн је поделио оцене, међутим он нама за три године ништа лично није рекао шта о нама мисли. И сад ми идемо да режирамо, а да не знамо шта садрже његове оцене. Он пре свега није давао 10 већ 9. Та побуна је била врло карактеристична и Клајн нас је позвао кући у Јевремову.

Пили смо чај и много причали, и Клајн нам је врло језгровите, тачне опаске рекао на основу свих оних задатака које смо имали. Мени је рекао нешто што ме је пратило целог живота јер је истинито, јер је било тачно. Да оно што смислим толико настојим у томе да све остало занемарим и само изгуравам оно што ја мислим. То је Клајну сметало. Клајн је био дубоко у праву, али ја сам наставио даље цео живот тако да радим јер на други начин верујем да сам и ја у праву јер се човек мора залагати за своју идеју.

Клајн је био господин без хистеричних испада којима су људи склони. Веома је инсистирао на основној идеји. И даље сматрам да је то врло важно. Он је један од ретких који је знао Станиславског, онда кад је Станиславски увођен по декрету. Станиславски је врло мутно и накнадно унео основну радњу, Клајн је то просто назвао основном идејом с тим што је искорак у томе што је сматрао да постоји основна идеја дела онога што писац говори а да у односу на основну идеју дела редитељ треба да направи своју основну идеју представе. Према томе дозвољавао је ту разлику, чак је прописивао ту разлику.

Да ли је професор помагао и настављао да прати рад својих студената и после завршеног школовања?

После завршетка студирања, кад сам већ био асистент у Југословенском драмском, Клајн ме је посетио и шетали смо се Калемегданом. Мучило га је страшно нешто, како предавати режију, како доћи до студената, како га запалити? Негде је осећао да није освојио оно што значи предавати режију. Био је изврстан зналац и толерантан човек, то је много, али је Клајн знао да га студенти не прате, да их својим делом није запалио. Миленко Маричић и његова генерација су пратили Ступицу и били незадовољни. Ја сам био задовољан Клајном, иако смо се све време школовања противили; у ствари мање смо се противили Клајну, а више Борозану, асистенту. Ми смо тражили да остане без асистента, а да ћемо ми све урадити. И Клајн је пристао да нема асистента и да ради само он.

С обзиром на то да је проф. Клајн био психијатар и психоаналитичар, како је то утицало на његов рад

са студентима? Да ли је због тога био добар педагог и да ли је било лакше сарађивати с њим?

У генерацији после нас највернији му је студент био Бора Драшковић са својом парадном идејом да професора треба убити. Наравно, он није покушао убиство, али је страховито важно за уметника да се ослободи утицаја. Клајн је у том смислу био савршено широк, није тражио подражавање свог стила, али Клајн је хтео нешто друго и ту је осећао мањкавост онога што ради. Како бити личност која ће својим делом што ствара одушевљавати и водити друге? То је имао Ступица и са собом је вукао плејаду оних који су га подражавали. Али Ступица је имао однос мајстора и калфе. „Како да те научим режију ако не спаваш у мом предсобљу.“ Ја те нећу учити режију, ако си у предсобљу, ти ћеш нешто научити, али ја се нећу трудити да те научим више од оног што ухватиш, што украдеш. То је веома важно у уметности, шта украдеш од другог. Клајн је био сувише теоретичар и сувише фин да би неког држао у предсобљу.

На мене је много већи утицај имао Бранко Гавела док сам му био помоћник у две представе зато што је имао исто што и Клајн, систематичност и једну врсту отпора према Станиславском, а био је и сјајан редитељ. Иако је Клајн имао изврсних представа (стално су му то оспоравали), Клајн је некако из љубави према позоришту, и диктату власти и свом авантуристичком духу дошао у позориште, али као психолог у позориште, а не као редитељ. Његов редитељски век је врло кратак.

Клајн се не може изједначити са системом, али је систем користио да говори оно у шта је дубоко веровао. Стално је био дуел Клајн и Бојан, јер су позоришту стално требали дуели, па су биле полемике Клајн и Кулунџић, али све те мутне ствари на изванредан начин нису реметиле наше односе.

Књига коју је 1950. године објавио проф. Клајн, „Основни проблеми режије“, и даље је примарна литература за студенте режије. Колика је данас њена примена, или се више користи јер литературе о томе нема?

Клајн је био „религиозни догматик у позитивном

смислу“. Побеђивало је то што је имао систем, систематско мишљење које се заснивало на школи Станиславског која је свуда у свету призната, школи коју негирају, а затим јој се сви враћају. Педесетих година је била велика полемика о појму система и метода код Станиславског. Клајн је имао велику потпору у Станиславском за разлику од Кулунџића који је имао потпору у старим искуствима авангардног театра и старих романтичних теорија. Чак је и Гавела, кога је Станиславски обожавао као младог редитеља, оповргавао Станиславског.

Клајн је био редитељ који је имао дар систематичности, јер направити систем, систематски размишљајати није лако.

Колико је педагогија професора Клајна утицала на ваш данашњи рад са студентима? Да ли можете да ми кажете сличности и разлике?

Пронашао сам своју сопствену педагогију. Срећом, нисам се бавио педагогијом режије што је врло тешко, већ нечим конкретним, а и одговорнијем. Радим оно што и редитељ... Постоје редитељи аранжери и редитељи педагози. Редитељи аранжери су они који аранжирају, који пакују представу, а глумац ће ту већ нешто урадити, а редитељ педагог иде кроз душу, прави представу. Глумцу је најлакше да ради код редитеља аранжера јер онда имају успеха, али то је погубно за глумца. Он с времена на време мора да ради и с добрим редитељем који ће га из основа демонтirati и поново ускладити. Ако то не постоји, упада у рутину, користи стереотипију. Да би глумац био добар, мора да мења своја средства како се развија, да има други избор средстава. Клајн је покушавао тако да ради с глумцима јер је утицао на интелект глумца, давао је сугестију, али није имао емотивну снагу, није био пасиониран у томе, није имао ту врсту лудила, ишчашења које је потребно. Он је био сувише рационалан.

Педагог мора да доведе ученика у ситуацију да сте му ви као педагог све мање потребни, а најлакше је заборавити своје професоре. Према томе сви који се баве уметношћу мисле да су нешто открили. Уметност и живи од тих лажних открића кад човек пове-

рује да је он нешто рекао што нико пре њега није рекао. Ако то немате, тј. ако сувише много знате, никад ништа нећете написати јер знате да је већ речено и да је срамота да ви својим невеликим снагама говорите нешто што је већ речено. Треба бити изузетно стваралачки чедан, тј. изузетно глуп да би се оно што ми падне на памет објављивало свету, ево да чујете шта ја мислим.

Колико ви данас код студената негујете вештину, креативност, сензибилитет и слободу?

Пре свега постоји човек стваралац, а тај стваралац је увек у сукобу јер мора да се подреди извесним правилима. Ми имамо лажни појам слободе. Не може човек бити слободан, нема слободе, знате, слобода је тек кад се потчинимо правилима, а да се та правила не познају. Постоји песничка слобода, а он напише савршен сонет јер је усвојио правило сонета. Нека правила апсолутно нас приморавају да их усвојимо, па да у тим врло малим оквирима затамњеним правилима будемо слободни.

ИНТЕРВЈУ 3 – БОРО ДРАШКОВИЋ⁴

Режију сте студирали у класи проф. Хуга Клајна на Позоришној академији. Какав је био први сусрет с Клајном?

У шали кажем да сам дошао на режију да бих отишао из Сарајева. Био ми је потребан добар разлог да напустим град. Почео сам да студирам германистику и наставио сам да студирам режију. Те године није ни било режије, тако да не би почињао германистику. Веома сам волео филм, позориште, наравно волео сам и да једноставно студирам у другом граду. Мислим да млад човек треба да учи у престоници, јер јесте ту једна права ситуација, јер јесте ту место где се највише ствари догађа. Тада се још није могло путовати у свет на студије. Београд је тад почео да се отвара јер је предуго био у завеси. Свет је буктао, превише

нових идеја, у уметности посебно су почеле да се догађају битне ствари. А и политичка ситуација је била таква да се морало отварати свету, а онда је и Београд почео да живи, преводиле су се књиге, почели су да се играју амерички комади који су у то време нешто значили, појавили су се Бекет и авангарда, велике изложбе и сл.

Многи се тог првог сусрета помало уплаше јер је Клајн изгледао строго. Мислим да је он имао нешто веома благо. Први сусрет памтим као сусрет са човеком од кога бих волео да учим. На пријемном испиту су ми били Клајн, Мата Милошевић и Душан Матић. Питања професора Клајна су била на први поглед веома једноставна, али чини ми се да су била дубока, права, додиривала су саму суштину, и истовремено су била једноставна да се претворе у одговор. Наравно, ако нисте имали појма о ономе што сте питани, нисте баш могли да одговорите. Од самог почетка сам схватио да ћу имати срећу да будем поред човека од кога ћу моћи врло много да научим. Професор Клајн је био ерудита: преводио је Шекспира, знао је неколико језика, одличан писац, критичар, лепо је свирао виолину. Мислим да његове критике нису довољно проучене. То што је он писао је драгоценост, мада је то време његових критика било и време компликованих друштвених ситуација, а он је био ангажован човек. Мислим да је превасходно био праведан човек и борац. На крају он је био и психијатар, Фројдов ђак, и наравно да му је све ово набројано давало огромну предност. Наравно, то огромно знање је знало да уплаши, мада је он умео да од вас тачно пронађе оно што је добро, да се не бави оним што је требало да буде склоњено. Правила игре су код Клајна била строжа и можда не тако раскошна споља као код других.

На чему је било тежиште професора Клајна у раду са студентима, вештини (занатству) или испољавању креативности?

Мислим да је то неодвојиво једно од другог. На академији у Новом Саду постоји и мађарска класа коју води мој студент, прва генерација редитеља, и ми смо заједно пролазили системе и из Клајнова књиге и од других редитеља. И баш је неки дан њего-

⁴ Боро Драшковић (1935), позоришни и филмски редитељ, професор је режије на новосадској Академији уметности. Разговор вођен 7. марта 2005. године.

ва класа пожелела да с мојом класом заједно дођемо до решења кроз Клајнов систем. Једна његова студенткиња рекла је говорећи о Клајновом систему, да ту има нешто математичко, да је попут бројева, да то треба решити, и да ништа није једноставно. Моја студенткиња је поменула Питера Брука и његову књигу *Нити времена* у којој се спомиње повезаност уметности и бројева. Питер Брук је одржао први час кад је основана академија, зато кажем да су два велика моја учитеља Клајн и Брук.

Да ли је проф. Клајн у својој настави систематизовао и друге уметничке вештине (књижевност, глуму и сл.)?

Режија обједињује све медије, као што редитељ треба да је и на филму, и интернету и позоришту, као што је и глумац и као што је и гледалац. Када се наброје све особине које по Клајну треба имати, онда би то било недоступно. Он је једноставно видео да у режију улазе сва знања, све вештине и наравно да у том непрестаном савлађивању свега тога не можете одвајати естетику од технологије, да се то ослања једно на друго. Он посматра с књижевне стране јер то је још време када књижевност није била доведена у питање у позоришту, јер данас је могуће замислити и невербално позориште и позориште тела, реч је само део представе, значи није нешто што је темељно; мада по мом осећању литерарно је темељ који је врло важан, док је глумац сама супстанца позоришта, а све друго употпуњава позориште. И то је било драгоцено, јер напосто код Клајна ми јесмо проучавали тај систем који је писан у оном времену. То је било време Станиславског, по наређењу, декрету, међутим Клајн је истовремено пратио праксу и његови примери су из непосредног стваралаштва, праксе. Наметнутој теорији и сам се Станиславски опирао и говорио да то није завршен систем, Клајн је то веома добро знао. Тако смо и разговарали и ми смо се стално ослањали на непосредну праксу не само његову већ и нашу, студената јер смо ми непосредно проучавали оно што смо радили и играли. Тако да је то била истинска радионица, то није било екс катедра. Седели смо за истим столом и сви смо непрестано учество-

вали, он јесте отварао тему, проблем, методску јединицу, али одмах смо сви учествовали у томе. Одлазио сам на Филолошки факултет, некад нисам долазио на часове и никад ми то није пребацио, али сам видео да ако прескочим један сусрет, онда се напосто не сналазим, нисам могао да се укључим. Цео програм је водио тако да је свако предавање било целина, али су и заједно сва предавања била већа целина.

Утицај личности професора на личност студента постоји. Да ли је професор Клајн преносио вредносне ставове на своје студенте, или су студенти имплицитно развијали сличне? Или тога уопште није било?

Без сукоба нема драме и то је сигурно и то је Клајнова суштина. Да ли ту суштину организује реч, звук, слика или покрет, то је друга поетика, али је суштина да остаје драма, а ако нема драме, нема позоришта. Све је сукоб и он је инсистирао на радњи, радња јесте средство као што су боја и тон у филму, а из радње иде сукоб.

Његово схватање да ученик пре свега мора да пронађе себе, да спозна ко је он, јесте античко питање, ту је он заиста био праведан и сматрао је да нико никог не треба да покушава да имитира. Тражио је да тачно знате шта хоћете. Представу је видео као процес, морате да знате процес, морате да научите мишљење и био је веома срећан кад то што сте радили није било огледало онога што је написано. Било је проналазачка који су откривени између у празнинама онога што текст нуди и представе.

Какав је ваш утисак, да ли је проф. Клајн систематично припремао своја предавања или су она имала облик импровизације која се у мањој мери држала концепта?

Књига је изашла, имали смо је и прелазили смо је редом. Није имао, колико се сећам, припрему, понекад је неку књигу донео да нам покаже. По годинама студија смо савлађивали књигу и тако смо знали како напредујемо. Био је потпуно припремљен, тако да му никакав концепт није требао и он је развијао ту књигу и отварао нам је заиста на прави начин. Кад

је требало да се штампа друго издање, сматрао је да књига мора бити промењена, што значи да је помно пратио савремена догађања. Пошто је имао веома оштро критичко мишљење, покушавао је и да нас научи да смо оно што видимо, да морамо видети, и према свему имати критички поглед, а најпре према самоме себи. И посматрао је све што се дешава, међутим та његова строгост и знање су плашили људе, а необавештене људе доводили у ситуацију да не процењују ни оно што режира, ни оно што говори. Он је био један веома гибак дух из професије која је врло отворена. Најкомпликованије представе, авангардне које су гостовале тад у Београду проф. Клајн је потпуно декодирао и дешифровао. Апсолутно један отворен дух. Све време његов систем се развијао и ко је умео да то види, а најбољи ђаци су то видели, једноставно нису ни они престали у својој пракси да гледају, свака нова режија се доживљава као огледало, један потпуно нов свет.

С обзиром на то да је проф. Клајн био психијатар и психоаналитичар, како је то утицало на његов рад са студентима? Да ли је због тога био добар педагог и да ли је било лакше сарађивати с њим?

Он је био и изврстан редитељ, када се споје режија и психијатрија и огромно знање, ако постоји у ученику нешто што треба да буде откривено, мора да буде откривено. Опет кажем његова психијатријска професија је битна, јер је он дубоко разумео човека и задатке човека у професији, његову тајну. Психијатри су иначе уметност узимали као могућност да протумаче тајну човека.

Да ли сте управо због његовог психоаналитичког рада и знања имали потребу да разговарате с њим о личним проблемима и кризама у стваралачком раду?

О личним проблемима нисам могао у току студија да разговарам, као да нисмо имали времена, али кад смо говорили о ономе што смо радили, наравно да смо додиривали и то. Имам утисак да ме није познавао, али ја јесам оклевао да покажем колико ми је стало, колико могу, али он ме је заиста много подржавао. Касније сам одлазио у Јевремову, кад сам имао

проблема, и он је пратио рад и заиста ми помагао. Никад нисам изашао из његове куће у Јевремовој 40 да ми није било лакше. Сваки пут кад пролазим, сетим се њега, и сетим се тих дана, и сваки пут сам излазио богатији. Био је веома савестан човек и професор. Једном приликом имао је тешку операцију, и ми смо мислили да ћемо се неколико дана опустити, међутим, позвао нас је у болницу, и затекли смо га окруженог часописима и књигама. У болници смо имали час, а после кад је изашао из болнице, ишли смо код њега кући. И увек нас је почастио, то је било сиромашно време за нас студенте, али кад дођемо код Клајна на час, увек су били сендвичи и пиће. Имао је ангину пекторис и верујем да је читав живот имао проблема с том болешћу. Прича о Хугу Клајну је заиста једна узбудљива људска прича. За време рата се крио и променио идентитет. Писао је све то време, али последњег дана та кућа је изгорела, тако да је све то што је писао изгорело. Клајн нас је учио шта ћемо радити с временом, мислим да је време драгоцено. Пред крај живота, кад је повредио ногу, затекао сам га у болници како хода. Тад ми је рекао: „Ево опет учим да ходам.“ Непрестано је учио, то учење, тај процес не престаје. Учење као отвореност система, све су то велике Клајнове особине. Морам да кажем да га се често сетим, и кад сам снимао филм *Вуковар – једна прича*, а он је био из Вуковара, посетио сам његову кућу, а стогодишњицу његовог рођења прославили смо у Вуковару.

Књига коју је 1950. године објавио проф. Клајн, „Основенни проблеми режије“, и даље је примарна литература за студенте режије. Колика је данас њена примена, или се више користи јер литературе о томе нема?

У другом издању Клајн није хтео да књигу штампа онако како је била написана, али није могао да је промени јер је већ био болестан. Била је једна занимљива ситуација око тог другог издања. Тад сам радио свој први филм *Хороскоп* и био сам у Загребу. Један новинар ме терао на интервју и између осталог ме упитао за школу јер сам учио филм код Вајде. Онда ме упитао да ли у мом филму има утицаја мојих

учитеља, а ја сам рекао Клајново схватање ученика: да ученик у себи прво треба да уништи учитеља. Међутим, овај је од тога направио наслов, чак је Аца Ђорђевић имао недавно фељтон и поменуо да је то др Клајна повредило пошто сам био његов љубимац. Ево како је у ствари било. Пошто он није могао, а многи студенти су хтели да дотерају и мењају књигу за друго издање, позвао ме је, пружио ми свој примерак књиге и рекао: „Ево сад имате прилику да ме убијете.“ То заиста показује Клајнов дух. Он је знао на шта сам мислио. Питер Брук је рекао да треба следити најбољег учитеља – „своје сопствено осећање истине“ и то је суштина, то је Клајнова суштина, то је суштина онога што сам рекао новинару. И ту се Клајн везује поново за мене с Бруком, због тога то и понављам. Узео сам књигу и покушао то да урадим, али сам онда написао само предговор, да је то просто немогуће, да би сваки нараштај морао писати нову књигу, а то је бесконачни посао. Ипак сам написао како да је читамо да у њу стално улази савременост, и да нас индекс, попис имена води до других имена, нове представе новим представама и тај нови систем улази у отворен систем, те је одлика Клајновог система, одлика самог позоришта – његова неконачност. Тај текст сам дао Клајну и он је рекао да та књига у другом издању може да се штампа само с тим предговором.

Шта мислите зашто нема више литературе и како би се на то могло утицати?

Режија је веома компликована и синкретична, тојој је истовремено и лепота, али показује и тежину проблема. Његова књига је подухват, нешто од чега се броје дани у позоришту, сигурно је да ће бити књига и књига, али Клајнова књига је прва књига.

Колико је педагогија професора Клајна утицала на ваш данашњи рад са студентима? Да ли можете да ми кажете сличности и разлике?

Волео бих да како је он то радио и ја покушавам, и није случајно да је његова књига основна литература, и начин на који седимо округ за великим столом као и с Клајном. Камера и позорница су око нас и пракса нам је ту надхват руку. Сигурно да има великог ути-

цаја, али немогуће је имати оно знање које он имао, а то јесте његов науч да непрестано учимо и учимо с радом. Имам дугачак педагошки рад, мени је сада 13. и 14. класа. Ми пролазимо кроз одређен програм који сам унапред саставио, али са сваком класом друкчије, и мислим да је и Клајн то природно знао и тако осећао. И заиста само се развијали наочиглед чињеница да је такав његов систем и он се развијао.

У једном тренутку, за рођендан, написао сам текст, *Клајн и човештво* јер се код нас људи брзо заборављају и склањају. И заиста мислим да је он велики човек, режирао је у тешким временима када се лако падало, био је ангажован човек управо када су лако падали и злоупотребљавали ангажоване. У тој тешкој ситуацији мислим да је Клајн сачувао најбоље особине личности и на неки начин је то пренео на своје ученике.

А о својим ученицима, тј. о различитости његових студената и сам Клајн је говорио: „Моји студенти су били самосталне личности, разноврсне, сваки има свој начин и мислим да сам успео да избегнем оно што се јављало код других који су режију предавали; то да њихови ђаци личе на њих. Мени је увек било важно: да моји ђаци не личе на мене. Сви се разликују. Сваки има своју самосталност и свој начин рада. Узмите само као пример Бору Драшковића и Слободанку Алексић. Он и она нису само нешто друго, него нешто сасвим педесето. Боро Драшковић је рекао оно с чим сам се ја потпуно сагласио, то да редитељ треба да 'убије' свога учитеља! Млад редитељ треба своју личност да покаже, да се ослободи утицаја свог учитеља. Мислим да је већина мојих ђака то постигла.“⁵

⁵ Радослав Лазић, *Речник драмске режије*, (Београд: Јанус, 2000), преузето 25. 6. 2000. са странице на: http://www.rastko.org.yu/drama/recnik_rezije/index_c.html.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Драшковић, Б. (1995). Редитељско читање система режије, у: *Основни проблеми режије*, 3. изд. (1951: 1. изд.), Београд: Универзитет уметности, стр. 11-26.

Ђурковић, Д. (1995). Од система режије до структуре представе, у: *Основни проблеми режије*, 3. изд. (1979, 2. изд.), Београд: Универзитет уметности. стр. 1-12.

Лазич, Р. (2000). Речник драмске режије, Београд: Јанус, преузето 25. 06.2000. са странице na:http://www.rastko.org.yu/drama/recnik_rezije/index_c.html.

Клајн, Х. (1995). *Основни проблеми режије*, 3. изд. (1951: 1. изд.), Београд: Универзитет уметности.

Клајн, Х. (1971). Методи предавања позоришне режије, у: *Алманах Академије*, Београд, Уметничка академија. стр. 67 – 71.

Шукуљевић, К. (1977). *Позоришно стваралаштво Хуга Клајна*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.

CONVERSATIONS ABOUT THE PEDAGOGICAL WORK OF HUGO KLEIN

Abstract: The subject of our research is the pedagogical work of Hugo Klein at the Faculty of Arts, who was one of the first professors of directing after the Second World War. His students, distinguished directors and professors who were also students in the first three post-war classes talk about Hugo Klein as a professor, man, and artist.

Keywords: direction, art, pedagogy, work methodology, acting.

Бранкица Кнежевић

МУШКИ ИГРАЧ И ФЕМИНИЗАЦИЈА КЛАСИЧНОГ БАЛЕТА

Сажетак: У овом истраживању ћемо анализирати конфликтне и често контрадикторне аспекте конструкције мушког идентитета, као и начин на који је слика мушкарца детерминисана у оквиру културних форми. На ово су веома утицали друштвено конструисани параметри који су ограничавали репрезентацију маскулинитета у оквиру класичног балетског израза. Табуизација мушког тела допринела је изненадном нестанку мушког играча с балетске позорнице у одређеном историјском периоду. Женска доминација у класичном балету допринела је феминизацији ове уметничке области и дестабилизацији мушког идентитета на сцени.

Кључне речи: класичан балет, мушки играч, балерина, тело, *pas de deux*, феминизација балета.

Бранкица Кнежевић
Народно позориште у
Београду
brankicaknezevic@outlook.com

Оригинални научни рад:
примљено 9.4.2022.
прихваћено 30.6.2022.

Посматрајући период од 1830. године па све до осамдесетих година XX века, запажамо табуизацију мушког тела, посебно у културној репрезентацији. Током већег дела XX века жена има доминантну улогу у сфери класичног балета, а нови академски плес постаје родно одређен, како примећује историчарка балета Лин Гарафола (*Lynn Garafola*). У XIX веку класичан балет постаје уметност коју изводе жене, али за мушкарце. Игра на врховима прстију постаје искључиво женски начин интерпретације, али и метафора женствености. Мушкарац постепено ос-

таје без доминантне улоге коју је некада поносно носио *danseur noble*¹, а његове елегантне позе и отмене покрете осваја жена, као и *adagio*² у потпуности. Женска игра претвара балет у лаке и грациозне покрете, уз знатно мањи напор при извођењу, који је раније изискивала мушка игра. Преузимањем мушких улога и прерушавањем у мушкарце, жене доприносе феминизацији балета, а поремећену репрезентацију мушкости запажамо на позоришним сценама широм Европе.

Током друге половине XIX века забележени су наступи професионалних мушких играча у Италији, али су то били ретки, изоловани случајеви.³ Мушкарци опстају на балетској сцени искључиво у улогама које захтевају глумачки или пантомимски карактер, попут Дроселмајера у балету *Крцко Орашчић* из 1892. године (кореографија Петипа/Иванов) или доктора Копелијуса из балета *Копелија* из 1870. године (кореографија Сен-Леон). На то су свакако утицале снажне предрасуде везане за мушке играче и хомосексуализам иако су бројни мушкарци хомосексуалне оријентације у том периоду и били укључени у свет игре. С друге стране, идеологије XIX века везане за род одбацивале су могућност да жене могу наћи било какав интерес за мушко тело (еротски или други), док су покушаји стварања хомоеротског погледа на мушко тело били кажњавани. После дужег периода стагнације у смислу присутности мушкараца у области игре, у XX веку долази до убрзаног развоја мушке игре, али се повећава и одговорност балетских уметника, пре свега због постојећих конвенција, односно чињени-

це да је публика посматрала наступ балерина кроз *мушки* поглед, те да је у том смислу била незаинтересована за мушко играчко тело, а самим тим ни маскулinitет није долазио у питање. Као резултат овакве поставке добили смо следећу ситуацију – ниво мушке игре постаје ограничен контролом женског тела и наметнутом мушком доминацијом, а такав приступ утиче на развој другачијег играчког вокабулара препуног грубих гестова и мачоизираних покрета. Закључујемо да је репрезентација маскулинитета у оквиру игре у последњих стотину педесет година утицала на дестабилизацију мушког идентитета на сцени.

Студија *Мушки играч*⁴ Ремзија Бурта веома је важна за ово истраживање, најпре зато што се бави представом и позицијом мушкарца у свету игре XX века, а не структуром или политиком професија у оквиру области уметничке игре. Буртово истраживање је само делимично засновано и на достигнућима жена у домену уметничке игре, а у реевалуацији представа жена и мушкараца у истој области запажамо значајне разлике, што је посебно апострофирано у његовој студији.

Теоријски оквир који се бави посматрањем презентације рода (*gender*) у оквиру игре узима у обзир социолошке и историјске услове продукције и рецепције игре, укључујући и класу, род, расу и сексуалност. Тело је примарно у игри – као средство комуникације, а кроз своје тело човек репрезентује и свој род. Ствари повезане с друштвеном конструкцијом родом одређеног тела представљају централни пут у оквиру којег је род представљен кроз игру. Поред тога, игра представља и спектакл. Различите представе позивају гледаоца да игру посматра на одређени начин, а перспектива посматрања је одређена родом, друштвеним околностима, етничком припадношћу, старосном структуром, сексуалношћу и другим компонентама идентитета. Једна од важних тема Буртове студије везана је за традицију и плесне конвенције, а

¹ *отмени играч*, назив за играча XVIII и XIX века који се истицао достојанственим изгледом, а у оквиру интерпретације експонирао академски стил балетске игре, према Mirjana-Adi Ranković, *Mali rečnik baleta*, (Beograd: D. Ilić, 2017).

² *adagio* у оквиру балетског дела представља углавном дуетску игру која захтева врхунско уметничко извођење, а за бројне балетске критичаре и највиши домет у балетској игри.

³ Балетски критичар Ђанандреа Поезио (*Giannandrea Poesio*) писао је о мушкој балетској трупи *Tramagnini*, познатој и под називом *Fighting Dancers*, која је у Фиренци у другој половини XIX века изводила плесне делове у оквиру позоришних представа. Трупу су чинили снажни младићи, гимнастичари и играчи који су публици приказивали своје мишићаво тело и експонирали физичку снагу.

⁴ Ramsey Burt, *The Male Dancer, Bodies, Spectacle, Sexualites*, (London: Routledge, 1995).

оне настају и формирају се из нормативно хетеросексуалне мушке позиције, маргинализујући и супресивно делујући на алтернативне облике сексуалности. Такође нас интересује начин на који се друштвено конструисани параметри и ограничења везани за *мушко* понашање изражавају кроз репрезентацију мушкости у оквиру позоришне игре.

Мушки играчи се у последње две стотине година нису дискретно повукли са сцене, већ су били јавно одбачени. Када су потпуно нестали са сцена Западне Европе у доба романтизма, њихова места су заузеле жене травестираног изгледа. Сличну појаву запажамо у сликарству и вајарству. Тело наог мушкарца изненада нестаје са слика и скулптура, а све оно што је скретало пажњу на мушко тело постаје предмет конфликта и бива потиснуто. Појавом нових идеја везаних за тело и разлику међу половима, долази до радикалне промене у односу на некадашњи култ тела који је посебно био изражен у античкој Грчкој. У XIX веку тело губи свој статус симбола дивљења, а уместо тога постаје проблем и претња, у извесном смислу. И у оквиру балетске уметности у овом периоду долази до радикалних промена у погледу на тело, а нова друштвена заједница снажно утиче на ограничавање телесне експресије. Како Бурт наводи, нове друштвене идеје и ставови који су првобитно били развијени у научној и рационалној мисли XVIII века бивају дискредитовани новим открићима, али ипак опстају као означитељи класе. Стрепња која се јавља у вези с мушком телесном експресијом повезана је с новоформираном средњом класом у оквиру сложене, и у потпуности нове друштвене поставке.

Према мишљењу британске антрополошкиње Мери Даглас (Mary Douglas), балет представља изузетно достојанствену уметничку форму, а како би достигли балетски идеал, играчи теже бестелесности.⁵ У XIX веку жене су у већој мери него мушкарци представљале идеал бестелесних бића на сцени, а мушки ансамбл у потпуности је замењен девичански белим балеринама етеричне појаве, идентичних костима, без идентитета. Одговор на питање зашто је женско тело освојило сцену и постало доминантно у овом пе-

риоду треба потражити у новим идеологијама рода и променама у приступу телу и телесности. Све више се прихвата рационални и научни приступ овој области, а теорије о метафизичкој инфериорности жена, попут Аристотелових, постепено постају неодрживе.⁶ Сама идеја да оба пола поседују исти потенцијал да буду слободни, угрозила је моћ и доминацију мушкарца. Научници су ипак истрајавали у покушају да докажу како су жене неспособне за озбиљно размишљање због свог темперамента, али и психолошких, физичких, биолошких и физиолошких разлика у односу на мушкарце.

Крајем XVII века, захваљујући новим сазнањима из области анатомије, женско и мушко тело постају самосталне целине. Даљим употпуњавањем знања из ове области раздвајање се наставља, не само преко анатомских разлика већ и карактерних, односно концепт феминитета и маскулинитета бива наглашен и измењен. Ове промене се посебно односе на мушкарце који излазе из личних односа и етаблирају се као индивидуе. Профилисање мушкости посебно је изражено у раном XIX веку, а у том периоду, како историчар Волфганг Шмале (*Wolfgang Schmale*) закључује, долази до креирања нове антропологије жене и мушкарца. Нови принципи почивају на усклађености и јединственим телесним и општим карактерним особинама. Мушкарац је тако описан као физички јачи у односу на жену, а у складу с природним, урођеним разликама које је могуће и измерити. С тим у вези, он постаје доминантан и симболизује енергију и стваралаштво. Женско тело се поистовећује с рађањем, а мушко са стварањем потомака, односно стварањем у ширем смислу. Овако радикална раздвајања феминитета и маскулинитета утичу и на друге научне области. Од претходне отворене концепције тела долазимо до затвореног система тела у њему. Педагошки концепти који се у том периоду формирају следе нове антрополошке погледе и утичу на стварање потпуно нових васпитних програма за девојчице и дечаке. Овакав вид педагогије директно утиче на формирање полног идентитета који се развија васпитањем, а он у својој суштини зависи

⁵ Ibid., 20.

⁶ Ibid., 20.

од различите телесности жена и мушкараца. Шмале као пример наводи значај гимнастике у истицању мушких особина које су већ утемељене у мушком телу, а служиле су јачању маскулинитета.

„Једна од најважнијих педагошких идеја за обликовање мушкости свих мушкараца постала је нова педагогија физичке културе из позног XVIII века, која је прецизно усмерена ка аутономној индивидуи.“⁷

Мушко тело је представљало норму у односу на коју се процењивало женско, у анатомском, али и смислу темперамента. Мушкарци су сматрани морално инфериорним због своје немогућности да превазиђу природне нагоне или жеље, односно њима је било дозвољено да без осуђивања развијају своје нагонске жеље. С друге стране, жене су због притиска друштва, а не због природне разлике, сматране погоднијим субјектом за остваривање балетског идеала на сцени, у смислу наводне чистоте и бестелесности. Иза свега овога крије се, заправо, нешто потпуно другачије. Уметничка изражајност и експресија постају родно одређене. Уметност у себи носи емоционалност која се везује за жене. Како би имао све карактеристике уметника, мушкарац тог доба морао је да усвоји женске одлике, попут емоционалности, сензибилности и самосвести, а самим тим суочавао се с лошијим положајем у друштву. Интересантно је да је уметнику из доба романтизма, попут композитора, сликара или песника био дозвољен широк степен уметничке изражајности, а његова имплицитна или експлицитна телесност била је прихватљива у различитим уметничким областима, али не и у балетској уметности. Према Буртовим наводима, у XIX веку су посебно биле изражене разлике у третману балетских уметника-интерпретатора у односу на друге уметничке форме, попут музике, књижевности или визуелних уметности. Овако низак статус извођачких уметности, посебно у класичном балету и невербалној форми изражавања, у којој је телесна експресија доминантна, допринео је и искључивању мушког играча из света генијалности. Још један разлог овакве позиције мушкарца у свету игре лежи и у чињеници да би он

истицањем своје телесности прекршио друштвене конвенције које подразумевају одређене начине посматрања мушкарца у једном друштву. Уместо да уживају у својој стабилној позицији и сигурној аутономији, мушкарци су континуирано били принуђени да се прилагођавају и редефинишу значења везана за сексуалне разлике, а све са циљем одржавања доминације, пратећи промене у социолошком контексту.

Важно је да објаснимо да жене и мушкарци нису настали са својим светом, већ су његов производ, како наводи Тамар Гарб, историчарка уметности.⁸ Ово је значајно полазиште јер тако схватамо да се идентитет усваја тек када заузмемо одређени положај према свету. Значење и вредности које различите културе и друштва придају тим разликама, а не разлике саме по себи, веома су важне. Постоје и другачија гледишта која наглашавају утицај друштвеног условљавања и учења одређених улога у понашању и на тај начин се установљавају као природна, а представљају родне разлике. Противници овакве теорије наглашавају да је друштво нормативно хетеросексуално и да је усвајање идентитета рода стабилан процес, а потврду налазе у теорији психоанализе која објашњава сложен пут кроз детињство и адолесценцију, вођен *несвесним*. На крају тог пута стиже се до *женскости* или *мушкости* и тада говоримо о *полним*, а не *родним* разликама.

У другој половини XVIII века развија се механизам сексуалности који је, како наводи Шмале, захтевао хегемонизацију једног дела мушкости. Такође, у овом периоду је започело нормирање мушкарца као хетеросексуалног. Уочавамо и редефинисање хомосексуалности која се тумачи као извесно огрешење о човекову природу. Претходно поменути хегемони концепт мушкости није признавао алтернативне форме већ само опозитне појаве, односно оне којима је био оспораван мушки карактер или оне које су угрожавале мушкост. Тако и хомосексуалност као алтернативни концепт мушкости проналази своје место тек

⁷ Волфганг Шмале, *Историја мушкости у Европи (1450–2000)*, (Београд: Клио, 2011), 188.

⁸ Francis Frascina, Tamar Garb, Nigel Blake, Briony Fer, Charles Harrison, *Modernity and Modernism, French Painting in the XIX c.* (New Haven and London: Yale University Press, 1993).

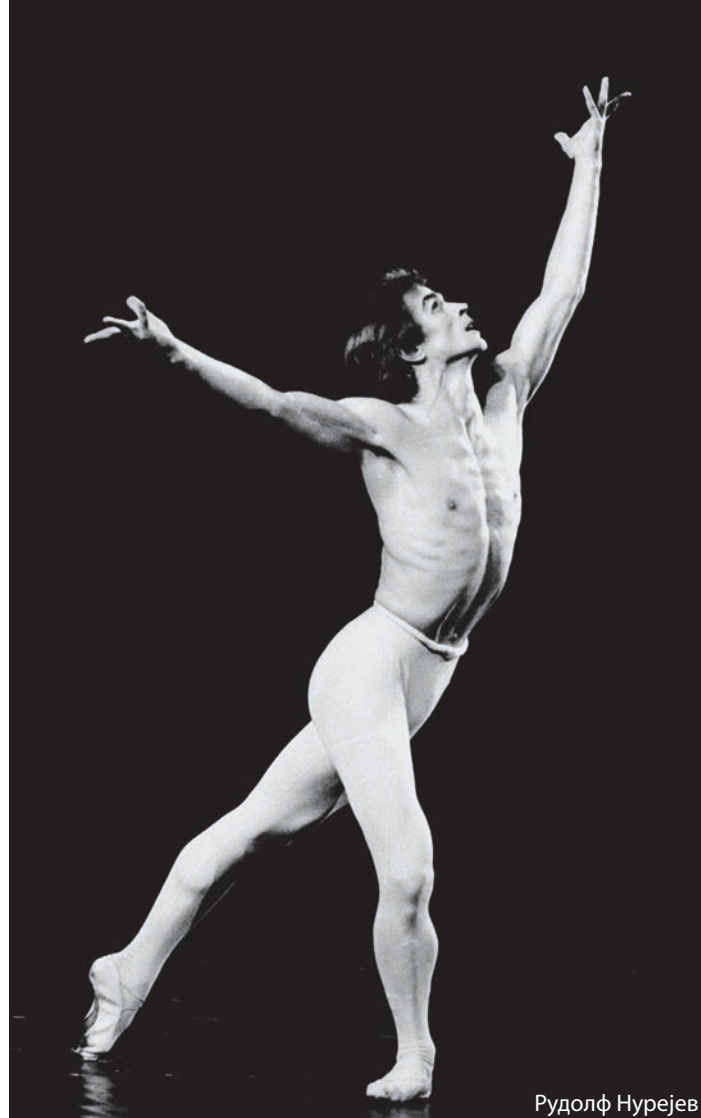
у оквиру геј поткултуре, али и провоцира сукоб око димензије праве мушкости у односу на доминантан хетеросексуални концепт.

Како бисмо боље објаснили поменуте појаве, важно је да анализирамо конфликтне, али често и контрадикторне аспекте конструкције модерног мушког идентитета, као и начин на који је слика мушкарца детерминисана у оквиру културних форми. Бурт сматра да је игра област у оквиру које се одређени недостаци у конструкцији мушког идентитета могу успешно открити. Део друштвене структуре која брани доминантне мушке норме ствара нелагодност која прати идеју о мушком играчу. Корене оваквих предрасуда везаних за питање рода налазимо још у XIX веку када су одређена идеолошка схватања осудила мушке играче на веома проблематичан статус, који су они покушавали да превазиђу током читавог XX века. Све до данашњих дана задржали су се остаци и утицаји друштвене средине XVIII и XIX века, конкретно везани за *мушко* понашање и мушко тело.

И у балетској критици XIX века наилазимо на мноштво предрасуда. Критичаре тог доба, поред забринутости за феминизираних мушкарца, више је мучило питање мушког, буржоаског идентитета, а енергичан наступ мушког играча у себи је крио негативну конотацију, посебно када је реч о разоноди припадника средње класе. Један од најилустративнијих примера представља опис мушког играча, балетског критичара Теофила Готјеа (*Théophile Gautier*), који 1838. године с великим презиром пише: „Не постоји ништа одвратније од мушкарца који показује свој црвени врат, своје велике, мишићаве руке, своје ноге... и сав свој снажни телесни оквир, протресен скоковима и пируетама.”⁹ Иза овог офанзивног запажања крије се страх од виртуозности и лепоте, а фокус се пребацује на женско тело које је погодно посматрати и кроз естетску димензију, али и као објект који се може поседовати.

За време ере просветитељства, мушкарац је представљао симбол снаге и издржљивости. Женско тело је било појам раскошне појаве, а балет је опстао у овом периоду управо јер је снажно био оријенти-

⁹ R. Burt, op. cit., 26.



Рудолф Нурејев

сан на балерину. Потврду такве тенденције проналазимо још почетком XIX века када се у потпуности мења структура публике, односно када буржоазија замењује аристократе. Нова публика, коју сада чине припадници средње класе, не прихвата аристократско и грациозно кретање мушкараца на сцени. Самим тим, сценска појава мушкарца постаје непожељна, јер је мушко тело наводно превише грубо и снажно за естетску експресију. Мушки играч добија нову улогу на сцени, али секундарну. Постаје подршка балерини, фокусиран је на њу у потпуности, „показује“ је публици, односно скреће поглед на жену-балерину, а

на тај начин одржава и свој маскулинитет видљивим јер усмерава поглед других мушкараца у публици на женско тело.

„Овај родни поглед показује и хијерархију и конвенцију начина на који су мушкарац и жена смештени у традицији европског сликарства, театра, опере и балета.“¹⁰

У претходном излагању смо већ поменули проблеме с којима се суочавао мушки играч на свом путу кроз различите периоде светске историје. Један од њих, на који и Бурт указује у својој студији, јесте хомофобија која представља друштвени механизам који на изврстан начин забрањује интимне контакте или комуникацију с припадницима истог пола, а представља једну од важнијих одлика патријархалног друштва. У раним годинама XX века све више наилазимо на везу између мушких играча и хомосексуалности, али се она задржала и постала општеприхваћена у јавности током читавог века. Мушки играч се превише приближио танкој линији која одваја неопходне и друштвено прихватљиве везе између мушкараца и држи их на безбедној удаљености од забрањене зоне хомосексуализма. Контрадикторан је био положај мушког играча кроз историју јер је, с једне стране, био под буржоаским патронатом и служио као украс на сцени, односно као подршка балетрини, а с друге стране је његово присуство изазивало страх, не само у вези с класном позицијом већ и у односу на разлике у друштвеним и хомосексуалним релацијама. Буржоаско друштво је било на опрезу и када су се појавили балетски уметници експлицитно наглашене хомосексуалне оријентације, попут Вацлава Нижинског (*Vaslav Nijinsky*), а „хомофобне структуре су већ биле ту да спрече било какво нарушавање хетеросексуалних норми.“¹¹ Мушком играчу је било стављено до знања да није прихватљиво да испољава емоције или уметничку страну своје личности јер на тај начин долази у опасност да буде проглашен неадекватним, односно хомосексуалцем. Изражена

репрезентација маскулинитета постаје пожељна, а потискује се емоционалност и сексуалност како би се очувала мушка моћ.

„... мушки родни идентитет се у буржоаском друштву приказује само у односу на супротни женски родни идентитет, кроз поништавање других релација (мушко-мушко, мушко-женско-мушко, женско-мушко-женско итд.).“¹²

Јасно је да је током XIX века утицај друштвене заједнице снажно деловао на потискивање мушког играча с позорнице. Закључили смо већ да је приказивање мушке игре у овом периоду представљало извор непријатности и nelaгоде. Како је мушка појава означавала успех и моћ, а привлачна физичка спољашњост претила да скрене пажњу мушкараца у публици, тако се појачавао страх друштвене заједнице од хомосексуалности. Мушки играч постаје претња јер својом појавом наговештава такву компоненту.

Бурт наводи да, будући да није било одређене разлике између балета као естетског доживљаја и еротског приказа, а без посебног односа према начину на који уметност емитује друштвена или политичка значења, само уживање у посматрању мушке игре долази у директну везу са стрепњом у вези с маскулиним идентитетом.

Буржоаско друштво није сматрало да је мушки играч способан да достојно, али и на друштвено прихватљив начин репрезентује моћ и статус у тадашњој патријархалној заједници. Зашто је играч толико сметао буржоазији? Вероватно због чињенице да је превише асоцирао на некадашњу аристократију, а није био у могућности да достојно представи вредности средње класе с таквом врстом наслеђа. „Мушки играч одевен у небеско плави сатен, носећи шешир са перјем имао је мало заједничког са сликом јавног живота мушкарца средње класе... Те 1840, сценски стил и манири мушког балетског играча можда су и превише подсећали на мушког *danseur noble* из периода пре романтичног балета, а самим тим и на аристократе који су му били покровитељи. Ове асоцијације на аристократију засигурно су онемогућиле мушког

¹⁰ B. Cvejić, T. Marković, Lj. Matić, M. Mirković, M. Šuvaković, A. Vujanović, „Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI века: Diskursi, poze i transgresije plesa“, у *TKH* 4, (2002), 20.

¹¹ R. Burt, op. cit., 27.

¹² B. Cvejić, T. Marković, Lj. Matić, M. Mirković, M. Šuvaković, A. Vujanović, op. cit., 20.

играча да представи улогу која би одговарала вредностима мушкарца средње класе.”¹³

Класичан представник буржоазије није желео да се у тами позоришне сале суочава с другим мушкарцем, посебно када му се чинило да он представља препреку његовом погледу, односно онемогућава приступ балерини као објекту жеље. У буржоаском окружењу мушки играч постаје узнемирујуће феминизиран и неважан.¹⁴ Тело мушког играча нестаје са сцене захваљујући новим друштвеним принципима буржоаског друштва које тежи успостављању доминантне мушке норме. Мушки играчи су представљали сметњу и доприносили осећању несигурности новим припадницима богаташке заједнице. У оквиру буржоаског друштвеног система понашање мушкарца се подређује интересу друштвене заједнице, а промене у приказивању мушког тела запажамо и у другим уметничким дисциплинама. Интересантно је запажање Лин Гарафола, која истиче да је у тренутку када су мушки играчи нестали са сцене, мушкарцима у публици било лакше да уживају у наступу који је имао и еротску димензију, али су мушке улоге тумачиле травестиране играчице. Не само да су мушкарци потпуно измештени с феминизираних сцена већ посматрање балетског спектакла који изводе само жене добија и сексуалну димензију.

Примере снажног утицаја друштвеног уређења на положај мушког играча налазимо у градовима широм Европе, попут Лондона или Париза, који су у једном тренутку са својих сцена уклонили мушкарце. Мушки играчи су задржали своје позиције само у заједницама које су остале под покровитељством аристократије, попут Данске или Русије. Естетика монументалних представа с великим бројем играча убрзано се развија на сценама Санкт Петербурга и Москве онда када је криза романтизма већ снажно утицала на квалитет и садржајност представа на балетским сценама широм Европе. Разлоге можда треба потражити у чињеници да се професионална балетска сцена у Русији појавила и развијала знатно касније у односу

на европске земље. У време када су се балерине с великим успехом појављивале на европским сценама, у руским позориштима су се младићи још увек пресвлагали у женске костиме и тумачили женске улоге.

Канадски писац Грејам Џексон написао је 1976. године критички есеј *Toeing the line*¹⁵ на тему хомосексуалности у балету, као и институционалним утицајима и притисцима који ограничавају хомосексуални сензибилитет на балетској сцени. Џексон британским језиком пише о стидљивој појави хомосексуалности као теме на балетским сценама САД и Канаде шездесетих и седамдесетих година XX века. Он сматра да је класичан балет конзервативан и чврсто утиснут у традицију. Због своје уштогљености и утемељењу у прошлости, језик класичног балета остаје веома формализован и не дозвољава иновације. Своје тврдње илуструје примером балетске представе *Percussions for Six Men*, из 1974. године, у којој у једном делу мушки играч игра на полупрстима. Ово је изазвало бурне реакције критичара који су подсетили читаоце на то да је игра на прстима примеренија женском извођењу. Иако је то понекад и драматуршки оправдано, мушка игра на прстима представља неприхватљив приказ, иако такве примере налазимо и у даљој историји, попут наступа чувеног британског играча Антона Долина из 1926. године, у инсценирању Ничинског. Како Џексон иронично примећује, балет не чине само принчеви и лабуднице већ тело, покрет, линије. Физичко тело са сцене шаље одређене поруке, понекад и еротске, што свакако не би требало да умањи уметнички доживљај, али због таквих порука и постаје предмет критике. Естетика класичног балета је доминантно везана за женско-мушку интеракцију. С друге стране, дујетска мушка игра углавном представља извесно ривалство, односно борбу за наклоност жене, главне јунакиње. У таквим дујетима мушкарци су, најчешће, приказани у стереотипној ситуацији,

¹³ R. Burt, op. cit., 25.

¹⁴ Peter Stoneley, *A Queer History of the Ballet*, (London: Routledge, 2006).

¹⁵ Graham Jackson, „Toeing the Line”, in: *Lavender Culture*, ed. Karla Jay, Allen Young (New York: New York University Press, 1994), 157–170.

попут борбе, али без одређене сексуалне конотације, која је потиснута управо ривалитетом два мушкарца који својом физичком снагом, израженим маскулинитетом, наглашавају своју надмоћ у односу на публику која их посматра, посебно на мушки део аудиторијума. Овде су јасно представљени елементи који припадају *мушкој* природи и тиме је апострофиран маскулинитет који публика очекује. Не може се оспорити ни еротска димензија оваквих наступа, али она припада женском делу публике који потврђује њихову хетеросексуалност. Посебан кореографски стил који је везан за сцене борбе је углавном тако конструисан како би потиснуо било какве еротске елементе и утврдио грубу и супериорну мушку природу. Женски *pas de deux* пак, иако није превише експониран у класичном балету, наилази на бољи пријем код критике, али и публике. Женска дуетска игра не подлеже предрасудама и не додељује јој се сексуална димензија, што говори о двоструким друштвеним стандардима када је реч о различитим половима. Интересантно је да је мушки играч принуђен да својом игром пошаље одређену поруку као мушкарац-вођа, заштитник или освајач женског срца. Сама цивилизација није много утицала на мушку природу, а он својом игром покушава да одржи и задржи херојски карактер и данас. Уколико мушки играч не оправда свој наступ, ризикује да његова интерпретација постане феминизирана. Када говоримо о женској игри, ситуација је другачија, јер она не мора да оправдава своје присуство на сцени на такав начин. Она је синоним за класичан балет, а својом женском природом, урођеном елеганцијом покрета, без додатних порука, осваја публику оним што она и очекује, нежном, грациозном и женственом појавом. Уколико прихватимо Џексонову тврдњу да у класичној балетској кореографији доминирају мушкарци, свакако ће у домену интерпретације слава припасти балеринама. Одговор на питање зашто су женске и мушке позиције овако постављене треба потражити у областима изван уметности. Бројни су социолошки, психолошки и историјски разлози за овакву поставку јер су снажно утицали на формирање свести и перцепцију гледалаца који очекују одређену слику на сцени – грациозно, скоро бестелес-

но биће, које у загрљају снажног мушкарца постаје још тананије и фрагилније. Доминација мушкараца у сфери класичне балетске кореографије може се објаснити бољом друштвеном позицијом, али и одређеном опозитном артикулацијом у којој мушкарац лакше и прецизније обликује женску интерпретацију. Сада постаје јасније због чега су хомосексуалне теме и даље потиснуте са сцене. Иако их је сада више него у време када је Џексон писао о томе, оне су и даље маргинализоване и припадају домену експеримента.

Како истиче Питер Стонли, нормативни идентитети имају моћ која им омогућава да буду прихваћени као природни и непроменљиви, а не конструисани у складу с друштвеним приликама. Мушкарац који је, на пример, вешт у преузимању женске улоге може навести на проблематичан закључак о томе да идентитети нису урођени, већ достигнути. Мушкарац обучен као жена изводи женске покрете, али и жена чини то исто. Балет, у суштини, демонстрира идеју да је идентитет перформативан. Балетски играчи годинама константно понављају низ вежби и тако постепено достижу и задржавају физичке одлике које им омогућавају убедљивију репрезентацију. Витко, женско тело представља симбол балета. Чисти, неиспрекидани облици лакше се изводе издуженим удовима, а управо је женско тело савршен инструмент за такву врсту репрезентације. Очигледно је да балет представља презентацију *природне* лепоте, али претходно пажљиво увежбане. Добру потврду овакве тезе представља *pas de deux*, дуетна игра нежне жене и углађеног мушкарца, који, како Стонли запажа, представља увежбани покрет, а не спонтану експресију женске, односно мушке природе. Балетски идентитет је у потпуности свестан своје конструкције и константно прати квалитет сопственог представљања.¹⁶

Појам рода у оквиру теорије игре није био озбиљно анализиран у истраживањима која су се бавила класичним балетом, а феминитет и маскулинитет нису били значајни истраживачима који су природу

¹⁶ P. Stoneley, op. cit., 12.

игре као уметности посматрали из другачије перспективе. Њихов конзервативан однос према класичном балету огледао се и у покушају да природу феминитета/маскулинитета посматрају као нешто унапред одређено и *природно*. Уколико је нешто суштински природно у својој основи, тада не захтева додатну анализу, односно не постоји разлог за могуће другачије тумачење. Овакав приступ не разматра појам тела и његове родне одређености као релевантан, већ га маргинализује и ставља у оквире који га чине конзервативним и затвореним. И Бурт наводи формалистичке теорије о игри које су данас превазиђене, а класичан балет посматрају као традиционалан и усмерен на спиритуалну димензију, без много историјских и идеолошких утицаја. Један од значајнијих представника оваког приступа игри је био Андре Левинсон, утицајни балетски критичар који је класичан балетски израз посматрао искључиво кроз призму естетике. Левинсон је с великом страшћу писао о лепоти класичног балетског покрета пренебрегавајући чињеницу да у тако савршеној креацији учествују жене и мушкарци који својим родним обележјем шаљу одређене поруке са сцене. Оштро се супротстављао идеји да се балет оптерети пантомимом или некаквим другим обележјима јер је сматрао да је класичан балет уметност сама по себи и да није потребно нарушавати његову естетику. У својој анализи класичне игре Левинсон универзалним језиком говори о играчима и њиховом телу, без икаквих дистинкција у смислу феминитета/маскулинитета, а апострофирано играчко тело није родно одређено.

„Своје мишиће он подвргава оштрој дисциплини; напорном вежбом играч упокорује своје тело и прилагођава га потребама једне апстрактне и савршене форме.“¹⁷ Даље, наводи да је балетска техника оно што трајно оплеменењује и представља игру у својој суштини. Описујући како се развија и напредује класичан играч, Левинсон углавном говори о физичким одликама игре, у смислу положаја ногу, руку, отворе-

ности стопала. Пету позицију стопала¹⁸ описује као саму суштину класичне игре уз опаску да су раније постојала и ортопедска помагала која су била коришћена у овом мучном процесу. Оваква врста тортуре не постоји у данашње време, али је неопходан дуги низ година интензивних, напорних вежби како би тело играча било у могућности да изводи све оне покрете који представљају саставни део класичне балетске игре. Контрадикторан је Левинсонов став који овакву победу играча над природом, тј. ослобађање ограничења својствених људском телу слави и поставља у контекст апстрактне и савршене форме уметности. Дуготрајан и тежак процес промене природног положаја људског тела он посматра кроз призму физичке победе, а уобичајену поштуру тела сматра ограничавајућом. Узвишену лепоту сценске игре Левинсон своди на физичке могућности и нове покрете које играч савладава, пркосећи природи.

„... сама илузија ове очаравајуће уметности – која као да не признаје никакве природне законитости – зависи од паметног усмеравања физичких напора. Играч је према томе тело које се увија у простору у складу с било којим жељеним ритмом.“¹⁹

И коначно, у свом излагању помиње балерину у контексту плеса елевације, а подизање на врхове прстију сматра узвишеним чином којим она излази из оквира овоземаљске природе, а уласком у чаробни свет тежи савршенству. Називајући играча *машином за производњу лепоте*, Левинсон наглашава свој необичан став о телу које игра, а не поседује лице, пол и није родно одређено.

У класичном балету, све је уравнотежено, усмерено према горе, а управо таква линија говори о чистој емоцији и хармонији. Вертикални положај осликава суштину човека, а како истиче чувени балетски критичар Аким Волински (Volynsky), стајање на врховима прстију представља апотеозу, односно највиши и

¹⁷ Andre Levinson, „O biti klasičnog plesa“, u *Ples kao kazališna umjetnost – čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, ur. Selma Jeanne Cohen (Zagreb: Cekade, 1992), 138–139.

¹⁸ Пета позиција стопала припада основним елементима класичног балета и подразумева потпуно укрштена стопала спојених пета с прстима, што захтева дугогодишње постављање стопала у неприродан положај.

¹⁹ A. Levinson, op. cit., 141.

најзначајнији људски израз.²⁰

Читав век раније Карло Блазис, кога сматрају оцем балетске уметности и који је утемељио правила балета која и данас познајемо, писао је 1820. године: „Мушкарац треба да усвоји модел плеса који се разликује од плеса жене; темпа, жестине, снаге, и смела, величанствена изведба првог никако неће бити примерени жени; она треба да се допадне и заблиста не другачије до грациозним и гипким покретима...”²¹

Блазис је разумео разлику између женске и мушке играчке технике и сензибилитета, као и потпуно другачију сценску појаву жена и мушкараца.

„Знам једног учитеља који у Паризу ужива велики углед, и ком је мана да од мушкараца тражи да плешу по истом моделу по ком плешу жене, тако да су сви његови ученици извештани и афектирају грациозност у којој има нечег одбојног.”²²

Теофил Готје, писац, балетски критичар, аутор бројних балетских либрета, од којих је свакако најпознатији балет *Жизела*, писао је чувене балетске критике које су биле препуне описа балерина, посебно њихових физичких карактеристика, а лепота је представљала најзначајнији део сваког наступа. Готје је пуну пажњу посвећивао балеринама, а играчи као да нису постојали на сцени, или је са извесним презиrom писао о њиховим телесним карактеристикама, а не о уметничком извођењу.

Класичан *pas de deux* је прави симбол балета и представља одлично поље за анализу међусобног односа балерине и њеног партнера на сцени. Мушки играч и у оквиру дуетских наступа с партнерком тежи да одржи своју доминантну мушку природу, експонира физичку снагу, али и контролише женску игру. Балерина у оваквој врсти наступа у потпуности зави-

си од партнера, јер већи део класичног *pas de deux*-а чине подршке, а њена улога је углавном пасивна и сведена на извесну дозу беспомоћности. Поглед мушког играча усмерен је на балерину, посматра је с дивљењем, али иза таквог погледа крије се потреба да се нагласи маскулинитет, као и неопходност подршке мушкараца на сцени како би балерина добила заслужену пажњу. Он иницира додир, она се препушта снажним, мушким рукама које подижу њено тело и показују га публици. У оквиру заједничког наступа обоје имају добру прилику да демонстрирају своје квалитете, односно да покажу и своје слабости, као и неопходност међусобног односа који започињу захтевном *adagio* игром препуном подршки у оквиру којих балерина зависи од свог партнера. На извештај начин, она постаје *знак* који он представља публици, високо подижући женско тело, демонстрирајући своју снажну, маскулину црту. И управо када публика помисли како је жена играчка у мушким рукама, долази до тренутка раздвајања и самосталне изведбе женске и мушке варијације у оквиру којих се „идеализовано мушко и женско посматра одвојено, у пуном и слободном деловању”²³. Потом долази до извесног надметања у извођењу варијација, у смислу виртуозности и техничких домета, али се поново уједињују у извођењу коде.²⁴ Ово представља врхунац заједничке женске и мушке игре, без подршке, али сада до изражаја долази њихова индивидуалност обележена фемининим, односно маскулиним знаком. Запажамо и велике разлике у коришћењу сценског простора, посебно када се изводи *grand pas de deux*, који је карактеристичан за монументалне руске балете XIX века. Мушкарац у оквиру свог соло наступа углавном изводи скокове користећи простор читаве сцене, а експонирајући физичку снагу, додатно анимира публику. За разлику од њега, балерина махом користи мањи део сцене, њени покрети су сведенији, а доминирају пируете и *en pointe* извођење.

²⁰ Akim Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom: Selected Writings on Dance in Russia 1911–1925*, (New Haven and London: Yale University Press, 2008), 138–139.

²¹ Karlo Blazis, *Rasprava o elementima plesne umetnosti*, (Beograd: D. Ilić, 2018), 85–86.

²² Ibid., 86.

²³ John Martin, „Ideal baletne estetike”, *Kretanja* 15/16 (2011): 49.

²⁴ *coda*, наизменично извођење соло деоница у класичном балету, које се завршава заједничком игром главних протагониста, према Mirjana-Adi Ranković, *Mali rečnik baleta*, (Beograd: D. Ilić, 2017).

Захваљујући друштвеним конвенцијама, доминантан *мушки поглед* настоји да одржи своју позицију, а самим тим и сачува своју улогу. Иако мушко тело постаје предмет женског погледа, то на извесан начин помаже учвршћивању супериорне мушке позиције. Мушки идентитет лакше одржава своју стабилност када је предмет посматрања супротног пола. Када га посматра други мушкарац, то потенцијално наговештава хомосексуалност, која представља претњу утврђеним друштвеним правилима. Мушки играч је принуђен да одржава свој мачоизирани идентитет тако што континуирано тежи мушким идеалима. Његова појава је моћна, своју партнерку на сцени привидно експонира, али у суштини има потпуну контролу. Промене које су се догодиле у XX веку, у смислу еманципације жена и њиховог значајнијег учешћа у различитим сферама уметности, посебно у свету уметничке игре, утицале су и на формирање женског аудиторијума који је извршио снажан утицај на развој мушке игре, али и на структуру кореографија, посебно женских аутора. Нови, *женски поглед* из публике сада процењује тело мушкарца. Ипак, представа мушког тела у балетској уметности прилично је заштићена јер је доминантни поглед патријархалан, мушки а самим тим маргинализује другачије врсте погледа.

„Доминантни мушки интереси су заштићени јачањем идеје о идеолошки конструисаном монолитном маскулинитету.“²⁵

Иако балерине и балетски играчи користе кодифициране покрете, велика је разлика у женској и мушкој игри. У зависности од посматрача, отвара се пут идеализације одређеног начина интерпретације, али то може одвести у замку глорификације једног или другог објекта посматрања, а инсистирање на физичкој лепоти класичан балет може померити из сфере уметности и поставити га у сасвим друге оквире. Јасно је да родна неравнотежа утиче негативно на развој и квалитет балетских представа и озбиљно уг-

рожава уметнички сензибилитет. Академски приступ балету поставио је жену у први план, а то је доминантно и данас, када мушки балетски играчи морају да буду веома опрезни како би сачували независност и академски стил класичног играча.

ЛИТЕРАТУРА

Blazis, Karlo. *Rasprava o elementima plesne umetnosti*. Beograd: D. Ilić, 2018.

Burt, Ramsey. *The Male Dancer, Bodies, Spectacle, Sexualities*. London: Routledge, 1995.

Volynsky, Akim. *Ballet's Magic Kingdom: Selected Writings on Dance in Russia 1911–1925*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

Jackson, Graham. „Toeing the Line“. In: *Lavender Culture*, ed. Karla Jay, Allen Young, 157–170. New York: New York University Press, 1994.

Levinson, Andre. „O biti klasičnog plesa“. U *Ples kao kazališna umjetnost – čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, urednik Selma Jeanne Cohen, 138–139, 141. Zagreb: Cekade, 1992.

Martin, John. „Ideal baletne estetike“. *Kretanja* 15/16 (2011): 49.

Ranković, Mirjana-Adi. *Mali rečnik baleta*. Beograd: D. Ilić, 2017.

Stoneley, Peter. *A Queer History of the Ballet*. London: Routledge, 2006.

Fraschina, F., Garb, T., Blake, N., Fer, B., Harrison, C. *Modernity and Modernism, French Painting in the XIX c.* New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Cvejić, B., Marković, T., Matić, Lj., Mirković, M., Šuvaković, M., Vujanović, A. „Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI veka: Diskursi, poze i transgresije plesa“. *TKH* 4 (2002): 20.

Шмале, Волфганг. *Историја мушкости у Европи (1450–2000)*. Београд: Клио, 2011.

²⁵ R. Burt, Ramsey, op. cit., 50.

MALE DANCER AND FEMINIZATION OF CLASSICAL BALLET

Abstract: In this research, we will analyze conflicting and often contradictory aspects of the construction of male identity, as well as the way in which the image of man is determined within cultural forms. This was greatly influenced by socially constructed parameters that limited the representation of masculinity within classical ballet expression. The tabooing of the male body contributed to the sudden disappearance of the male dancer from the ballet stage in a certain historical period. Female domination in classical ballet has contributed to the feminization of this artistic field and the destabilization of male identity on the stage.

Keywords: classical ballet, male dancer, ballerina, body, pas de deux, feminization of ballet.

Горан Гаврић

ТЕАТАРСКИ ПРОСТОР И ЊЕГОВЕ ГРАНИЦЕ: ОД СОФОКЛА И ЕСХИЛА ДО САВРЕМЕНОГ ПОЗОРИШТА

Сажетак: Структура позоришне представе темељи се на начелу хоризонталности и вертикалности. Радња Есхиловог *Прометеја у оковима* одвија се искључиво на вертикалној оси, док Софоклов *Цар Едип* поред вертикалне има и хоризонталну структуру. Још у време Дионизијских фестивала и средњег века представе су се одвијале на улицама и трговима. У савременом позоришту, односно модерном схватању театарског простора, Шекспирови позоришни комади *Бура* и *Ромео и Јулија* могу се довести у везу са истоименим скулптурама Милтона Хебалда које се налазе у позоришту на отвореном „Делакорт“, у Централ парку у Њујорку.

Кључне речи: позориште, простор, начело хоризонталности, начело вертикалности, Софокле, Есхил, Вилијам Шекспир, савремено позориште.

НАЧЕЛО ХОРИЗОНТАЛНОСТИ И ВЕРТИКАЛНОСТИ – ЦАР ЕДИП И ПРОМЕТЕЈ У ОКОВИМА

Горан Гаврић
самостални истраживач
gavricgoran8@gmail.com

Оригинални научни рад:
примљено 21.3.2022.
прихваћено 30.6.2022.

Примена начела хоризонталности или вертикалности у позоришту зависи од више различитих фактора, а они базични се односе на простор и ликове. На хоризонталној оси се одвија прича коју гледаоци прате на позорници, што укључује и припрему текста од стране редитеља и глумца, док се касније на вер-

тикалној оси врши њена селекција кроз укључивање кључних елемената који учествују у грађењу представе, као што су простор, ликови, њихове радње итд.¹ У том смислу, пажњу би требало усмерити ка неком прецизнијем методу који би омогућио тумачења основних елемената и на лингвистичком и на визуелном плану, односно оном који је у основи структуралне анализе језика, али уједно и позоришта. Вероватно најбољи пример за ову врсту методолошког приступа представљају синтагматска и парадигматска оса, јер је по Фердинанду де Сосиру (Saussure) *langue* (поред тога што је систем знакова)² структурисани систем односа организованих у терминима ове две контрастне осе. Дуж „хоризонталне“ (синтагматске осе) знакови су комбиновани у секвенце, а свака тачка у секвенци представља (више или мање чврсто ограничен) избор алтернатива на „вертикалној“ (асоцијативној) оси; овај дводимензионални оквир је постао централна карактеристика структуралне лингвистике (с „парадигматском“ која замењује термин „асоцијативно“).³ Ан Иберсфелд (Anne Ubersfeld) сматра да вероватно највећи парадокс, и најтежи да се разуме у поједи-

начним условима и ограничењима просценијумског позоришта, јесу гледаоци, много више него редитељ, они који стварају спектакл: „Они морају да реконструишу целину представе, дуж и вертикалне и хоризонталне осе. Гледаоци су дужни не само да прате причу, фабулу (хоризонтална оса) него да такође непрекидно реконструишу целокупан број свих знакова ангажованих истовремено у представи.“⁴

С обзиром на то да су поетски елементи приказани одједном помоћу језика – за разлику од позоришних елемената који су дати мање-више директно у једном сукцесивном низу, и стога се шире у већем распону и нагињу, барем у оном техничком смислу, хоризонталном распореду од почетка па све до самог краја – то наизменично сучељавање хоризонтале и вертикале у поезији постаје визуелно јасније него у позоришту, које зато током читавог трајања тражи од гледаоца улагање додатних напора за формирање замишљене слике вертикалне осе. Читање песме се одвија слева надесно (осим у неким источним културама), али се даље, нарочито у дужим поетским формама, оно наставља у наглашено вертикалном смеру. Кретање и читање филма такође иде слева надесно (у том погледу је он универзалан за све гледаоце), и може имати мање или више наглашено парадигматично кретање

¹ Такође се могу уочити и извесне сличности између лингвистичког текста и филмског текста, где се у оба случаја веће јединице редукују на све мање. Лингвистички језик је тако састављен од параграфа, односно скупа реченица, који се даље редукују на скуп фраза разбијених као комбинације речи; филмски текст као највећа јединица је скуп секвенци, које могу бити виђене као скуп снимака редукованих на скуп фрејмова итд. Такође, филмски текст у почетку можемо тумачити у хоризонталном низу, кроз комбиновање и синтагматске односе између речи у оквиру већих језичких јединица, док би касније фазе подразумевале његово постепено измештање на парадигматску осу и селекцију елемената, у чему веома важну улогу има монтажа.

² Кристијан Мез (Christian Metz), на пример, дефинише филм као језик без знакова и идентификује „парадигматично сиромаштво“ синематског језика. Kristijan Mez, *Jezik i kinematografski medijum*, (Beograd: Institut za film, 1975). И Жан Митри (Jean Mitry) говори о уметности филма као језику без знакова, али не без ознака које измичу лингвистичким категоријама и увек су образложене и стално различите. Žan Mitri, „O jeziku bez znakova“, *Filmske sveske* 10 (1968): 708.

³ Kirsten Malmkjær (ed.), *The Routledge Linguistics Encyclopedia*, (London and New York: Routledge, 2010), xxxi. Сосир је одбио да назове ове секвенце „реченице“, пошто је за њега реченица била пример за *parole* (јединица која би вероватно данас могла да се назове „говор“). Ibid.

⁴ Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*, (Toronto: University of Toronto Press, 1999), 23. Роман Јакобсон (Јакобсон) истиче како је „селекција јединица или њихових комбинација једна операција са одређеним циљем, за разлику од оних изразито редундантних комбинација које не дозвољавају никакву селекцију“. Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, (Beograd: Nolit, 1966), 160. Такође, по њему селекција јединица или њихових комбинација, насупрот комбинацији по себи, припада парадигматском нивоу језика. Roman Jakobson, *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), 29. Сосир је мишљења да се у језику све своди на разлике, али се исто тако све своди на сличности. Ferdinand D. Sosir, *Kurs opšte lingvistike*, (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1996). Хоризонтална оса у филму је линеарна и укључује кадрове, сцене, снимке или слике који иду једни за другим, док се наспрам ње поставља вертикална оса с простором, ликовима, њиховим кретањем, гестовима, одређеним радњама које они изводе итд. У поезији вертикална оса, као и у случају обе осе у филму, подразумева акцију и звук, али су елементи у њој тако распоређени да метафора долази још више до изражаја. На то утичу и сталне измене вертикално постављених речи, те како је утврдио Јакобсон, избор једне речи може да диктира остатак песме.

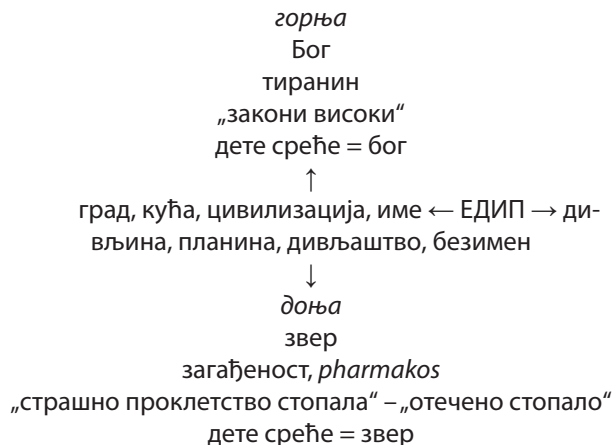
у зависности од редитељеве замисли, али и гледаоцевог читања датих елемената. Међутим, у позоришту се то читање одвија и здесна налево, а парадигматично кретање је због динамике и константних промена на живој позорници изразито наглашено. По Анрију Лефевру (Henri Lefebvre) најважнија димензија „апсолутног простора“ је вертикална: „Апсолутни простор има димензије, иако оне не одговарају димензијама апстрактног (или еуклидског) простора. Правци овде имају симболичку силу: лево и десно, наравно – али, пре свега, високо и ниско.“⁵

Најважнији вертикални однос у грчком театру је нужно онај публике и глумца, јер је ово позориште скоро јединствено у свом захтеву да сви гледаоци гледају надоле. Ијен Мекинтош (Iain Mackintosh) је мишљења да грчки модел није онај којем би модерни архитекта требало да тежи да га имитира, јер када публика гледа доле у глумца, изгледа као да је његову пажњу унапред одредио редитељ који је организовао образац продукције. Гледаоци који гледају доле тада ће критички размишљати о извођачу као редитељ на проби. Он тако закључује да глумци и комичари генерално преферирају измењене позиције: „Ако, с друге стране, публика гледа горе ка глумцу, глумац контролише, може да добије одговоре и управља публиком зато што је он или она, сасвим једноставно, у доминантном физичком положају.“⁶ Чарлс Сигал (Charles Segal) примењује структуралистичку анализу на Софокловог *Цара Едипа*, где се преко начела вертикалности могу упоредити структуре у тексту са оним које су артикулисале простор представе. Његов дијаграм изражава две осе које дефинишу Едипов идентитет, при чему је лик Едипа постављен на средишњу тачку пресека, али је у представи централна тачка место а не лик, и то положај олтару који припада квазибожанском Едипу.⁷

⁵ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, (Oxford, Cambridge: Blackwell, 1991), 236. По њему је апсолутни простор изнад свега простор смрти, простор апсолутне моћи смрти над животом. Ibid., 235.

⁶ Iain Mackintosh, *Architecture, Actor and Audience*, (London and New York: Routledge, 2003), 135.

⁷ Charles Segal, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sopho-*



Иако на овом Сигаловом дијаграму видимо да се обе стрелице по хоризонтали усмеравају од Едипа ка појмовима простора, или појмовима који указују на простор, на тим појмовима се заправо у великој мери гради структура представе. Међутим, супротно смеровима ових стрелица (показују Едипово прогонство из Тебе, потом његово враћање, и на крају поновно, овога пута самоизабрано прогонство) појмови простора се крећу здесна налево, или слева надесно. Тако добијамо парове појмова простора град-дивљина, кућа-планина, цивилизација-дивљаштво и име-безимен, с напоменом да се они могу кретати у оба смера. При томе су град и дивљина одвојени јер град не може бити у дивљини, и обратно, а кућа се може налазити на планини, али и не мора. С друге стране, цивилизација и дивљаштво се могу сусрести у истом простору, исто као и појмови име и безимен. Када је реч о вертикалној оси, на њој се истичу ликови, њихово кретање, радње које они изводе итд. Тако имамо Едипа као централног лика, коме су по наредби његовог оца, тебанског краља Лаја, због пророчанства да ће га син убити, прободене ноге („отечено стопало“) и он је однесен на гору Китерон да га поједу дивље звери (звер – касније Едип убија и страшну неман Сфингу, ослободивши тако Тебу).

Пастир који је требало да однесе Едипа сажалио се и дао га другом пастиру чиме је избегао да га поје-

cles, (Norman: University of Oklahoma Press, 1999), 227.

ду звери (дете среће = звер; касније и сам Едип чини грех убијајући оца, што чини да се он у извесном смислу не разликује много од звери), овај га је предао коринтском краљу Полибу, који га је на крају усвојио и одлучио да му никада не каже за његово порекло. Едип је потом убио свог оца и оженио се, а да није знао да је то његова мајка, Лајевом женом Јокастом. У Теби је завладала куга,⁸ Јокастин брат Креонт је у пророчишту сазнао да ће град бити спасен ако се убица, који се налази у граду, пронађе, казни и протера. Када је откривена страшна истина, Едип узима иглу из Јокастине хаљине и ослепљује се, истовремено осуђујући себе на прогонство („страшно проклетство стопала“ – „отечено стопало“). Робер Пињар (Robert Pignarre) напомиње како је за Софокла трагедија у првом реду била поема, то јест конструкциони проблем, и да је његов *Цар Едип* остао прототип добро грађеног комада.⁹ За разлику од хоризонталне осе где се смерови стрелица у простору не поклапају са оним на дијаграму, на вертикалној оси смерови одражавају реално оно што се догађа и у представи. Наиме, од централне тачке на којој је Едип, једна стрелица је усмерена ка горњем делу вертикалне осе на којем се налази Бог, а друга ка доњем делу осе са Едипом и страшним проклетством које га је снашло; ови смерови стрелица на вертикалној оси говоре и о потпуној удаљености и недодирљивости између Бога и обичног смртника.

У односу на *Цара Едипа* који поред вертикалне има и хоризонталну структуру, радња Есхиловог *Прометеја у оковима* се одвија искључиво на вертикалној оси. Иако су и овде богови смештени горе а људи доле, не постоји кретање главног лика и нема радњи које он изводи – само на крају имамо његов пад који

је био физички и спектакуларан, праћен праском громова и севањем муња. Дакле, Прометеј је смештен на једном од кровова Земље у планинама Кавказа и прикован уз стену по наредби Зевса (он је непрестано присутан на сцени и готово непокретан), и радња се до самог краја све време одвија у горњем делу те вертикалне осе.¹⁰ У првом чину Прометеј говори Влади и Хефесту како је окован због човека коме је дао исконски поклон: „Ја сам тај што је у срж тршчану уловио ватру украдену, учитељицу свих вештина и све помоћи човечанства... Зато сам обогоањен. Због тог прегнућа под ведрим небом ремен ме крути стеже.“¹¹ Јан Кот (Kott) истиче како у овој Есхиловој трагедији учествује цео космос који има своју вертикалну структуру: врх, седиште богова и знања, низину – место изгнанства и казне: „У средини је пљоснати Земљин круг и пљоснати тањир оркестра на коме се одиграва радња. Вертикална структура света с поделом на горе и доле, који имају одређене функције, симболику и намену, један је од најопштијих и најтрајнијих архетипова.“¹² Иако је Прометеј био мудрији од свог брата Атланта, јер је за разлику од њега стао на страну Зевса и олимписких богова који су победили Титане, он са жаљењем предочава Океану братовљеву тужну судбину, пошто је и сам напоследку кажњен од стране врховног бога: „На западном жалу Атлант је међу небом и тлом, као стуб стављен, а свод на леђима тежак је и за руке.“¹³ И Прометеј је причвршћен за огроман стуб који представља централно место за одвијање радње, а исто-

¹⁰ Прометеј говори хору да је бранећи човечанство испао сам крив: „Нисам знао за страхоту ове казне – зар овде да свенем на врлетној стени, на бездушној и пустој овој висоравни.“ Есхил, *Прометеј у оковима*, (Београд: Мадленианум, 2006), 267–270.

¹¹ Исто, 107–113. Прометеј у трећем чину о томе још и ово каже: „Заумној вештини њих сам упутио; указах и на дотад непознате знаке ватре.“ Исто, 497–499.

¹² Јан Кот, *Једенје богова*, (Београд: Nolit, 1974), 9.

¹³ Есхил, Нав. дело, 348–350. Према Есхилу није сасвим јасно да ли Атлант на леђима носи и небо и Земљу, или је разапет, тако да ногама притиска Земљу, а на леђима држи свод. И остале митске представе Атланта варирају ова два начина подупирања, а на старој грчарији он се најчешће представља поједностављено, као титан који на леђима носи читаву земаљску куглу. Раширеније је веровање да је Атлант постављен као стуб између неба и Земље.

⁸ На почетку првог чина свештеник говори Едипу следеће: „Град ошину и бије бог ватроноша. Та мрска куга, с које празни с' Кадмов дом. А цвилом, плачем богати се црни Хад.“ Софокле, *Цар Едип, Антигона*, (Београд: Издавачко предузеће „Рад“, 1974).

⁹ Robert Pignarre, *Povijest kazališta*, (Zagreb: Matica hrvatska, 1970), 27. Човекова воља побуњена против неизбежности: ту једну једину схему он је знао да искористи сваки пут на нов начин, приказујући карактере као оруђа судбине, тако да је од њихове игре зависио механизам радње; у томе је он био зачетник модерне драматургије. Ibid.



Сценографија ОМА (Биро за метрополитанску архитектуру) за *Прометеја у оковима* у Грчком театру у Сиракузи из 2011. године

времено и наглашава начело вертикалности. Јан Кот описује космички стуб, *аксис мунди*, као вертикалну осу света, на којој се одигравају и наредна поглавља космичке драме у јудеохришћанској традицији, од стварања човека и збацавања доле побуњених анђела, до муке и вазнесења Христовог и вазнесења мајке божје. Такође, и последње поглавље, васкрсење мртвих и Страшни суд, одиграће се на том истом *аксис мундију*.¹⁴

Анри Лефевр сматра да „хоризонтални простор симболизује потчињеност, вертикални простор моћ, а подземни простор смрт.“¹⁵ С обзиром на то да пред-

става *Прометеја у оковима* има вертикалну структуру, она исто симболизује моћ, али и смрт, јер се на крају стена с Прометејем и Океанским нимфама обрушава са самотног и празног врха у планинама Кавказа на дно Тартара под земљом. Есхил већ у првом чину описује како Хефест обећава Прометеју да ће сваке ноћи, пуних десет хиљада година чекати да јутарње

парадигматски. На највишим тачкама грађевине, узлазне линије забата су отворено хијерархијске: на западу, шћуђурени атински хероји уоквирују огромне фигуре атинских божанских заштитника, а на истоку рођење Атине је смештено усред неба. Међутим, око фриза су Атињани смештени у појединачној хоризонталној равни, и они деле овај план са дванаест олимписких богова. Не постоје појединачна обележавања изван појединачних лица или тела, зато што су ови Атињани, прво и најважније, заједница. Посматрач се не пење него се шета око фриза. Фриз је, међутим, изнад посматрача, и посматрач је већ на највишој тачки Атине, а ови људи налик боговима јесу најбољи од Атињана, вероватно победници на Маратону. Хоризонталност и вертикалност су стога закључани у сложеној дијалектици. Iain Mackintosh, *Architecture, Actor and Audience*, (London and New York: Routledge, 2003), 144.

¹⁴ J. Kot, op. cit., 10.

¹⁵ H. Lefebvre, op. cit., 235. Идеја да „хоризонтални простор симболизује потчињеност“ лоше је формулисана у односу на демократски пети век. Док је архаични град био центриран на високом Акропољу, месту краљевске власти, демократски град је био центриран у равни Агоре. Унутар демократског друштва, однос центра и периферије био је важнији него вертикално, хијерархијско структурирање. Партенон може да се сматра као



Споменик бразилској независности „Ипиранга“ око којег су Августо Боал и његова екипа извели представу *Зупчаник* (1960) и сукобили се са полицијом

сунце огреје његово промрзло тело: „Да ме је бар под црну земљу бацио, мртвозорнику Хаду у вечни доњи свет да пођем, и тамо заточен будем, да ми ни богови, ни мртви не прилазе као жртви. А не тако уклет да у ваздуху висим и за подсмех служим.“¹⁶

ПРОТЕСТНО ПОЗОРИШТЕ И БУНТ НА ТРГОВИМА И УЛИЦАМА – ЗУПЧАНИКИ И „БИТКА ЗА БЕНФИЛД“

Представе у покрету на улицама и трговима воде порекло још од Дионизијских фестивала или средњовековних свечаних поворки у којима је цело становништво могло да поново донесе темељне тренутке за

своју заједницу.¹⁷ Робер Пињар напомиње како су на свим вашарским позорницама света поскакивали и превртали се, били ношени у карневалској поворци, генији и демони, синови Земље, попут Тараске у Прованси, змаја који је стварао кишу, али и грчки сатир, пола бог а пола животиња, који је предао своје роге у наслеђе средњовековном ђаволу.¹⁸ У Енглеској су се у периоду између 1600. и 1616. године (када је Шекспир умро) позоришне активности одвијале свуда, од приватних кућа и јавних тргова до универзитета. Виша класа је седела одвојено од осталих, било на нижим балконима (галерија је остајала за обичне људе), или, када су француске навике упропашћене, директно на позорници.¹⁹ С обзиром на то да је рас-

¹⁶ Есхил, Нав. дело, 152–158. А на крају другог чина, у трећој антистрофи, описан је тај доњи свет: „Смртни Хад, земна нигдина, страшно дише. Извори и силне реке сва крвништва тиште. Сви плачу.“ Исто, 433–435.

¹⁷ Stefan Jonsson, *Crowds and Democracy: The Idea and Image of the Masses from Revolution to Fascism*, (New York: Columbia University Press, 2013), 229.

¹⁸ R. Pignarre, op. cit., 12.

¹⁹ Laurie J. Wolf, *Introduction to Theater: A Direct Approach* (Bloomington, Indiana: Xlibris Corporation, 2012). И у античким позориш-



Разгледница са коњичком статуом Педра I

положиво позориште имало ограничену политичку употребу, барем до 1770-их година, улични протести и демонстрације су попримили формализован карактер нечег попут сценског комада, али с далеко другачијим импликацијама. Будући да су се ритуали и театризовани изазови одвијали на јавним улицама и трговима, просторима у којима су људи очекивали позоришно понашање само као дела политички неутралне социјалне естетике, протест добија симболичко значење претварањем света у позорницу и глумачу у светске играче.²⁰

тима, као што је античко римско позориште у Арлу, сенатори и важни гости су седели на мобилним седиштима малтене на самој позорници, односно у нивоу с њом. За витезове је пак био резервисан доњи део кавее, грађани су били смештени у средњем делу, а остали део становништва је био ограничен на горње терасе.

²⁰ Jeffrey H. Richards, *Theater Enough: American Culture and the Metaphor of the World Stage, 1607–1789*, (Durham and London: Duke University Press, 1991), 201.

И Бертолт Брехт је за извођење својих представа у епском театру обично бирао тргове или било који улични угао, као најпогодније просторе за представљање збивања у којем отпада стварање илузије, једне од главних карактеристика обичног театра. Августо Боал (Augusto) је желео да постави ејзенштајновску представу *Зупчаник* (*L'Engrenage*, 1960), у којој је било укључено десетак статиста, код споменика бразилској независности „Ипиранга“.²¹ Када је поли-

²¹ Жан-Пол Сартр (Jean-Paul Sartre) је писао ово дело за истоимени филм који никада није направљен, па су га стога Августо Боал, Жозе Селсо (Jose) и Ренато Борги (Borghi) адаптирали за позориште, при чему су Селсо, као и Роналдо Даниел, били Боалови помоћници у постављању представе на сцену. Augusto Boal, *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics*, (London and New York: Routledge, 2001), 185. Сартр је током посете Бразилу 1960. године навео да се *Зупчаник* одвија у имагинарној земљи која би заправо могла бити Бразил (Магалди и Варгас, „Сто година“). Одељке текста за позоришни комад исекли су локални цензори, а као одговор на то чланови компаније су извели јавни протест зачепивши уста испред споменика независности у центру Сао Паула.



Полиција на барикадама спречава људе да дођу до Стоунхенца током сукоба због забрањеног музичког фестивала у лето 1985. године

ција окружила трг, Боал и екипа су на то само гледали с гађењем и остали су у поворци, с марамицама преко устију и уз аплауз пролазника и домаћица на својим прозорима. Постиђена полиција се повукла, а Боал и остали су се вратили до споменика са удвострученим жаром; и полиција се вратила, али са удвострученом намером да им разбије главе. Полицајци су били наоружани правим оружјем, а Боал и остали су носили пиштоље који су били позоришне реквизите. Ендрју Софер (Andrew) истиче како су драмски писци открили да пиштољи могу да прете, искриве или чак прекину сценско време на друге начине осим да га потпуно убију. По њему, пиштољи нису само психолошке него и стварне временске машине, и као и друге реквизите, и пиштољи могу и да убрзају и успоре драмску акцију.²² У то време је Боал почео да експериментише с више отвореном драматургијом, изван реализма: „Брехт је утицао на нас, али више у смислу

²² Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006), 170.

нашег ослобађања од натурализма него било каквог осећаја његовог опонашања. 'Ефекат отуђења', за нас, већ је постојао у стилу извођења наших клонова."²³ Хенрик Јурковски (Henryk Jurkowski) напомиње како је „ефекат отуђења“ имао огромну улогу у Брехтовом позоришту и његовом утицају на гледаоце: „Уметници позоришта су се заинтересовали, изнад свега, за његове стилске последице. Многи од њих користили су брехтовску технику чак и у друге сврхе, налазећи у 'ефекту отуђења' инструмент за показивање позоришних догађаја. 'Театрализација' позоришта је постала велика мода XX века."²⁴

Велику групну статуу и царску крипту и капелу које су смештене унутар споменика радили су италијански скулптор Еторе Ксименес (Ettore Ximenes) и архитекта Манфредо Манфреди. Крипта је саграђе-

²³ A. Boal, op. cit., 185.

²⁴ Henrik Jurkowski, *Lutka u kulturi II*, (Novi Sad: Otvoreni univerzitet, Međunarodni festival pozorišta za decu i Pozorišni muzej Vojvodine, 2017), 223–225.



Протест код Стоунхенца током „Битке за Бенфилд“ где је полиција опколила аутобус

на 1872. године како би се у њу сместили посмртни остаци цара Педра I од Бразила, такође краља IV од Португалије, и његових жена Марије Леополдине од Аустрије и Амелије од Лојхтенберга.²⁵ Иначе, цар Педро I од Бразила, познат и као „Ослободилац“, шетао је 7. септембра 1822. године обалама Ипиранге са извученим мачом, и прогласио „Независност или смрт“. Занимљиво је то да је у част овог оснивача и првог владара Бразилског царства подигнута 1862. године у Рио де Жанеиру коњичка статуа. Најупечатљивије у вези са статуом јесте став цара. Уместо да држи у

својој десној руци извучени мач (као што је то учинио приликом проглашења независности), он маше развијеним свитком (и Карл XIV држи свитак у подигнутој десној руци, али који није развијен). Педро I је био освајач модерног доба, ратник и ослободилац, чак и ако он никада није лично био ангажован у војној кампањи за одбрану нове нације, нити је водио своје трупе у борбу у сукобу око територија на југу.²⁶

Можда се та његова двојност најбоље одражава управо кроз однос између стварне сцене када је прогласио независност држећи у руци мач, и коњичке статуе подигнуте њему у част, на којој он у руци држи развијени свитак.²⁷ На групној статуи испред које је

²⁵ Две епизоде у историји независности – плач за „Независност или смрт“ 7. септембра 1822. и заклетва уставом 25. марта 1824. године – јесу сукобљене у једном историјском тренутку. Иако је будући цар путовао на коњу у провинцији Сао Пауло када је изустио чувени плач за независност, његово обећање да ће се придржавати новог бразилског устава одиграло се на церемонији у катедрали у Рију. James N. Green, „The Emperor and His Pedestal: Pedro I and Disputed Views of the Brazilian Nation, 1860–1900“, in: *Brazil in the Making: Facets of National Identity*, eds. Carmen Nava and Ludwig Lauerhass Jr. (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006), 184.

²⁶ Ibid., 184.

²⁷ Међутим, ова двојност се може објаснити и на још један начин. Наиме, подизање статуе је провоцирало јавну расправу о противничким верзијама раног периода националне историје. Политички сатиричари су користили коњичку статуу Педра I како би критиковали његовог сина Педра II. Као симбол нације, статуа је постала повољна слика за представљање болести империјалног режима. Штавише, више имена приложених на тргу евоци-



Хенрик Плендз Јакобсен и Џес Бринч - *Разбијени паркинг* (1994)

Боал изводио представу приказане су бројне познате личности, попут војсковођа и високих званичника, заслужне за остварење бразилског сна о независности. Међутим, као најзанимљивији се истиче високи рељеф смештен у доњем делу споменика, на којем је приказана већа група коњичких статуа поређаних једна до друге. На коњима се налазе борци који држе у подигнутим рукама мачеве, а наглашавање акције и динамике уклапало се у Боалову представу у којој се догодио помало неочекивани обрт када су интервенисали наоружани полицајци. Додуше, он и његови следбеници су имали пиштоље реквизите, али атак на слободу није био ништа мањи него када су се њихови сународници скоро век и по раније борили, и на крају изборили за своју дуго ишчекивану слободу. Ови пиштољи су попут осталих позоришних реквизита трајни предмети, и њихово постојање се имплицитно проширује иза било којих инсценираних догађаја. Међутим, чини се да је Боал овде вешто

рају политичке тензије и контрадикције. Ibid., 181.

искористио једну кључну предност пиштоља у односу на друге реквизите, а то је њихова потенцијално неограничена моћ да униште човеково време. Тако је проблем сусретања и сукобљавања различитих историјских периода, који је додатно појачан присуством аутентичног споменика из прошлости, једним делом решен помоћу способности сваког пиштоља да ремети традиционални, добро грађен заплет како би убио време на другачији начин. Боал је у *Зупчанику*, иако то на почетку није деловало као могуће, остварио колико-толико класично јединство места и радње, и то уз немалу помоћ делимично омражених, потенцијално смртоносних позоришних реквизита, који су му омогућили да вози заплет напред и уроњује ликове и гледаоце назад у прошлост, истовремено уносећи прошлост у садашњост.²⁸

У „Бици за Бенфилд“ из 1. јуна 1985. године око 1.300 полицајаца је било распоређено у Вилтширу како би спречили конвој од око 140 возила, у који-

²⁸ уп. A. Sofer, op. cit., 170–172.



Позориште на отвореном „Делакорт“ у Централ парку у Њујорку из птичје перспективе

ма се налазило око 600 њу ејд путника (опис се примењивао на разнолики распон група које су укључивале мирне протестанте, зелене активисте и посетиоце фестивала), да поставе 12. „Free Festival“ код Стоунхенџа. Полицијске акције су осмишљене како би извршиле забрану Високог суда (добијену по налогу чувара Стоунхенџа, енглеског наслеђа) која је наметала искључење зоне од четири миље око локације. На седам миља од Стоунхенџа је постављена барикада која је присилила возила да стану, а већина чланова конвоја (око 530) су ухапшени и многа њихова возила су уништена.²⁹ Ова тзв. битка се разликује од оних које су Бразилци водили против Португалије како би стекли независност, и у том смислу се и другачије рефлектује на само извођење, односно акције које су посетиоци фестивала намеравали да изведу. Стоунхенџ нема, попут споменика независности Бразила, снажно симболичко значење у контексту саме

тзв. представе која се одвијала у његовом окружењу, па и на менхирима, долменима и кромлесима као његовим саставним деловима.³⁰ Споменик „Ипиранга“ дели нешто заједничко, и то нераскидивом повезаношћу, са Августом Боалом и његовим следбеницима, а то су снажан бунт и беспштедна борба за слободу. Чак и лажни пиштољи, односно у овом случају позоришне реквизите, јесу далеко моћније оружје

²⁹ Peter Joyce, *The Policing of Protest, Disorder and International Terrorism in the UK since 1945*, (London: Palgrave Macmillan, 2016), 132.

³⁰ Ипак, Стоунхенџ у неком другом сагледавању има битно измењену улогу, која долази више или мање до изражаја у зависности од осталих елемената и релација међу њима. То се, између осталог, односи и на „театар“ Стоунхенџ, чији је распоред у односу на летњу краткодневицу саставни део позоришта. Ian Hodder, „The Spectacle of Daily Performance at Çatalhöyük“, in: *Archaeology of Performance: Theaters of Power, Community, and Politics*, eds. Takeshi Inomata and Lawrence S. Coben (Lanham: AltaMira Press, 2006), 84. Стоунхенџ „театар“ је могао да има за његовог творца Инигоа Џоунса (Jones) функцију у великој мери као имагинарно позориште ума. И Џоунсова „рестаурација“ Стоунхенџа и мнемонички театри представљају компатибилне обрасце ренесансне мисли. Vaughan Hart, *Art and Magic in the Court of the Stuarts*, (London and New York: Routledge, 2002), 185.



Милтон Хебалд – Ромео и Јулија (1977)

од правог оружја полиције, и уједно представљају снажну метафору за отпор угњетавању и неслободи, дословној, али још више оној у погледу мишљења и уметничког израза.

Учесници представе *Зупчаник*, с Боалом на челу, практично представљају прелаз ка тој слободи, не више толико дуго очекиваној као што је случај са свим политичарима и борцима за независност скамењених у групној скулптури, већ оној која представља грчевиту борбу за њено очување у новим околностима. Али без обзира на различита времена у којима једни и други актери делају, они се заиста налазе на заједничком простору и крећу се ка заједничком циљу, без

обзира на то што су једни живи људи а други неживе статуе.³¹ У пројекту савремених уметника Хенрика Плендза Јакобсена (Plenge) и Џеса Бринча (Jes Brinch) *Разбијени паркинз* (*Smashed Parking*, 1994) је пак нешто другачија намера креатора, јер је на крају постигнут највероватније жељени ефекат. Наиме, овде су изазване мање-више испланиране реакције полиције и крајњи одговор власти у погледу отказивања изложбе, односно пре неке врсте хепенинга у којем и посматрачи и случајни пролазници учествују, док је у Боаловој представи акција текла углавном спонтано и није у основи прижељкивана реакција полиције. У поменутом пројекту Јакобсена и Бринча бројни поразбијани аутомобили и аутобус су били преврнути и раштркани на величанственом јавном тргу Конгенс Ниторв у центру Копенхагена, где су њих даље разорили и разбили уметници као неку врсту перформанса током отварања – пустошење су наставили непознати младићи у вечерима током рада на инсталацији. Пројекат је требало да испитује уметност светске буржоаске естетике и понашања у вези са тзв. уметничким делом, а популарност дела међу младим вандалима који су „допринели“ пројекту сугерише његов успех – у ствари, оно је било толико успешно у вези са овим да су власти биле присиљене да откажу изложбу и почисте простор.³²

У овом пројекту се заправо уметничко дело трансформише у стварност, јер оно што је на почетку било замишљено и стварано кроз више фаза на крају поима провокаторски циљ, где имагинарно постаје стварно. И код припадника њу ејца је постојао и те како наглашен бунт, али је њихове импULSE у зачетку „Битке за Бенфилд“ угушила полиција, наводно због нарушавања културног наслеђа и зелених површина. Додуше, у овом случају се заиста и ради о споменику непроцењиве вредности, на чијим деловима су били посађени посетиоци Free Festival-а, који су га на тај

³¹ Франсоа Сулаж (François Soulages) мисли како „камени кипови оживљавају захваљујући фотографијама, да они имају нешто људско и изгледају као оживљени.“ Fransoa Sulaž, *Estetika fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2008), 302.

³² Louise Mazanti, „Super-Objects: Craft as an Aesthetic Position“, in: *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, ed. Maria E. Buszek (Durham and London: Duke University Press, 2011), 66.

начин и угрожавали. Ипак, чини се да Стоунхенџ, иако непроцењивог значаја, у поменутим акцијама није имао ту симболичку снагу која би водила ка оном правом ослобођењу као што је то случај с Боаловим *Зупчаником*. Мишел Фуко (Michel Foucault) као да је не тако давно предвидео оно што би се могло догодити у скоројој будућности, када је писао о томе како дисциплина везује за одређено место, онемогућава или уређује кретања, савлађује неред, компактна груписања, неизвесне токове, смишљене поделе: „Дисциплина мора и да подреди оне снаге које се формирају већ самим конституисањем организованог мноштва; она треба да неутралише настале контраефекте, јер они стварају отпор власти која хоће то да сузбије: реч је о немирима, побунама, спонтаним организовањима, коалицијама...”³³

ТЕАТАРСКО СУСРЕТАЊЕ ПРОШЛОСТИ И САДАШЊОСТИ – ШЕКСПИР И ПОЗОРИШТЕ „ДЕЛАКОРТ“

На улазу у позориште на отвореном „Делакорт“, у Централ парку у Њујорку, налазе се две групе бронзаних статуа Милтона Хебалда: *Ромео и Јулија* (*Romeo and Juliet*, 1977) и *Бура* (*Tempest*, 1966). Ово позориште је познато и као Шекспиров дом, а када је реч о местима на којима су на самим почецима, тачније раних 1590-их година, извођени његови комади, нема поузданих података. Када се Вилијам Шекспир (William Shakespeare) придружио новоформираној компанији глумаца „Људи Лорда Чемберлејна“ 1594. године, са Ричардом Бербиџом (Richard Burbage) као њиховим водећим човеком, већина јавних извођења његових комада могла је бити постављена у згради под називом „Театар“, пошто је, када ју је 1576. године подигао Ричардов отац Џејмс Бербиџ (James Burbage), то била једина структура у Лондону пројектована специфично за извођење комада, и у ствари прва таква зграда у



Милтон Хебалд – *Бура* (1966)

историји енглеског позоришта. Раније су комаде постављале путујуће компаније у гостионицама и двориштима гостионица, великим кућама, црквеним двориштима, на јавним трговима и било којем другом месту које је могло бити реквирирано за драмску презентацију. У Шекспирово време професионалне компаније су још увек обилазиле разна места, али у мањој мери, и неколико њих је такође једним делом приходовало од приватних представа извођених у двориштима.³⁴

Када је реч о групној статуи Милтона Хебалда која приказује најпознатији љубавни пар Ромеа и Јулију, они су у страсном и чврстом загрљају који нико не може покидати. Тај загрљај је истовремено танан и нежан, а наводи нас и на размишљање

³³ Мишел Фуко, *Надзирати и кажњавати: настанак затвора*, (Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1997), 225.

³⁴ David Bevington, „Shakespeare’s Theater”, in: *Julius Caesar: A Broadview Internet Shakespeare Edition*, ed. John D. Cox (Peterborough: Broadview Press, 2013), 55.

о томе да ли је он толико снажан и нераскидив баш зато што је и онај последњи, односно загрљај смрти. Њихова витка и крхка тела метафора су за љубав, и она још више наглашавају њену несагледиву снагу и моћ. Као што нам ова групна статуа не открива у први мах причу која се крије иза њена два лика, исто се дешава и с другим Хебалдовим делом *Бура*, смештеним лево, недалеко од првог, што приказује ликове из истоимене Шекспирове романтичне драме, миланског војводу Проспера и његову ћерку Миранду. У овом делу Шекспир највише поштује класично јединство места и радње, која се одиграва за свега неколико сати, прво кратко на броду, а потом и на непознатом магичном острву у Медитеранском мору. Главни лик Просперо је заједно са својом ћерком протеран на то острво, и да би се осветио, пре свега свом брату Антониу (миланском војводи узурпатору) и напуљском краљу Алонзу, уз помоћ својих надљудских моћи (носи чаробни плашт) и слуге, духа Аријела, ствара буру да уништи брод, али да при томе нико од путника и чланова посаде ни длаку с главе не изгуби. Сви они су завршили на истом острву, само његовом другом делу, осим краљевог сина Фердинанда који је завршио код Миранде како би се на крају њих двоје венчали.

Једна специфичност лика Миранде у односу на друге Шекспирове ликове, а то је чињеница да она скоро до самог краја није познавала ниједног човека осим свог оца, може се довести у везу с групном статуом *Бура*. Наиме, и у статуи она се може ослонити само на свог оца, јер ју је он загрлио док им се косе и брада таласају под ударима снажног ветра. Он упире десном руком у даљину, највероватније показујући ћерки брод, и на ову сцену се може надовезати једно од неколико природних језера које се налазе у Централ парку.³⁵ Управо се проширивањем простора и укључивањем у радњу његових нових сегмената може избећи проблем сценске ограничености скулптуре, која приказује практично само једну сцену, и то под условом да су два лика

или више њих у питању. У овом случају би други ликови (које би играли живи глумци) били више заступљени у односу на главне ликове Проспера и Миранду, чији би се кључни утицај у представи манифестовао кроз њихово присуство у статуи.

Ако статуу *Бура* посматрамо само кроз призму те једне сцене, опет се она може повезати са не тако малим делом Шекспировог истоименог дела, и то почев од првих стихова друге сцене *првог чина* када Миранда моли пред Просперовом ћелијом свог оца: „Ако си вештином, мили оче мој, Узбуркао ту воду помамну, Стишај је... А ја сам патила С онима чију сам патњу гледала! Диван брод (с неким племенитим бићем На себи, свакако) у парампарчад оде. До срца ми је допир’о тај крик!...“, преко Просперове приче о томе како су доспели на острво и ко су кривци за то, па до тренутка, исто у *првом чину*, у којем на Мирандино питање „... Зашто си дигао ту буру?“, он одговара: „Знај ово. Дарежљива срећа (која ми је сад Пријатељица) довела је амо На обалу ову моје противнике; И моје ми знање будућности каже Да је моја звезда на врхунцу свом; И ако пропустим да јој искористим Утицај повољан, срећа ће ми тад Клонути заувек...“ – читава сцена приказана у скулптури би се завршила Просперовим саветом Миранди да се сну свом преда, након чега је она и заспала.³⁶ Групне статуе *Бура* и *Ромео и Јулија* окренуте су леђима једна од друге, и на тај начин могу да делују независно. Ипак, оне су у исто време и снажно повезане у том простору, а та спона је љубав, у првом случају родитељска а у другом еротска.

ЛИТЕРАТУРА

Bevington, David. „Shakespeare’s Theater“. In: *Julius Caesar: A Broadview Internet Shakespeare Edition*, ed. John D. Cox, 55–61. Peterborough: Broadview Press, 2013.

Boal, Augusto. *Hamlet and the Baker’s Son: My Life in Theatre and Politics*. London and New York: Routledge, 2001.

³⁵ У неком од тих језера би могао да се постави и брод мањих димензија, а бура, у складу са специфичностима позоришног језика, не би морала да се дословно опонаша.

³⁶ Viljem Šekspir, *Celokupna dela Viljema Šekspira*, (Beograd: Kultura, 1966).

Buszek, Maria E. (ed.). *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

Wolf, Laurie J. *Introduction to Theater: A Direct Approach*. Bloomington, Indiana: Xlibris Corporation, 2012.

Green, James N. „The Emperor and His Pedestal: Pedro I and Disputed Views of the Brazilian Nation, 1860–1900“. In: *Brazil in the Making: Facets of National Identity*, eds. Carmen Nava and Ludwig Lauerhass Jr., 181–205. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006.

Есхил. *Прометеј у оковима*. прев. Александар Гаталица, Мадленианум, Београд, https://kupdf.net/download/eshil-prometej-u-okovima-5a0bb38ee2b6f57b1af9e460_pdf, 2006.

Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*. izb. Milka Ivić i Sreten Marić, prev. Draginja Pervaz, Beograd: Nolit, 1966.

Jakobson, Roman. *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*. eds. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Jonsson, Stefan. *Crowds and Democracy: The Idea and Image of the Masses from Revolution to Fascism*. New York: Columbia University Press, 2013.

Joyce, Peter. *The Policing of Protest, Disorder and International Terrorism in the UK since 1945*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Jurkovski, Henrik. *Lutka u kulturi II*. prev. Zoran Đerić, Novi Sad: Otvoreni univerzitet, Međunarodni festival pozorišta za decu i Pozorišni muzej Vojvodine, 2017.

Kot, Jan. *Jedenje bogova*. prev. Petar Vujičić, Beograd: Nolit, 1974.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. trans. Donald Nicholson-Smith, Oxford, Cambridge: Blackwell, 1991.

Mackintosh, Iain. *Architecture, Actor and Audience*. London and New York: Routledge, 2003.

Malmkjær, Kirsten (ed.). *The Routledge Linguistics Encyclopedia*. London and New York: Routledge, 2010.

Mazanti, Louise. „Super-Objects: Craft as an Aesthetic Position“. In: *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, ed. Maria E. Buszek, 59–83. Durham and London: Duke University Press, 2011.

Mez, Kristijan. *Jezik i kinematografski medijum*. prev. Gordana V. Janković, Beograd: Institut za film, 1975.

Mitri, Žan. „O jeziku bez znakova“. *Filmske sveske* 10 (1968): 705–719.

Nava, Carmen and Lauerhass Jr., Ludwig. *Brazil in the Making: Facets of National Identity*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006.

Pignarre, Robert. *Povijest kazališta*. prev. Alka Škiljan, Zagreb: Matica hrvatska, 1970.

Richards, Jeffrey H. *Theater Enough: American Culture and the Metaphor of the World Stage, 1607–1789*. Durham and London: Duke University Press, 1991.

Segal, Charles. *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.

Sofer, Andrew. *The Stage Life of Props*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.

Софокле. *Цар Едип. Антигона*. прев. и пред. Милош Н. Ђурић, Београд: Издавачко предузеће „Рад“, 1974.

Sosir, Ferdinand D. *Kurs opšte lingvistike*. prir. Tulio de Mauro, prev. Dušanka T. Milivojević, Milorad Arsenijević, Snežana Gudurić i Aleksandar Đukić, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1996.

Sulaž, Fransoa. *Estetika fotografije*. prev. Ana A. Jovanović, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2008.

Ubersfeld, Anne. *Reading Theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Фуко, Мишел. *Надзирати и кажњавати: настанак затвора*. прев. Ана А. Јовановић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1997.

Hart, Vaughan. *Art and Magic in the Court of the Stuarts*. London and New York: Routledge, 2002.

Hodder, Ian. „The Spectacle of Daily Performance at Çatalhöyük“. In: *Archaeology of Performance: Theaters of Power, Community, and Politics*, eds. Takeshi Inomata and Lawrence S. Coben, 81–103. Lanham: AltaMira Press, 2006.

Cox, John D. (ed.). *Julius Caesar: A Broadview Internet Shakespeare Edition*. Peterborough: Broadview Press, 2013.

Šekspir, Viljem. *Celokupna dela Viljema Šekspira*. ur. Zorica Milosavljević, prev. Danko Angjelinović, Trifun Đukić, dr Hugo Klajn, Borivoje Nedić, Sima Pandurović, Aleksandar Petrović, Živojin Simić, Branimir Živojinović i Velimir Živojinović, Beograd: Kultura, 1966.

**THEATER SPACE AND ITS BOUNDARIES:
FROM SOPHOCLES AND AESCHYLUS TO
CONTEMPORARY THEATER**

Abstract: The structure of a theatrical play is based on the principle of horizontality and verticality. The action of Aeschylus' *Prometheus in Chains* takes place exclusively on the vertical axis, while Sophocles' *Oedipus Rex*, in addition to the vertical, also has a horizontal structure. Even during the festivals of Dionysus and the Middle Ages, performances took place in the streets and squares. In the contemporary theater, i. e. the modern understanding of theatrical space, Shakespeare's plays *The Tempest* and *Romeo and Juliet* can be connected with the sculptures of the same name by Milton Hebbald, which are located in the open-air theater Delacorte Theater in Central Park in New York.

Keywords: theater, space, principle of horizontality, principle of verticality, Sophocles, Aeschylus, William Shakespeare, contemporary theater.

Милан Буњевац

НАРАВОУЧЕНИЈЕ ЖДЕРОЊИНЕ ДРУЖИНЕ

или *ити* Намигивање публици

Сажетак: Аутор испитује однос који се на позоришној представи успоставља између глумаца и гледалаца, констатујући да се он рађа, развија и ствара потребне предуслове за успех представе у одређеном социо-културном миљеу одређене средине.

Кључне речи: глумци, гледаоци, дијалог, комуникација, порука.

Механизмима комуникације у позоришту и начинима њиховог функционисања бавио сам се често и, наравно, не могу се пожалити да сам у томе био усамљен. Али никад нисам био у потпуности задовољан резултатима анализа. Ни туђих, ни сопствених. И то ме је, морам признати, увек мало секирало. Не у мери довољној да би ме због тога мучила несаница, али ипак... Све док нисам дошао до разборитог и сетног закључка да неке ствари, по самој природи својој, морају остати нерешене и нека питања суштински отворена. Да дођем до тог спасоносног откровења у великој мери је допринело мозгање о једном примеру који ми је годинама зујао глави.

Али пре свега неколико речи да би се описале околности. Постављање декора у неку руку.

Париз, година 1974. Јесен. Théâtre de l'Œuvre. Даје се комад под мало загонетним насловом *La Bande à Glouton*. И мало незгодним за превод, због извесне вишезначности. За њега се, наиме, на српском може понудити неколико различитих варијанти. Мислим да би најбоља била *Глутонова банда*. Половично дослован и можда „најсрећнији“ превод, мада не и најтачнији. Јер „банда“ овде ипак означава позоришну трупу, додуше прилично разуларену и састављену углавном од лоших глумаца па зато метафорично „банда“, тај пејоративни хипокористикон, ако смем употребити овако дрзак оксиморон, можда и није сасвим неприкладан. А „Glouton“ је овде лично име, и то једино стога што је писано великим словом, у противном би се морало превести – „ждероња“. Дакле, наслов би могао бити истовремено и *Глутонова дружина* (фина варијанта) и *Ждероњина банда* (мање

Милан Буњевац
m.bunjevac@numericable.fr

Стручни рад:
примљено 27.8.2021.
прихваћено 30.6.2022.

фина варијанта). Као аутори текста комад су потписали Андре Жилоа (André Gillois) и Жак Фабри (Jacques Fabbri). Овај последњи је уз то и редитељ представе и носилац главне улоге.

Радња се одвија у XIX веку. Глутонова позоришна дружина (или трупа, или банда, већ како се узме) спремила је нову представу у којој се појављује у то време чувени Робер Макер, лик о којем би имало штошта да се каже, али би то било предуго. А осим тога овде није ни важно. Битно је само то да се све не одвија баш онако како би се могло пожелети. Одржана је већ једна прва, поподневна представа, нека врста претпремијере, која је прописно извидана. Глутон је брже-боље унео неке измене у покушају да некако спасе вечерњу премијеру, али велико је питање да ли ће то бити довољно да би се избегла катастрофа која је на помолу. Влада крајња напетост. У једном тренутку између два забринута члана дружине одвија се следећи разговор, који, за то могу да јемчим, наводим дословце (ако се тако шта може рећи за преведен дијалог) јер ми се неизбрисиво урезао у памћење, што и није било тако тешко с обзиром на његову врло умерену дужину:

- А шта ће рећи Готје?
- Који Готје?
- Па Теофил ваљда! Зар има неки други?!

Овде би сад, као сопствену дидаскалију, требало да убацим: *Грохотан смех у публици.*

А затим да додам и једну претпоставку, такође сопствену: читалац ће се вероватно наћи мало у чуду и с пуним правом упитати за разлоге тог смеха. Јер мора се признати да наведени дијалог на први поглед делује сасвим обично и доброћудно. Зар није у свакодневном говору често потребно појаснити „о чему је реч“? Зар то није један од неопходних предуслова за међусобно разумевање?

И што је вероватно у целој ствари најзанимљивије, најчудније и најнеподношљивије – одговор је у исти мах врло лак, врло компликован и готово немогућ. И у великој зависности од географске ширине и дужине. Јер питање, у ствари, није једно. Иза њега се притуљило и стрпљиво вреба из заседе читаво ускомешано јато других мање-више незгодних и изу-

крштаних питања. На нека од њих неизоставно треба наћи какав-такав одговор као предуслов да би се макар покушало одговорити на ово прво, наизглед сасвим незлобиво, о узроку смеха. Одговор који ће, какав год био, за собом повући нова питања.

Већ је Фројд својевремено лепо написао да је со једне досетке или очигледна или недокучива јер се при објашњавању топи као коцка леда, и то не у чаши вискија него у шољи млаке камилице. (Можда није употребио баш то поређење, али смисао није далеко.) У потпуној сагласности с тим ставом, и овде је објашњење и непотребно и неопходно. Парадокс је само привидан, дакле уопште није парадокс: непотребно је упућеном гледаоцу који се насмејао јер је у магновењу ухватио смисао недоступан неупућеном гледаоцу који не схвата зашто се други смеју и који се, као што нас је Фројд pouчио, и кад добије потребно објашњење, нажалост неће насмејати. Напротив – ово сад, међутим, више није део Фројдовог учења него мој сасвим лични допринос – лако је могуће да ће им позавидети, а завист никад није баш била нарочито погодан хумор за смех.

Да би конкретни проблем био можда мало јаснији, ако не и његово решење нешто ближе, упустићу се на тренутак у ону наизглед докону и залудну играрију која се назива мисаони експеримент и којом се и духови кудикамо виспренији од мога замајавају кад год спољне објективне околности не допуштају да се експеримент стварно изведе. За почетак ћу се мало прошетати по планети и покушати да замислим шта би се десило да се овај исти комад играо не у Паризу него у Београду, Лондону, Токију, Москви или било којем другом граду ван Француске. Са сигурношћу (и под пуном моралном, материјалном па и кривичном одговорношћу ако треба) тврдим да горенаведени кратки дијалог не би изазвао ни осмех, а камоли смех. Публика би, ако се смем тако изразити, остала „мртва ладна“. Још горе – нешто пажљивијем гледаоцу можда не би промакла ситна и наизглед сасвим безначајна, али зато ипак ништа мање чудна појединост да за дотични кратки дијалог нема ама баш никаквог ни логичког ни драматуршког оправдања, да се речи мало врте у празном. Зашто уопште онај други учесник у

разговору на сцени поставља питање кад већ зна одговор или би бар, судећи по реакцији оног првог, требало да га зна?

Слободно се може ићи и много даље. Не у географском смислу него по смелости хипотеза, бар привидној. Чврсто сам, наиме, убеђен и с безмало истом сигурношћу се усуђујем устврдити да постоје врло велики изгледи да и у самом Паризу ова иста сцена данас наиђе на пријем исто тако равнодушан (и евентуално проткан учтивим неразумеванјем) као и у Београду, Токију, Лими или не знам већ где.

Да би се ово мало необично тврђење разумело, а потом и проверило, не би било згорег претходно подсетити на неке мање-више очигледне чињенице, као и на неке њихове можда нешто мање очигледне последице.

Тешко би могло бити спорно да је средиште и тема дијалога, а истовремено узрок и чвориште стварних или привидних неспоразума, реч „Готје“. Тачније питања, сродних али нипошто истоветних, шта та реч значи и на шта се односи. Питања која се, међутим, за првог учесника у дијалогу – назовимо га говорником А – изгледа уопште и не постављају, толико је одговор на њих очигледан. На такав закључак наводи извесна пргавост његове реакције на безазлено тражење појашњења од стране оног другог учесника – назваћемо га говорником Б – која подразумева да би то овај обавезно морао знати и да је зато дотично тражење појашњења сувишно и беспредметно. Што, по свему судећи, за говорника Б нипошто није случај, о чему довољно сведочи поменуто тражење појашњења. Једино је разумео да се реч „Готје“ по свој прилици односи на једно људско чељаде. Наиме, самим тим што ју је употребио, говорник А је постулирао постојање некога, неке особе која се тако зове, и ставио на знање да на њу мисли. Али је није истим потезом и идентификовао, вероватно сматрајући да то није потребно. У чему се грдно преварио. Невоља је, наиме, у томе што Готјеа има, ако се смем тако изразити, ко кусих паса – особа које носе то име или то презиме у Француској има врло много. Што ће рећи да недоумица говорника Б није ни неразумљива ни неоправдана.

На другој страни, и говорник А је са свог гледишта и с обзиром на дату ситуацију потпуно у праву и његово се понашање врло лако да разумети. Ваља имати у виду да се овде реч „Готје“ не појављује изоловано, као апстрактна лексичка јединица ван било каквог контекста, него остварена као део конкретнoг дијалога у сасвим одређеној ситуацији. За тај дијалог знамо да се одвија између два глумца и да је у њему реч о бризи око судбине будуће представе, односно оценое које би о њој могао изрећи извесни Готје. Имамо доста разлога за претпоставку да дотични Готје није било који анонимни гледалац у сали него неко до чијег мишљења им је особито стало, дакле вероватно неки позоришни критичар, и то познат по својој строгости кад толико стрепе од суда који би он могао изрећи. Први од учесника у разговору очигледно сматра да је, с обзиром на ситуацију, сасвим довољно поменути презиме будући да он зна само за једног позоришног критичара који се презива Готје. То би, доста логично, требало да важи и за његовог сабеседника с обзиром на чињеницу да је и он глумац и да би зато и он требало да врло добро зна о којем Готјеу је реч. Отуда његово тражење допунске информације доиста може деловати мало необично.

Истини за вољу, за ту необичност би се могао наћи низ мање-више убедљивих и прихватљивих објашњења. Као, на пример, да је говорник Б неискусна принова која још не познаје довољно позоришну средину, да је можда мало расејан, можда једноставно тупав... и шта све још не. За свако од њих – и за сијасет других која би се лако нашла – јамачно би се могло рећи да је задовољавајуће и сасвим је сигурно да би се сваки гледалац у Београду, Лондону, Токију, Москви и било где другде, па и у данашњем Паризу, њиме задовољио. У случају, наравно, да га тражи. Јер исто је тако сигурно да га не би тражио јер у цитираном дијалогу ипак, као што је већ речено, нема ничег нарочито необичног што би га на то навело, чак кад би у питању био такође већ раније поменути изузетно пажљив а помало и ситничав гледалац који би приметио да за дотични дијалог нема баш јасног драматуршког оправдања.

Остаје само још једна врло мала, али ипак при-

лично неугодна зачкољица – смех у париском гледишту 1974. године је и даље потпуно загонетан. Изгледа да право објашњење треба потражити негде другде.

Могло би се, на пример, поставити сасвим умесно питање да ли је говорник А у праву, то јест постоји ли заиста само једна једина особа која се и презива Готје и бави се позоришном критиком. Ако је тако, информације којима располажемо начелно би требало да буду сасвим довољне учеснику Б, као и гледаоцу, да одреди референта, то јест да тачно зна о коме је реч. Ако, међутим, има више особа које поседују ове две поменуте карактеристике, онда референт очигледно више није довољно прецизно одређен и потребне су нове, допунске информације о једном или више његових својстава ради омогућавања његовог разликовања од свих других Готјеа који се баве позоришном критиком.

До истог закључка се усталом долази и супротним путем, то јест ако се обрне узрочно-последични однос. Наиме, ако се указала потреба за новим прецизирањем, то значи да првобитне индикације (презиме и професија) нису довољне, то јест да постоји могућност да ти подаци карактеришу више од једне особе. Што, међутим, није случај у свету у којем се крећу сабеседници, то јест ликови комада *Глутонова дружина*. За њих, у Паризу средине XIX века, постоји само један позоришни критичар који се презива Готје. За њих, дакле, нису или, тачније, не би требало да буду потребне допунске карактеристике. Ако се ипак указује потреба за њима и ако се ипак дају, онда је то за један други контекст, или ситуацију исказивања, за један други свет, који се постулира, мада се то ничим не показује. Тај свет није далеко, али би у принципу требало да је за дотичне ликове не само далеко него и непостојећи. А у том другом свету у којем се креће париска публика седамдесетих година XX века одиста постоји један други Готје, Жан-Жак по имену, који у својству позоришног критичара жари и пали на ступцима дневног листа *Фигаро*.

Сад већ изгледа да магла почиње мало-помало да се разређује и да неке ствари постају унеколико јасније. Дају се, на пример, назрети а евентуално и

оправдати разлози малочашњег нечувено дрског и самоувереног тврђења о разликама у начину пријема наведеног дијалога од стране париске публике из седамдесетих година прошлог века и било које друге, јуче или данас, у Београду, Берлину, Бостону или Боготи, укључујући ту, наравно, и данашњу париску. Да је у дијалогу реч о неком позоришном критичару који се зове (или презива) Готје, то је прилично лако докучиво сваком иоле бистријем гледаоцу из било ког од поменутих или непоменутих градова, чак и ако никад није чуо ни за Теофила Готјеа, а камоли за Жан-Жака, који је, усталом, и данашњим Парижанима пао у поштено заслужен заборав. А то значи да реченом гледаоцу основни смисао размењених реплика неће промаћи, али у њима неће запазити ништа необично. На сасвим други начин, међутим, исти дијалог прима гледалац којем је, као што је случај с оним у Паризу крајем прошлог века, познато постојање оба Готјеа, од којих му је, поврх свега, онај потоњи и непоменути (бар не изричито) још и савременик.

Том и таквом гледаоцу се пружа више различитих могућности од којих су бар неке међусобно неусаглашене. Наравно, једна од њих је да, опонашајући оног необавештеног о којем је управо било речи, једноставно ништа не примети и да остане без икакве реакције. Овакав исход, замислив теоријски, не само што је мало вероватан него је практично и немогућ, осим ако би дотични гледалац био сам-самцит у сали или на неки други врло ефикасан начин потпуно изолован од осталих гледалаца и њихових реакција које се махом разликују од његових, што би га нужно морало навести на размишљање. Друга могућност је да примети неизречене импликације дијалога, али да им не прида нарочит значај, да их припише „случају“, да само констатује „коинциденцију“ и да је једва удостоји лаким осмехом. И овакав исход је, као и претходни и из истих разлога, врло мало вероватан. Кудикамо је прихватљивија претпоставка да ће овај гледалац, с обзиром на специфичност формулације дијалога, нарочито заошијаност илокуторног обрта којем је подвргнута последња реплика, поменути „коинциденцију“ схватити као нимало случајну него и те како намерну алузију, као неку врсту дискрет-

ног саучесничког мига који му је на тај начин упућен. Али ко му то тако шеретски намигује? На ово ново, врло шакљиво а незаобилазно питање постоје два, подједнако прихватљива и подједнако неприхватљива одговора, наравно из сасвим различитих разлога.

Будући да алузија на „другог“ Готјеа искрсава кроз дијалог између ликова на сцени, рекло би се на први поглед да су они пошљаоци ове мало необичне поруке. Овакав је одговор, међутим, подложен врло озбиљним критикама. Са формалне стране, нема ничега што би имало личило на неки од уобичајених облика обраћања публици као што су апарте или неке врсте монолога. Осим ове, није лако заобићи и једну другу замерку, чисто здраворазумске природе – разговор између чланова Глутонове дружине је представљен као да се води изванредан број деценија пре рођења Жан-Жака Готјеа. Додуше у једном другом, фиктивном театарском свету, сасвим условно смештеном у XIX век нашег сопственог који можда мало превише самоуверено сматрамо реалним. Везе и односи између ова два света никад нису јасно одређени и у њима никад не владају потпуно исти физички и логички закони чак и кад се изричито тврди супротно. Никакво чудо, дакле, што анахронизам, како нехотични, тако и хотимични, није нимало редак у уметности уопште а у позоришту посебно него, напротив, има своје резервисано и готово почасно место јер обично, као што је и овде случај, уноси извесну меру некохерентности и апсурда која свакако спада међу најпоузданија средства за изазивање смеха. Бар ако је веровати Канту, Шопенхауеру и осталим заступницима једне од најважнијих теорија о комичном.

Заузети став према којем је миг гледаоцу упућен једним другим каналом, на једном другом нивоу, од стране глумца, односно аутора комада у крајњој линији, такође допушта да се објасни провала смеха у париској позоришној дворани оне далеке 1974. године, али са гледишта и аргумената једне друге, истине ништа мање значајне теорије коју, поред већине античких филозофа, заступају Хобс, Бергсон и немали део данашњих аутора, и према којој је извор смеха у осећању супериорности. То би значило у овом случају успостављање између глумца и гледаоца неке врсте

директног односа што омогућује заобилажење и искључење лика, нешто као домунђавање прве двојице који „знају“ на рачун трећег који „не зна“ и који је зато у неку руку жртва њихове надмоћне раздраганости. Овакав став свакако делује логичније и „природније“, ако ни због чега другог, онда захваљујући чињеници да заобилази саблазан анахронизма. Али ни он није потпуно лишен извесних слабости. Главна незгода је свакако у томе што је овај ниво непосредне комуникације између глумца и гледаоца само теоријски, не располаже у оквиру представе никаквим независним каналом који би допуштао стварно, физичко и недвосмислено искључење лика из процеса њихове вербалне комуникације. Колико глумац отеловљује лик, толико лик настањује глумца, једно без другог не може. Чак и кад „изађе из своје улоге“, глумац се хтео – не хтео кришом увлачи у једну другу, у улогу „глумца који је изашао из своје улоге“; чак и кад са сцене (у неким пролозима или епилозима, на пример) изјављује да говори у своје име, он је само вешто склизнуо у улогу „глумца који говори у своје име“; чак и кад изађе на просценијум да замоли гледаоце да искључе своје мобилне телефоне, он је у улози „глумца који моли гледаоце да искључе телефоне“.

Све у свему, питање ко је упутио миг који је доспео до гледаоца мора, дакле, остати без недвосмисленог и потпуно задовољавајућег одговора. То је можда мало тужно, али није нарочито страшно. Бар не овде, будући да на томе није тежиште.

На основу свега што претходи, зацело је најважније извући закључак и подвући чињеницу, свакако нимало нову али сувише често занемаривану, да је обраћање публици поступак нешто сложенији и много коришћенији него што би се рекло на први поглед. Јер случајеви у којима је оно – као у овој малој пошалици око презимењака који се баве позоришном критиком, али с размаком од једног века – остварено чак уз привидно стриктно поштовање четвртог зида, искључиво кроз дијалог и држећи се наизглед Дидроове препоруке да се игра као да гледаоци не постоје, нипошто нису ретки, напротив. Но мора се признати да нису увек ни лако уочљиви, као што се такође показало на овом примеру.

Бар два услова морају обавезно бити испуњена како би ова врста вербалне поруке допрла до гледаоца. Овоме је, наравно, за интерпретирање те поруке преко потребно одговарајуће енциклопедијско знање, али му је исто тако неопходно да буде у стању претходно уочити њено постојање. За шта му је, разумљиво, то исто знање од немале, али не и пресудне помоћи јер се у извесним случајевима, из врло различитих разлога, може показати као недовољно. Присуство поруке може, дакле, понекад промаћи неопажено. И обрнуто – уочавање њеног присуства не обезбеђује само по себи њено исправно и потпуно разумевање. Ово је, уосталом, и један од разлога – дакако само један од многих, али никако не и последњи – што су толиким класичним текстовима тако често потребни коментари. Који су, опет, тако често

недовољни. И поред свих истраживачких напора, прошлих и будућих, многе Аристофанове комичне и сатиричне алузије, пецкања, изругивања и свакојаке враголије остају нам још увек, и можда ће и остати заувек, ван домаћаја и ван разумевања мада често њихово присуство назиремо или бар слутимо. А колико је тек оних које и не слутимо. О њима вероватно никад ништа нећемо сазнати. Али нема никаквог смисла због тога се јадати и очајавати. Постоје заувек сасвим добри изгледи да из дела прошлости ишчитамо штошта о чему ни њихови аутори ни њихова савремена публика нису ни сањали. То се очито не може проверити, али постоје сасвим добри разлози да буде тако. Као и свугде, и овде идеја да будућност утиче на прошлост и мења је остаје на снази.

Владимир Арсић

СВЕ СЕ ДОГОДИЛО СЛУЧАЈНО

Интервју са Шарлом Милоом

На сандучету за пошту, у једној типичној старој, париској згради пише: Charles Millot; на вратима која воде у пространо, са укусом уређено поткровље, исти натпис. На лицу високог, сувоњавог човека који отвара врата, уместо натписа, љубазан осмех иза којег се скривају неки други људи, многи ликови које је успешно тумачио у својој богатој каријери.

Године 1945. стигао је у Париз млади југословенски глумац Вељко Милојевић, рођен 23. децембра 1921. године у Новим Пављанима, код Бјеловара, као пето дете православног свештеника – у Паризу је остао Шарл Мило.

„Ја сам мали глумац у великом граду“, каже. „И нисам глумац југословенског порекла, него Југословен! Нисам никада имао француско држављанство иако су ми то нудили када сам био члан Комеди франсез. Тада, у овој чувеној позоришној кући, играли смо као странци једино Марија Казарес и ја. Пред сваку турнеју позвао би нас управник и молио да узмемо пасоше, који су били ту, код њега, али ми смо увек одговарали: Не! Они су имали велике проблеме са нашим визама и осталим формалностима и стога су увек изнова покушавали с тим пасошима. Али ми смо били стрпљиви. И све се понављало. Желели смо да и они схвате наше разлоге.“

Владимир Арсић
vladarsic47@gmail.com

Примљено 9.5.2022.
прихваћено 30.6.2022.

Када сте кренули у Француску, ваш „разлог“ био је, између осталог, и познати глумац и педагог Луј Жуве?

„Било је то после прве представе, која је можда означила и почетак данашњег Стеријиног позорја“, присећа се. „Одмах после рата организован је један сусрет позоришта Србије у Новом Саду. Случајно сам тада имао прилику да играм барона у драми *На дну* (М. Горки), поред Виктора Старчића који је играо Глумца, Милана Ајваза који је играо Луку... А били су ту и Рахела Ферари, Станоје Душановић... Велика подела у једној дивној представи. И ми тада добијемо награду! После представе, још онако пуни утисака, Виктор Старчић и ја седели смо на песку крај Дунава и чекали да изађе сунце. Наједанпут, ја дохватим неке новине, прелиставам их и видим: конкурс за студенте за Француску! Кажем Викију: 'Вики, ја одох у Француску!' 'Ма', каже он, 'ти си будала! Како ти да идеш у Француску?' 'Пријавићу се', кажем ја. 'Ама пријавиће се десет хиљада људи! Ко ће тебе одабрати?'

„Није ме поколебао и ја одем и пријавим се. И шта се догоди? Положим испите!... Био је ту, у француској комисији, и познати глумац Пјер Бланшар, који ме је пажљиво слушао. А ја сам све француске филмове које сам могао да видим знао готово напамет, али с врло лошим познавањем француског језика. И у току разговора с Бланшаром ја сам показао све што сам знао: неке стихове, а затим и неке филмове Луја Жувеа. Бланшар ме гледа и каже: 'Дођите ви у Француску, а ја ћу вас представити Лују Жувеу!'

Вероватно је било и других препорука?

Како да не! У Француску сам стигао с препорукама неких наших глумаца за Жоржа Питоефа, за Жемијеа¹. Али када сам тамо стигао, видим: Питоеф је умро, Жемије, такође. За мене – нема никога! У невољи, сетим се Бланшара и одем код њега. Он се држао обећања – одвео ме Лују Жувеу. Поразговарали смо, а Жуве ми каже: „Слушајте ме сад добро! Ако случајно имате

много талента, а ја то не знам, можда ћете у Француској једнога дана моћи да играте пијане Русе!“ Сасвим је јасно како је то на мене деловало. То ми није рекла некаква будала. То ми је рекао Луј Жуве! Велики ЖУ-ВЕ!... Ипак, желео сам да покушам. Знао сам да пре свега треба научити језик како ваља. Узео сам једну књижицу. Коштала је само два франка. Био је то Молијеров *Мизантроп*. Затим сам ишао у Комеди франсез, тамо где су она најјефтинија места, на стајање, што у Француској зову *paradis* (рај), и ја сам сваку реч понављао за глумцима и подвлачио оловком све оно што нисам изговарао како треба. После представе долазио сам кући и до зоре покушавао да исправим своје грешке у изговору. Затим сам опет ишао на исту представу, обележавао грешке, вежбао. Тако сам по петнаест и више пута гледао једну представу учећи француски!

Прошло је шест месеци и ја одлучим да опет одем код Жувеа. Улазим у његову гардеробу после представе – он се *апшминкује*. Чим ме је угледао, рече: „Ове године ти ћеш бити мој кандидат за Конзерваторијум!“ Ја, збуњен, кажем: „Како знате да сам уопште нешто радио?“ Он се насмеје: „Да ниси много радио, ти се више не би појавио преда мном!“ И заиста, те године сам много радио с њим припремајући се за пријемни испит. Његови *кандидати* били смо Доминик, кћерка Пјера Бланшара, иначе Жувеова ведета, и ја. Доминик је играла све главне улоге у његовој трупи.

Међутим, игром случаја, она падне, а мене приме! Било је то неописиво! Чудо! Од хиљаду девет стотина кандидата, за петнаест места! Чиста срећа! У то време, то могу слободно да кажем, није ту било говора о некаквом глумачком таленту ни темпераменту. Само срећа.

Са стипендијом, коју сте добијали од наше владе, нисте имали баш много среће?

Не знам да ли може баш тако да се каже. Изгубио сам стипендију после једног разговора с Миланом Богдановићем и Љубишом Јовановићем, пошто сам

¹ Фирмин Жемије (1869–1933), глумац, редитељ и театарски продуцент.

тврдоглаво настојао да завршим студије на Конзерваторијуму, док су ми они објашњавали да су нашој земљи потребнији правници и економисти. Истина, они су поштовали моју жељу, али стипендију више нисам добијао. И морао сам да радим све оно што студенти иначе раде: продавао сам новине, истоварао камионе на Халама. То за мене није било ненормално, нити тешко.

Прошло је две године и за мене је био прави спас прекид Тита са Стаљином!

Сада су нас оставили на миру сви они непријатељи уметника и уметности у западним земљама, за које смо били само декаденти и продане душе. Тада сам стварно могао и ја да данем душом... Онда су нас позвали једнога дана, све нас који смо овде студирали. У амбасади су нам рекли да нам поново могу дати стипендије. А ја им кажем: „Мени више стипендија није потребна. Снашао сам се. Дајте оним људима којима је потребније!“

Заиста, био сам се већ добро снашао. Радио сам, статистирао у неким филмовима, затим у Комеди франсез... Тако сам и тај период, можда најтежи, прошао врло добро. Чак лако. Сасвим случајно, јер можда је све могло и другачије да буде.

Када сте завршили студије, требало је да играте у Жувеовој трупи?

Јесте. Он је присуствовао мом испиту када сам добио награду на Конзерваторијуму. Рекао ми је: „Немој нигде да идеш. На јесен ћеш играти у мојој трупи!“ Било је то за мене невероватно! Био је мој сан да играм код Жувеа! Али месец дана после тога Жуве је умро! Ипак, ето опет среће! Људи из Комеди франсез пратили су рад талентованих студената на Конзерваторијуму и понудили су ми уговор. То је за мене била велика част и ја сам, наравно, прихватио. Мада сам, због једноставније комуникације већ био узео псеудоним Charles Millot, у ствари био сам први Југословен који под нормалним условима улази у ангажман са овом великом кућом... Пошто сам карактерни глумац, морао сам на почетку да будем трећа резерва



Шарл Мило

неких великих глумаца! Било је то нормално у овом сјајном театру. И не могу да кажем да је неко мени интригама затварао пут. Не! На премијери бих играо неку мању, споредну улогу, а када би главни глумац отишао на турнеју, ја бих га заменио. Тако сам играо и велике улоге, али онда када глумац који је био носилац те улоге није био ту. За шест година, колико сам био у Комеди франсез, никада нисам на премијери играо неку велику улогу. И онда сам схватио: требало би да чекам до своје педесете године па да будем први у фаху! А ја сам тада имао двадесет пет! То је за мене било ужасно много времена. Желео сам да играм на филму, на телевизији. Нисам имао стрпљења. Зато сам одлучио да одем.

Мислите ли и данас да сте начинили прави корак тим изласком из Комеди франсез?

Нисам никада пожалио. Бити у таквој позоришној кући, каква је Комеди франсез, изванредно је искуство, али било је довољно других изазова предомном. Када сам постао слободан, могао сам да радим с људима који су ми иначе били недоступни: са Рожеом Бленом, са Антоаном Бурсејеом и с многим другима. Уосталом, велико је питање и да ли бих постао шеф фаха у Комеди франсез. Према томе, за мене је било боље што сам отишао.

Колико на развој једнога глумца утиче рад с таквом величином каква је, на пример, Роже Блен?

Много! Наравно. Али мени се чини да се код нас некако другачије гледа на ситуацију у позоришту у Паризу. Роже Блен је диван човек, врло скроман, живи у собици, нема ни капитала, ни аутомобил. Један мали глумац, код нас у Југославији, живи боље него један Роже Блен, иако је Блен открио Бекета, гурао Јонеска на његовом почетку, довео Бекета код Бароа. Пазите: слободан глумац код нас и овде у Паризу, то су два света! Две сасвим различите ствари!

У чему је заправо разлика?

У Паризу имате само пет позоришта која имају трупе ангажоване на годину дана! То је, отприлике, две стотине глумаца у сталном радном односу. Сви други глумци су слободни уметници. Док код нас није тако. Погледајте Београд, па Загреб, Љубљану, Сарајево... Има сразмерно мало глумаца који су слободни. Већина је у неком сталном ангажману! То је сасвим други однос, који захтева и друге услове рада. Ја морам да се снађем и у позоришту и на филму, и на радију, и када синхронизујем, рецимо, некакав страни филм.

Утиче ли таква ситуација на ваш глумачки израз? Да ли је тај несумњиви притисак сметња или нека врста подстицајне препреке?

Најважније је схватити да данас у Паризу осамдесет пет одсто глумаца нема посао! То је ужасно! Сваки други дан јављају ми се познаници који су већ више пута доказали да су добри глумци, али ипак немају посла! Један, рецимо, каже: „Већ шест месеци нисам зарадио ни франак, а имам троје деце и жену!“ А он је заиста одличан глумац! О чему се ради? Једноставно, нема довољно посла за околико глумаца који живе у Паризу! Има одличних позоришта у Марсељу, Дижону, Лиону, али нико не жели да иде у провинцију. Сви сањају о томе да их једнога дана неки редитељ види, открије и да им велику улогу! И то је можда нормално у нашем послу. Е, у таквој ситуацији, сваки глумац који ради, који може нормално да живи од свог заната, то је већ као да је добио премију на лутрији! Истовремено, то је добро за редитеље и продуcente јер имају велики избор. Познато је: онога тренутка када телефонирасте продуценту тражећи посао – ви сте готови! Он вас користи и нуди најлошије послове. Морате чекати да вас позову. Тада можете постављати услове.

Није ли то сувише ризично?

Наш посао је ризик. У сваком погледу. Данас глумац мора да буде у стању да одигра све што му се понуди. Код нас глумци могу себи да допусте луксуз да понешто одбију, овде ја то не могу да урадим. Било шта да неко тражи да учиним, ја то морам знати! Према томе, у Паризу се не поставља питање да ли можете да одиграте улогу, већ да је уопште добијете! Ако нисте у стању нешто да одиграте, онда је боље да мењате занат!

Онда, значи ли то да овде има много добрих глумаца?

Они који су се одржали, а има их ипак довољно, спадају у добре глумце.

У Паризу је и мала армија филмских ведета. Јесу ли они заиста звезде као што се углавном тврди?

Има ведета. Белмондо, на пример. Мишел Пикколи, Анук Еме, Делон. Али за светске појмове то су ипак провинцијске ведете. Рецимо, у Америци, нико за њих не зна! Радио сам око двадесет филмова са Американцима, и једном приликом Џин Хекман ме пита: „Белмондо? Је ли то можда возач формуле један?“ Он чак и не зна да је овај глумац. То, међутим, не смета овима да се у Француској понашају као да јесу светске ведете. Они зарађују много и њима и нису потребни глумци око њих. Узимају своје шофере, или некакве пријатеље да играју мање улоге, које бисмо у нормалним околностима играли ми, остали. То је, уосталом, и један од разлога пада француског филма. У Америци то не може да се догоди. Овде морате припадати нечијем клану да бисте више радили. Никада никога нисам вукао за рукав, али сам увек имао довољно посла. Срећа... Вероватно. Пука случајност.

Да ли је случајност и то што вас све више има у југословенском филму?

Заиста не знам. Први пут сам играо у *Неретви* Вељка Булајића.

После тога сам играо у филму *У гори расте зелен бор*, затим у *Сељачкој бун* Ватрослава Мимице, па опет код Булајића у *Шћепану малом*, па *Никола Тесла* Крсте Папића, и опет Булајић и филм *Кончаревци*. То је седам филмова. Не баш превише.

Играти на матерњем језику, после толиких година проведених у иностранству – да ли је то изазовно?

Знам овде неке наше људе. Они су заборавили свој језик, а француски нису научили. Међутим, никада нисам имао сличан проблем. Био сам увек у контакту с нашим језиком, било преко штампе, било преко пријатеља Југословена. Зато за мене ту нема никаквих проблема. Волим да снимам код куће.

Радити онако како ви радите подразумева знање и других језика?

Тачно. У томе сам био веома упоран. Морао сам. Зато сам могао да радим на енглеском, немачком, италијанском... Мислим да је то велики проблем за неке наше глумце који су, можда, могли да направе и светску каријеру. Љубиша Самарџић, на пример. После награде *Волпи* њему су скоро сва врата била отворена. Нажалост, та шанса се не указује тако често. Беким Фехмиу је био на путу да направи светску каријеру, али је био спречен! Спречили су га други у томе. Уплашили су се новог имена, те глумачке снаге и свежине коју је носио са собом. Ми имамо изванредне глумце, али то понекад не показујемо свету довољно успешно нити довољно упорно. То је можда и због тога што су наши глумци заштитени у Југославији. Имају повољан статус. Наравно, добро је што је тако, али није добро што нас то лишава мотива да се и другима покажемо у пуном сјају. За мене је Беким Фехмиу бољи глумац од Белмонда, али како и друге да убедим у то када немају прилику да га виде на делу?

У филму сте присутни на интернационалној сцени, користите француски псеудоним, а опет, кажете да сте југословенски глумац. Па зар и то није на неки начин допринос наше глумачке уметности светској?

Можда од мене тражите сувише... Још једном ћу рећи: ја сам мали глумац у великом граду. Много тога се догодило у мом животу што бисте могли назвати значајним, али и супротно од тога. Заправо не верујем да таленат једном мора доћи до изражаја. Све је само случајност. Сплет околности, које не можемо да предвидимо. Можда баш због тога не треба ништа ни објашњавати. Разлози свакако постоје, али они најчешће уопште нису битни.

Одлазећи из тог пријатног париског стана, у касно пролеће 1980. године, нисам ни могао да претпо-

ставим колико ће ми се снажно у сећање утиснути то изражајно лице: глумац достојан дубоког поштовања, човек који се заиста истиче оним што је урадио, али који ничим, ни најмањим гестом не показује да очекује било какво особито признање за то. Чак и када,

успут, исприча анегдоту о томе како су у слично доба, у Гајевој улици у Бјеловару, стасавали будућа глумица Нада Кареш, вајар Војин Бакић, певач Иво Робић и он, Вељко Милојевић, париски глумац Charles Millot, у томе види само згодну случајност. Ништа више.

Драгана Чолић Биљановски

НИЈЕДАН ДАН БЕЗ ПИСАЊА

Сажетак: Студија представља омаж професору др Петру Волку, неуморном театрологу и филмологу, који је својим делом обележио XX век и прву деценију XXI века. Рођен у Босанском Петровцу 9. новембра 1931, дипломирао је југословенску књижевност на Филозофском факултету у Загребу 1953, а докторирао 1971, на чувеном Карловом универзитету у Прагу, *Естетику модерне анимације*. Други докторат му је био на Факултету драмских уметности 1985, капитално дело *Историја југословенског филма од 1896. до 1982*. Објавио је бројне позоришне и филмске критике у часописима *Израз*, *Култура*, *Књижевност*, *Сцена*, *Театрон* (суоснивач), као и листовима *Књижевне новине* (члан редакције), *Телеграм*, *Политика*, *Илустрована Политика* и др. Професор Петар Волк био је један од најплоднијих српских историчара филма и позоришта, чије су студије незаобилазне за проучавање српске и југословенске уметничке праксе. Преминуо је 6. децембра 2021, у 91. години живота.

Кључне речи. Петар Волк, театрологија, филмологија, ЈДП, позориште, филм, МПУС, ФДУ.

Драгана Чолић Биљановски
Универзитет уметности у
Београду,
Факултет драмских уметности
dcbiljan@gmail.com

примљено 7. 5. 2022.
прихваћено 30. 6. 2022.

... Зашто се у савремености враћати традицији и историји? Нису ли митови и илузије изгубили своја ранија значења? Није ли разграђивање постојећих система услов сваког развоја? Да ли је могуће да смо се одрекли свих својих веровања? Ако је позориште жива уметност тренутка, зар свако нема право на своју позорницу? (...) Није ли то отимање тренутку и јачање скепсе уз недоумицу да су многа агресивна схватања већ прошлост и да ће и овакав театар, ма шта о њему мислили,

сачекати крај века, уз сва оспоравања или извитоперавања слике о његовој будућности.¹

Сличним проблемским питањима себи а и читаоцима Петар Волк је започињао сваку своју књигу. А како писати о њему? Тешко је одмах одговорити, јер питање је комплексно. Многи ће тврдити да је био контроверзна личност. Можда говоре истину! Петар Волк је био човек кога су или волели или не! Многи су му завидели на неуништивој радној енергији и елану. А Петар Волк је презирао лицемере, лењивце, нераднике. Никада није седео и губио време по кулоарима, оговарањима није придавао значај. Петар Волк је човек који вас поштује и прихвати одмах или не прихвати, никад! Он је радохоличар ренесансног духа и тешко је било пратити његов темпо рада. Само тако је могао да напише безброј капиталних књига из позоришта и филма. Био је човек-институција за себе. Самостална лабораторија стваралачког духа, која је понекад имала мало одабраних дугогодишњих сарадника, од изузетног поверења. Имала сам среће да с професором Волком професионално сарађујем и много научим, више од једне деценије. Није увек било једноставно, али када данас, из ове перспективе, сагледавам оно време, учавам колико је позитивно утицао на развој моје професионалне каријере.

МАЈИН ТАТА

Али морам, пре свега, када је о Волку реч, да се вратим у детињство и 1970. годину, Мајине и моје тинејџерске дане, предивно време одрастања на Чубури, у кругу Основне школе „Свети Сава“. Припадале смо срећној генерацији која је сматрала Чубуру својим царством. Не само околне улице око Каленић пијаце већ омиљено место окупљања су нам биле и зидине темеља Цркве Свети Сава. Е, па под окриљем ових светосавских зидина, мислим да је цела наша

генерација доживела и прва заљубљивања. Први пут сам Петра Волка, као Мајиног тату, срела на улици, Ђошку Мутапове и Мекензијеве улице. И тај сусрет баш није био пријатан! Шта се збило? Маја је управо кренула на час гитаре, али имала је „заказан“ краћи сусрет с дечком, којег само памтим по надимаку Новајлија! У њега су биле заљубљене скоро све девојчице из школе, па и Маја. Спетља ме Маја да јој причувам гитару, наред улице, а она, иза Ђошка, састаде се с поменутиим, Новајлијом. Почеше они да се љубе, народ пролази, ја чувам гитару, блам! Одједном излеће из улаза у Мутаповој Петар Волк и налеће право на мене. Виче: „Је ли ти, мала, где је Маја, што јој чуваш гитару???", уштину ме за буцмасти образ! „Шта то кријете?“ Покушавам да се извадим: „Ма ништа, ту је Маја, у продавници!“ А Маја у заносу ништа не примећује! Ауу, те секунде су чини ми се трајале ко вечност. Срећом, Маја примети, и дотрча, сва задихана! „Ево, ме тата, ту сам.“ А тата фљас, завали шамарчину: „Марш на час гитаре!“ Срећом, тата није видео шта се дешавало, али пролазници јесу, смешећи су гледали Волка, који је био веома познат, у култури града.

Други пут Петра Волка затичем у њиховом стану. Маја је нешто заборавила и повела ме да јој правим друштво. Улазимо и затичемо Волка за шивањом машином, нешто штепа, а Мира Коџић, драмска уметница, пасионирана сликарка и списатељица многих романа, стоји над Волковом главом, виче: „Петреее, па штепај равно!“ У шоку сам од срамоте окренула главу на другу страну и поглед ми је пао на предивни бели Мајин пијанино. Убрзо смо истрчале из стана уз Мајин коментар: „Они то тако по цео дан, кад су код куће!“ После тих година Мају сам ређе виђала. А као гимназијалка често сам одлазила у ЈДП, и кад бих угледала Волка, одмах бих шмугнула.

У септембру 1978. примљена сам на ФДУ, тамо је Маја већ студирала драматургију. Била сам на продукцији позоришта, а најбољи другари су ми били Хелена Крстић, Милена Бурић и Тристан Харашић. Хелена и ја смо свако вече „висиле“ у ЈДП-у. Једно јутро долазимо на предавања, на ФДУ, а у сусрет нам иде професор Волк, ми њему учтиво: „Добар дан!“ Он гласно одговори: „А вас две ко Божић и Бадњи дан, не

¹ Петар Волк, *Преображење*, (Београд: Алтера, Фонд „Милан Ђоковић“, 2009), 13.

раздвајате се ни на факултету, ни у позоришту, заводите ми тамо оне моје глумце!“ Кад то рече, праснуло у громогласан смех! Онда још ни слутила нисам да ћу с професором, који је био појам за нас студенте, радити више од деценије на његовим пројектима.

БИЛО ЈЕ И СУЗА И СМЕХА

Дипломирала сам на ФДУ, те уписала магистарске судије на театрологији. Још као студент почела сам да радим на представи *Три сестре* у режији Г. А. Товстоногова у ЈДП-у, као преводилац и организатор. После сам прешла у Атеље 212 и радила као помоћник редитељу Љубомиру Муцију Драшкићу. Истовремено, сваке године радила сам на БИТЕФ-у као преводилац и менаџер трупa. Али моја душа је чезнула да радим у Музеју позоришне уметности Србије. Кад код би требало нешто да се истражује, мене би ангажовали, а мојој срећи није било краја. Када сам чешће проводила време у Музеју, опет као „злу коб“ свакодневно сам сусретала професора Волка. Једног дана ми се обрати: „Сине, ти си сад овде?“ Рекох: „Па за неко време, да.“ После неколико дана позове ме ондашњи директор Музеја, мој колега са ФДУ Зоран Филиповић на разговор с Петром Волком. Суштина је била у томе да сарађујем с њим на његовом великом пројекту *Позоришни живот у Србији 1835–1944. и 1944–1986*. Наравно, пристала сам. За потребе пројекта требало је да прокрстарим целом Србијом, више пута од Суботице до Пирота. Није било лако, али данас знам колико је то било значајно. Било је суза, које нико није видео, али и смеха. Пера, Пеца или Петар се према мени опходио као мој тата, чак су по амбицији и раду били веома слични. И кад су се упознали, било је то на обострано задовољство.

АЛИНКА ПЕЈИН И МАСИМО САВИЋ

Одмах смо кренули на посао прикупљања грађе репертоара и позоришних критика за други део књиге за период 1944–1986. Некада смо путовали зајед-

но, а ако је требало остати неколико дана, путовала сам сама. Кренули смо од Новог Сада и претраживали архиву позоришта, као и архив Позоришног музеја и др. Књига је била конципирана из два дела. Први део су чинили текстови Петра Волка, по позориштима, њихов историјат после Другог светског рата, значајне представе које обележавају значајне сезоне... У другом делу су били репертоари описаних позоришта уз библиографију критика, ако их је било. Тај други део сам самостално истраживала. Важно је напоменути да смо заједно обрадили око 7.000 позоришних представа. На пример, у Архиви Народног позоришта Суботица била сам неколико пута, тада је још био жив чика Пера, познати архивар тог позоришта. Архива је била огромна, јер Суботица је једно време имала и оперету коју су водили брачни пар Асићи. Потом, Суботица је имала Мађарску и Српску драму. То је само један пример, једног града, као илустрација обимности посла. После повратка из било ког града одлазила сам код Волкове дугогодишње дактилографкиње, чувене и живописне Алинке Пејин. Алинка није баш увек била расположена за моја диктирања репертоара, али кад јој Пера подвикне, одмах је пристајала. Скоро четири године смо радили из дана у дан. Алинка је знала мађарски језик и много нам је помагала. Пре подне диктирам ја Алинки, после подне диктира Пера. Алинка је многим била лична дактилографкиња, куцала нам је радове, књиге итд. Када се наљути на Петра Волка, увек је говорила како ће само с професором Мироном Флашарем да ради, а да ми не долазимо у обзир! Мени је прекуцала магистарски а потом и докторат. Мојој сестри Мирјани дипломски за Филолошки факултет. Мирјани Коџић бројне романи и позоришна сведочанства. Маји Волк књиге и бројне радове...

Често ми је Пера говорио: „Запамти, сине, ово што ми радимо више никада нико неће радити!“ И био је у праву! Заиста, био је то „рударски“ посао! Када су нам неки театролози замерали да ли је ово био научни пројекат или није, Петар ми је говорио и ово: „Запамти, сине, ако у науци оствариш макар 80% ваљаности и истинитости, по свим светским стандардима то се сматра научном истином!“ Док смо ра-

дили, увек је понављао: „Ниједан дан не може да ти прође без писања. Кад немаш тему, измисли нешто и запиши. Ко зна, можда ће затребати. Не троши дане узалуд. Живот је кратак, а ми морамо оставити трага у времену за које живимо. Писање мора да буде потреба која иде изнутра, из твог бића, хабитуса.“ И док смо радили на овом пројекту, годинама, Петар је уз то приређивао и друге књиге, о глумцима, све критике о позоришним представама сакупљао и посебно објављивао. Једном сам га упитала: „Па што то сад радите, сакупљате своје критике и објављујете?“ Он одговори: „А не, хоћу то за свог живота да средим и оставим, јер после мене то нико неће урадити. Хоћу да све оставим чисто!“ Тачно, говорио је истину. Према себи је био суровији него према другима. Петар Волк је за све имао времена. Устајао је у пет ујутро, ишао на пијаци, куповао бурек Мирјани за доручак, некад кувао и ручак, изводио пса у шетњу, и све обављао до 8.30 часова. Онда би прионуо на посао око писања, и тако дисциплиновано живео до краја.

Једног јутра пролазим Јовановом улицом, према Музеју, кад с неког спрата кроз прозор „виси“ Пера, фарба тишлерај. Вичем: „Па, Петре, погинућете!“ Одговара: „Не вреди, сине, наредила, Мирјана!“ Када се Маја удала, Пера је био главни предузимач за реновирање стана. И то је стизао уз све што је професионално радио. А када се деведесетих година распала Југославија, Волковима дођу колеге из Хрватске. И сад Пера пита за неке колеге, глумце, управнике, критичаре, јесу ли живи, шта раде, кад одједном укључи се Мирјана Коџић, и потпуно, ван контекста пита: „А извините, како је Масимо Савић? Ја њега обожавам!“ И тако настаде смех. Сутрадан, Пера је прво дотрчао до Музеја, да нам исприча ову анегдоту.

Мислим да смо једном ишли у Белу Цркву, Сремске Карловце и Бачку Тополу, у истраживачки поход. Радили смо кад Пера ме пита: „Сине, хоћеш да те водим на ђевапе?“ Одговорим: „Ма какви ђевапи, ја волим бурек са сиром!“ Кренемо да тражимо пекару, и нема пекаре, те тако нађосмо бурек на аутобуској станици!

Рођачки смо се зближили, да сам му поверавала и своје момке. Ама, увек је на ове приче реаговао ко

мој тата. Ниједан није био за мене. Али деведесетих година рекох: „Удајем се.“ Пера у шоку: „А пројекат?“ Рекох: „То нема везе, радимо даље.“ Тако је и било. До јуна 1991. године створили смо такоређи тону материјала. Сваку представу Алинка Пејин је куцала у два примерка. Поједини стручњаци у Музеју су негодовали зашто се расипа толико папира. Били су против пројекта, а пошто Волку нису смели да приговарају, јер их је све као директор запослио, онда су мене провоцирали. Чим одем на пут негде, кад се вратим, целу хрпу прекуцаних репертоара нађем на патосу, поред стола за којим сам радила. Дакле, била сам у Суботици, Сомбору, Зрењанину, Вршцу, Панчеву, целу Војводину обишла, потом од Крагујевца, Крушевца, Ниша, Врања, Лесковца и Пирота... Што се Косовачиче, обрадио га је мој колега Ђемај Сокољи и одбрањено као докторат.

ШТАМПАРИЈА

Када је после четири године књига ушла у штампу, Петар Волк је инсистирао да с њим заједно идем и у штампарију на Обилићевом венцу. Зашто? Па да упознам процес штампања књиге! И хвала му на томе. Научила сам врсте хартије, типове штампарских слова, много тога. Могу рећи – прошла сам „школу“ Петра Волка. Била је то јединствена приватна школа чије се лекције не уче на факултетима.

Професор Петар Волк био је први директор ФЕЕСТ-а, потом директор Пулског филмског фестивала, руководио је *Југославија филмом*, био је директор Музеја позоришне уметности Србије, управник Југословенског драмског позоришта... Док је био у Музеју позоришне уметности, покренуо је изузетно значајну издавачку делатност, међу којом је најзначајнија едиција *Театрон*. У овој едицији су објављиване кључне књиге из историје позоришта, као и глумачке монографије.

Када је био управник ЈДП-а, на његову иницијативу су дошли инострани редитељи, велика светска имена попут Хејстингса из Америке, Зафирелија из Италије, Г. А. Товстоногова из Русије. Била ми је вели-

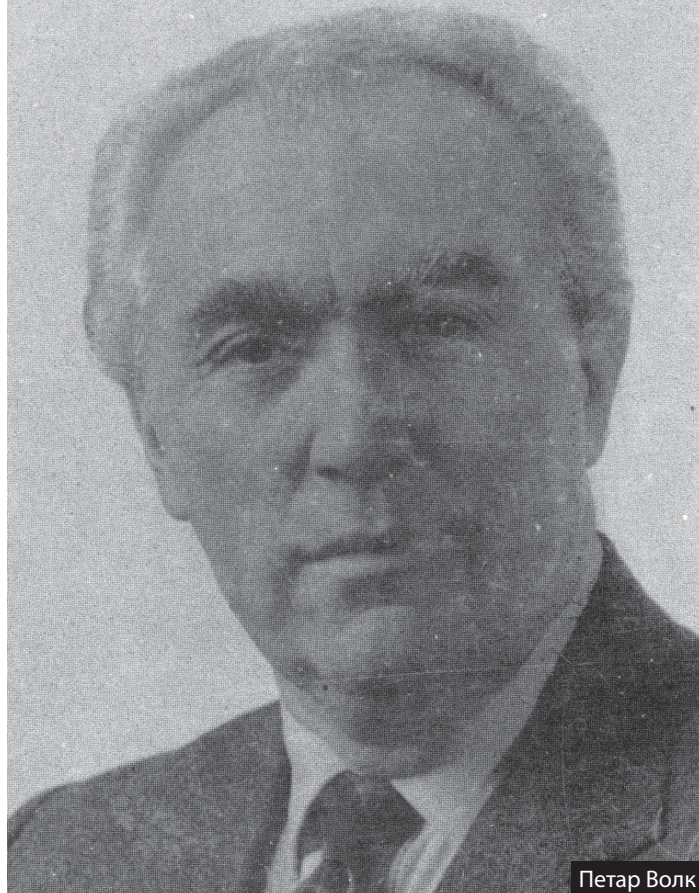
ка част што сам с Товстоноговим радила три месеца на представи *Три сестре* Чехова, 1981.

Такође, на Волкову иницијативу, пољски редитељ Лежи Јароцки поставља комад Исака Бабелџа *Сумрак*, једну од најславнијих представа ЈДП-а. За његовог мандата играна је *Васа Железна*, а театар је имао бројна успешна гостовања у иностранству: комади *Васа Железна*, *Дундо Мароје* и *Пучина* гостовали су у Москви и Лењинграду (Санкт Петербургу). Затим, *Отело* и *Дундо Мароје* у берлинском Дојчес театру, а *Шамар* у Дрездену. Успостављена је сарадња с Театром „Иван Вазов“ из Софије, па ће тако Бранко Плеша режирати *Сабирни центар* Душана Ковачевића у Бугарској, а Крикор Азарјан *Некрштен дан* у ЈДП-у...

ЉУДИ ОД ПОВЕРЕЊА

Стваралачки опус Петра Волка колико је позоришни, толико је и филмски. За своје капиталне филмске студије консултовао је филмске стручњаке, попут Божидара Зечевића, Радослава Зеленовића, Стевана Јовичића...

Што се филма тиче, Волк се својим капиталним делима супротстављао наметаној тези да је српски филм настао тек с другом Југославијом 1945. Српски филм је настао већ 1911. године с првим играним филмом *Карађорђе* и од тада се ствара изворна национална кинематографија. Све то потврђује *Историјом југословенског филма* (1985), која до данас није превазиђена. Овом књигом Волк је био зачетник другачијег погледа на нашу прошлост и садашњост. Траг који је у српској култури оставио Петар Волк је трајан, написао је највише књига у целој нашој филмологији и театрологији. Није било ниједне значајне уметничке појаве у полувековној историји театра и филма у нас којој није дао свој допринос. Зато Волка можемо сматрати једним од најзначајнијих посленика новије историје наше културе. „Трагао сам за критеријумима који ће помоћи да идентификујемо трајне вредности, пратио развој израза и сва она значајна и квалитетна преображења која нас наводе на нове подухвате и још оригиналније филмове. Тада сам и начинио осно-



Петар Волк

ву за стварање историјских претпоставки како бисмо оно најдрагоценије сачували од заборавља... Ја сам човек двадесетог века. Има још филмова које нисам видео, а ви слободно гледајте нове... Филм који смо стварали од првих записа са Теразија или *Карађорђе* до најновијих остварења саздан је од самог живота..." Тако је, између осталог, говорио Петар Волк о српском филму.

ПОЗОРИШНА КРИТИКА

Када је о позоришној критици реч, најбоље каже сам Волк у збирци критика *Позоришне илузије* (1993). Позоришне критике почео је да објављује 1963. године, у *Књижевним новинама*.... „Редакција ме је прихватила за сталног члана Уредништва и критичара на основу рецензија, коментара, критика и есеја о позоришту и филму објављених у часописима *Форум*,

Књижевност, Вјесник у сриједу, 7 дана, Ослобођење, Хоризонт и другим... Једну колекцију ових критика објавила је издавачка кућа *Књижевне новине*, 1977. године, под насловом *Позоришне критике* и то у тренутку када сам, напуштајући дужност управника Музеја позоришне уметности Србије, преузимао управу Југословенског драмског позоришта. Враћање критикама које нису тада биле објављене, а спремљене за штампу, није ме фасцинирало, има више разлога. Разлози су били дубоко личне природе, али од ширег друштвеног интересовања јер подстичу преиспитивање раније изречених мишљења..." Петар Волк као критичар заиста се стално преиспитивао, као ретко који професионални стручњак. Стално је тежио перфекционизму. *Књижевне новине* је изузетно ценио и волео јер су се поштовали индивидуалност и опредељења критичара. За такву атмосферу залагали су се Душан Матић, Танасије Младеновић, Предраг Палавестра, Драган Јеремиић, Зоран Глушчевић и други у различитим временима. „... Заједнички смо се одупирали насилним сменама, политичким интервенцијама, кампањама... Када сам у једном тренутку одбио да пишем критички приказ једне од егзибиционистичких представа са БИТЕФ-а, подигла се око мене права бука. Писмо које сам упутио главном уреднику објављено је уместо критике. Био је то довољан аргумент да ме заговорници некритичког прихватања свега што долази из 'белог света' без икакве селекције и праве уметничке провере прогласе конзервативцем и браниоцем старог позоришта..." Захваљујући управо атмосфери која је тада била у *Књижевним новинама*, Петар Волк је одолео свим искушењима. Зато, било где да је писао постављао би питања: да ли позориште треба да другачије реагује на потребе стварности, и у чему је прави уметнички ангажман? Јер по Волку: „Критика је сведочанство о позоришном стваралаштву, али и сопственим жељама, времену у коме смо сањали о другачијим илузијама и прижељкивали личну побуну и другачије схватање слободе. За све то требало нам је свима много година. Заложили смо младост и идеале. Стога данас уверење да смо сви заједно, па и ја, часно служили себи, променама и уметничкој слободи." Тако је бескомпромисно тврдио Петар Волк.

РЕПРЕЗЕНТАТИВАЦ

Мало је познато да је Петар Волк у младости био атлетичар, члан југословенске репрезентације као тркач на 400 метара. Определивши се за театар и филм, долази у Сарајево, где је радио као драматург и позоришни критичар. У Сарајеву упознаје глумицу, рођену Београђанку, из трговачке предратне породице Мирјану Коџић, заљубљује се и саопштава својој мајци да хоће да се жени. Мајка се обрадова, али накратко, јер син рече да је снаја глумица Народног позоришта у Сарајеву. Зато је мајка припретила да ће се сина одрећи преко новина! Али ништа није вредело. Мирјана Коџић и Петар Волк одлазе за Београд и оснивају породицу. Добијају кћер Мају, и на крају мајка се одљутила од сина, те прихватила снају. Мирјана Коџић и Петар Волк били су у складном браку пуних 50 година. После смрти Мирјане Коџић оженио се лекаром Радмилом Билбијом. Кћер Маја је оцу и мајци Мирјани подарила троје унучади Теодору, Милену и Марка. Унука Милена подарила је деди и праунуче, за његовог живота.

Писати о Петру Волку, театрологу, филмологу, позоришном и филмском критичару, управнику ЈДП-а и МПУС-а, оснивачу ФЕСТ-а и Фестивала у Пули, човеку који је иза себе оставио преко 60 књига и хиљаде, хиљаде страница исписаних текстова, веома је одговоран посао. Мислим да ће тек будућност указати на недостајање личности која је обележила векове у којима живимо. О Петру Волку се може писати са стручне стране кроз његове појединачне капиталне књиге, па кроз његове студије критика. Али о Петру Волку се може писати и кроз анегдоте. Јер Петар Волк је живописна личност осликана јарким бојама. Где год да је био, и шта год радио, ширио је невероватну, вулканску енергију, која тера и околину да заједно ради. Ред, рад, дисциплина су га и одржали да доживи лепе године. И тако се једноставно угасио у 91. години, 6. децембра 2021. Данас с Мирјаном Коџић ствара неки нови театар и историју будућег века.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Студија представља омаж професору др Петру Волку, неуморном театрологу и филмологу, који је својим делом обележио XX век и прву деценију XXI века. Рођен у Босанском Петровцу 9. новембра 1931, дипломирао је југословенску књижевност на Филозофском факултету у Загребу 1953, а докторирао 1971, на чувеном Карловом универзитету у Прагу, *Естетику модерне анимације*. Други докторат му је био на Факултету драмских уметности 1985, капитално дело *Историја југословенског филма од 1896. до 1982*. Објавио је бројне позоришне и филмске критике у часописима *Израз, Култура, Књижевност, Сцена, Театрон* (суоснивач), као и листовима *Књижевне новине* (члан редакције), *Телеграм, Политика, Илустрована Политика* и др. Професор Петар Волк био је један од најплоднијих српских историчара филма и позоришта, чије су студије незаобилазне за проучавање српске и југословенске уметничке праксе. Између осталих то су монографије о *Раши Плаовићу, Миливоју Живановићу, Пери Добриновићу, Добрици Милутиновићу, Жанки Стокић*, те филмским редитељима *Александру Саши Петровићу и Предрагу Голубовићу*. Незаобилазне су и историјске синтезе *Позориште без маске, Позоришни живот Србије 1835–1944, Позоришни живот Србије 1944–1986, Писци националног театра, Илустрована историја српског позоришта*, потом *Слобода филма, Опасне слике, Моћ кризе, Сведочења 1 и 2* и др. Учествовао је у стварању *Антологије светског филма*, а написао лексикографску синтезу *Српски филм, Двадесети век српског филма и Именар српског филма*. За историографске и теоријске студије добитник је значајних признања – Стеријина награда за театрологију, Награда за најбољу књигу о филму Института за филм, Октобарску награду града Београда, Награду за животно дело Удружења филмских уметника Србије и *Кристална призма Академије филмских уметности и науке* за последњу написану књигу *Нова времена*, 2013. године. Памтиће се као управник Југословенског драмског позоришта, директор Музеја позоришне уметности Србије, један од оснивача ФЕСТ-а и редовни професор, те шеф Катедре

за теорију и историју Факултета драмских уметности, председник Управног одбора Института за филм. Преминуо је 6. децембра 2021, у 91. години живота.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ (ИЗБОР)

Волк, Петар. *Балада о трубама и маглама*. Загреб: Епоха, 1965.

Волк, Петар. *Добрица Милутиновић*. Београд: Народно позориште, 2005.

Волк, Петар. *Естетика модерне анимације*. Београд: Славија, 1970.

Волк, Петар. *Жанка Стокић*. Београд: Народно позориште, 2004.

Волк, Петар. *Између краја и почетка (Позоришни живот у Србији 1986–2005)*. Београд: МПУС, 2006.

Волк, Петар. *Миливоје Живановић*. Београд: Народно позориште, 2006.

Волк, Петар. *Моћ кризе*, Београд: Институт за филм, 1972.

Волк, Петар. *Опасне слике*. Београд: Независна издања, 1971.

Волк, Петар. *Писци националног театра*. Београд: МПУС, 1995.

Волк, Петар. *Позоришни живот у Србији 1944/1986*. Београд: ФДУ и МПУС, 1990.

Волк, Петар. *Позоришни живот у Србији 1835/1944*. Београд: ФДУ и МПУС, 1992.

Волк, Петар. *Позориште и традиција (студије и есеји)*. Београд: МПУС, 2000.

Волк, Петар. *Преображење*. Београд: Алтера, Фонд „Милан Ђоковић“, 2009.

Волк, Петар. *Савремени југословенски филм*. Београд: Институт за филм и Универзитет уметности, 1982.

Волк, Петар. *Сведочење 1*. Београд: Независна издања, 1973.

Волк, Петар. *Сведочење 2*. Београд: Књижевне новине, 1975.

Волк, Петар. *Слобода филма*. Београд: Славија, 1970.

Волк, Петар. *Српски филм*. Београд: Институт за филм, 1997.

Волк, Петар. *20. век српског филма*. Београд: Институт за филм и Југословенска кинотека, 2001.

NOT A DAY BY WITHOUT WRITING

Abstract: The study is a tribute to Professor dr Peter Volk, a tireless theatrologist and filmologist, who marked the twentieth and the first decade of the twenty-first century with his work. Born in Bosanski Petrovac on November 9, 1931, he graduated in Yugoslav literature in Zagreb in 1953, and received his doctorate in 1971, at the famous Charles University in Prague, *Aesthetics of Modern Animation*. His second doctorate was at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, 1985, major work *History of Yugoslav Film 1896–1982*. He has published numerous theater and film reviews in the magazines *Izraz*, *Kultura*, *Književnost*, *Scena*, *Teatron* (co-founder), as well as in the magazines *Književne novine* (editorial board member), *Telegram*, *Politika*, *Ilustrovana Politika* and others. Professor

Petar Volk was one of the most prolific Serbian film and theater historians, whose studies are indispensable for the study of Yugoslav artistic practices. He taught Film History at the FDA and was the boss Departments of Theory and History. He passed away on December 6, 2021, at the age of 91.

Keywords: Petar Volk, theatrology, filmology, Yugoslav Drama Theatre, theater, film, Museum of Theatre Art of Serbia, Faculty of Dramatic Arts.

Биљана Остојић

МИХАИЛО ЈАНКЕТИЋ ПОЗОРИШНА ПОСВЕТА

Биљана Остојић, кустоскиња
Музеј позоришне уметности
Србије
biljana.ostojic@mpus.org.rs

Информативни прилог:
примљено 15.6.2022.
прихваћено 30.6.2022.



Изложба у Музеју позоришне уметности Србије посвећена је српском позоришном прваку, драмском уметнику Михаилу Јанкетићу (1938–2019), а приређена као подсећање на позоришну биографију која сведочи о посвећености, професионалној изузетности, наградама и признањима публике и критике – почаст његовом шездесетогодишњем глумачком и јединственом уметничком трајању. Припремање изложбе било је изазов и одговорност, ваљало је пренети на изложбене паное најважније из обиља које остаје после плодне позоришне каријере. Поставка је приказ његовог глумачког трагања, сачуваних позоришних тренутака кроз улоге које су обележиле епоху, позоришну уметност, националну културу. Приказане као интегралне, визуелно-наративне целине, издвојене су на грађене представе, улоге које су за њега, критику и публику имале посебно значење – од првих глумачких искустава 1959. до последње позоришне улоге 2019; приказане су хронолошки, као приче с насловом, фотографијама и цитатима критике, Мишиним размишљањима о улогама, искушењима, забрањеној представи – све то је документарно сведочанство о духу времена. Саставни део изложбених панова су и аудио-визуелни сегменти – инсерти из његових улога на QR кодовима, као и избор из поезије коју је Михаило Јанкетић током целе каријере говорио с посебним успехом и љубављу.

Срећне околности пратиле су позоришне почетке Михаила Јанкетића. После завршене Академије за позориште, филм, радио и телевизију, професор Јосип Кулунџић препознао је његов глумачки сензибилитет, предодређен за Југословенско драмско позориште. У том периоду то је кадровски и репертоарски најпрестижније позориште, са глумачком елитом, која је била још једна школа

за њега. Ваљало је пробијати се поред етаблираних величина као што су: Стево Жигон, Љуба Тадић, Слободан Перовић, Бранко Плеша... Као статиста, на сцену је стао 6. јануара 1960. а дебитовао 1961. улогом Трећег гласника у представи *Ричард Трећи*. Издвојила се потом и улога Бошка Југовића у представи *Бановић Страхинија*, за коју су му колеге рекле да представља почетак једне успешне глумачке каријере. У ЈДП-у је одиграо 68 улога, био је најмлађи првак, касније „стуб театра“ и носилац репертоара. Изложба сведочи о глумачким преобрасима, непрекинутом развоју кроз улоге у представама: *Наши синови* (Гиле), *Прљаве руке* (Иго), прва велика улога, *Обична прича* (Александар Адујев), *Кад су цветале тикве* (Љуба Врапче), *Злочин и казна* (Раскољников, Октобарска награда за улогу), *Трамвај звани жеља* (Стенли), *Авети* (Освалд Алвинг), *Колубарска битка* (Војвода Живојин Мишић), *Путујуће позориште Шопаловић* (Благоје Бабић), *Родољупци* (Гавриловић), *Ревизор* (Градоначелник), *Народни посланик* (Јеврем Прокић), *Мртве душе* (Мањиров), *Прљаве руке* (Одерер). Добио је осам годишњих награда ЈДП-а. Говорило се да је по начину игре „последњи Мохиканац старог ЈДП-а, и први војник неког новог, модерног, које долази“. Имао је јединствену прилику да као млад човек игра Игоа Барина, занесењака и поштењачину, лик близак његовим младалачким левичарским убеђењима; много година касније играо је његову супротност, Одерера. У распону од 40 година догодило се његово глумачко сазревање. За тумачење националног репертоара добио је четири Стеријине награде – за улоге у представама: *Клаустрофобична комедија* (Јагоша Крај, Звездара театар), *Принцеза Ксенија од Црне Горе* (Краљ Никола, Краљевско позориште „Зетски дом“), *Народни посланик* (Јеврем Прокић, ЈДП), *Смртоносна мотористика* (Чика Драги, Атеље 212). Добитник

је „Добричиног прстена“, награде за животно дело, 2003.

Редитељи с којима је, као глумац, остварио највише улога били су: Мата Милошевић, Боро Драшковић, Мирослав Беловић, Радослав Златан Дорић, Дејан Мијач, Егон Савин.

Позориште је увек било његов први избор, прилика за истраживање, нова авантура, проповедаоница и у моралном и у етичком смислу, одраз садашњости и кад говори о прошлости. Највише је волео улоге које су га измениле, тумачења историјских ликова који су га намучили, а с којима је унапредио себе – звао их је „улоге стожери“, прекретнице, нова поглавља. Веровао је да постоји неколико улога које обележавају његово трагање за истином. Бавио се суштином и у послу и у животу. Био је глумац добре позоришне литературе, добре приче. „Уметност се у уметности ретко догађа, а нарочито у позоришту.“ Њему су се улоге дешавале у правом тренутку, по вишој промисли и систему. Играо је у скоро свим београдским и позориштима Србије и Црне Горе; подједнако успешан и на филму, телевизији, радију. Сматрао је да се једина права слобода осваја радом. Био је професор глуме на Академији уметности у Новом Саду од 1998. године.

Музеј позоришне уметности Србије и Михаила Јанкетића повезивали су дугогодишња сарадња и пријатељство – на Малој сцени – *диванани* извео је монодраму *Милош велики, краљ српски*. У оквиру циклуса „Позориште у сећању савременика“ 2000. разговарао је са Феликсом Пашићем, посећивао је изложбе својих колега...

Свој позоришни круг затворио је улогом Крнеца у представи *Краљ Бетајнове* у Југословенском драмском позоришту 2018, где је почела његова позоришна прича.

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Бошко Сувајџић

ВРЛИ НОВИ СВЕТ ИЛИ СМЕХ ПОД ВЕШАЛИМА

Бошко Сувајџић
Универзитет у Београду,
Филолошки факултет
boskosuvajdzic65@gmail.com

Приказ:
примљено 25.6.2022.
прихваћено 30.6.2022.



После књиге историјских и биографских драма *Драме о великанима* (Београд: Албатрос плус, 2014), у којој је дао драмско виђење седморице „великана“ домаће и светске историје (Душан Силни, Лазар Хребељановић, Барух де Спиноза, Никола Коперник, Вук Стефановић Караџић, Милош Обреновић, Мартин Хајдегер), у књизи *Аписова клетва и друге драме* један од „најпрофесионалнијих“ и етички најпровокативнијих савремених српских драмских писаца, великог театарског искуства и однегованог стила, интелектуалац и полиграф, који континуирано истражува на пословима драмске публицистике, телевизијске и драмске продукције, радио-драме и позоришне сцене више од пола века, даје пробрани избор од десет жанровски и тематски разнородних драмских текстова, који представљају нешто интимнији, грађански поглед у дубину колективне меморије и пресек трауматичног животног и драмског искуства на прелому векова.

Изабране драме Миодрага Илића, у одличној графичкој опреми издавача (*Аписова клетва и друге драме*, Београд: Zepter Book World, 2020) и с предговором Радомира Путника, баве се грађанством српске историје колико и историјом српског грађанства. Истовремено, од *Аписове клетве* до *Владе у сенци*, на делу је инсајдерски поглед изнутра на историју позоришта (Нушић, Жанка, Предраг Ејдус). Као мало ко пре њега, Миодраг Илић осветљава место и улогу глумца на позоришним сценама српске и светске историје, страст и посвећеност онога који, као Протеј, на лицу носи (не)достойне маске трагичких ликова и комендијаната као флаг људскости који остаје да се лепрша и када се истроше све предоминантне лозинке епохе, на сметлишту идеала савременог света. Као драмски писац, Илић је представник књижевног веризма, али и стваралац фантазмагоријске фикције

прожете елементима fine ироније и грађанског цинизма. Миодраг Илић вреднује позорницу као структурални оквир и театролошки храм свога драмског текста. Отуда је, како примећује Радомир Путник, драмско код њега испред литерарног.

Избор драмских текстова у књизи *Аписова клетва и друге драме* на линији је сучељавања драмских, естетичких и етичких критеријума, питања односа историје и традиције, као и нужности моралног преиспитивања заједнице и појединца у трауматичним историјским околностима и искушењима пред које су постављени. Унутар корица ове књиге смештене су тематски и жанровски разноврсне, али по правилу субверзивне, храбре, провокативне драме које се баве актуелном проблематиком пре свега из аспекта грађанске свести и савести нашег времена.

У Илићевим историјским драмама, испод тамне куполе историје која меље државе, градове и судбине, посебно су светла рефлектора уперена на малог човека коме је додељена улога покусног кунића у друштвеним губањима која не разуме, у великој политици, међу амбицијама и интересима који су му несхватљиви, туђи и далеки. Тај мали човек се конституише као нови врли човек савременог света, изврнутих историјских координата, моралне изопачености и трулежи посттранзиционог доба. Врли нови човек деструираног „врлог новог света“.

О свему овоме говори драма *Аписова клетва*, коју можемо упоредити и са актуелном серијом Здравка Шотре *Александар од Југославије*. Илићева драма је опора, горка, али није филмски журнал, документарни памфлет, бживотни скелет историје. Историја се у драмском тексту пуни месом чулне, крваве, наказне збиље, али и крлежијански fine и суптилне гротеске, породичне драме и драме политичког театра. И Александар, и Баја, и министар лиферант, и Јаворка, посебно Јаворка, и Иван, све су то крвави и дубоко трагички ликови на пољу историје која се у кружном ковитлацу претвара у митско ткање промашених судбина људи, породица, идеја и вредности на Балкану. Историја се понавља. Ни као историја, ни као фарса. Ни као живот. Једино као театар. Политички театар на размеђи векова.

Текст *Валцер поручника Нидригена* представља драму апсурда, гротескно сучељавање човекове слободне воље и репресивног карактера њему надређеног војничког, односно универзалног друштвеног система. По својој модерној структури, бекетовској концепцији апсурда, разиграној фарсичности и универзалности, реч је о једном од најуспешнијих и најцењенијих комада из богатог драмског опуса Миодрага Илића.

У драми *Брак из рачуна* на духовит, црнохуморни начин третира се тема истополних заједница у заосталој и задртој, патријархалној малограђанској средини. Људска природа се сагледава као ексцес, као кривично дело. Љубав између Матијаса, ситничавог старијег господина са увреженим навикама окореог нежење и ветропирастог Томаса, одиграва се у водвиљској атмосфери, с много ефектних драмских преокрета, превара, интрига, забуна и неразумевања, на један ведар, незлобив начин.

У фокусу драме *Вукоманов повратак* је тема разарања крајишке породице Олујић проузрокована трагедијом избеглиштва из Хрватске услед етничког чишћења Срба у војној операцији „Олуја“, на шта симболички упућује и њено презиме. Поред убедљивих драмских ликова и веродостојних ситуација, управо је у овој драми маестрално изведена језичка диференцијација ликова, функционалном употребом дијалекатске фразеологије завичајног Книна и Дрниша, београдског уличног сленга и енглеских калкова.

Да је свет сурови зверињак у коме је човек човеку вук, спознаће врло брзо сви јунаци ове потресне драме. Раскорењени, изгнани из својих живота и своје постојбине, узнети на 11. „кат аветињске кућерине“, чланови крајишке породице Олујић се урушавају у новој средини, у немогућности да се уклопе у београдски живот, несхваћени и непотребни, на „страшној међи“ овог и оног света, старог и новог. Мутни криминални послови млађег сина, сивило живота које ће ћерку отерати у „бело робље“, немогућност остварења дечачке љубави с Хрватицом из завичаја и ратна траума старијег сина, све ће то имати погубне ментално-психолошке последице и довести до животног слома честитог крајишког домаћина Вукома-

на и његове жене Веселе. Подземни свет тајкуна, нарко-трафиканата повезаних с државним структурама, полицијско-криминалних савеза, убиства, уцена, подвођења, злочина, све је то део амбијента савременог живота српске престонице који је, из аспекта времена у коме живимо, и афера које потресају наше друштво, застрашујуће реалистички приказан. Пораз, државни, идеолошки, друштвени, историјски, на тај начин постаће човеков лични пораз: интимна, неотуђива својина. Тешка, понорна драма са ефектном завршницом која указује на то да у човековом животу, који је избеглиштво и странствовање по себи, од тренутка када се отисне у свет, у коме нема ни пријатеља ни љубави ни утехе, никаквог повратка у стварни или метафизички завичај нема нити га може бити. Чак ни у сећањима.

Жанка спада у биографске драме којима се повећенички понире у биографију позоришта, а драмски писац Миодраг Илић им је склон и, као врсни познавалац театра, суверено их пише. Анализирајући последње дане прослављене српске глумице Жанке Стокић, оптужене и осуђене на губитак грађанске части због тога што је за време окупације играла у београдској Централни за хумор, Илић врши, у камерној сцени, упечатљиву анатомију људске природе, истичући у први план моралне дилеме човековог избора у ратном времену које, оружаном принудом, сваки избор унапред обесмишљава. Све то у трагичном расветљењу односа уметности и политике, уметности и идеологије, уметности и живота. Илић нервом истанчаног драмског писца не пресуђује у личном сукобу револуционарног морала и уметничке професије, смеха који лечи и живота који убија, али се сваком репликом своје драме опредељује за једину истину света коме припада и који својим стваралаштвом отелотворује: истину позоришта, глумца, сцене.

У трагикомедији *Драги мој Фиреру* на дијаболичан начин се врши демонтажа фашизма, његове баналности, тривијалности, на документарној грађи која дочарава застрашујућу опијеност масе харизматичним Вођом и беспоговорну оданост у њему оличеном митском, универзалном злу. Тиме се наставља дискурс филозофских тема започет у изванредном

тексту *Крик из црне шуме*, о моралном посрнућу великог немачког филозофа Мартина Хајдегера за време нацистичког зла и тоталитарне идеологије коју је у одсудном часу подржао. Застрашујућа је драмска параболa масовног, тоталитарног зла које у свом деструктивном, манихејском, разорном лудилу опчињава масе, хипнотише, опија и доводи до љубавне екстазе жене Трећег рајха у писмима вољеном Фиреру. На то у уводу упозорава и сам писац дајући предострожно упутства редитељу и глумцима.

У комаду *Српске метаморфозе: трагикомедија у 8 корака унатраг* убедљиво се, у инверзном поступку, нелинеарно, од краја ка почетку, у флешбековима приказује расап комунистичког револуционарног поретка и социјалистичког самоуправног система бивше државе, у неколико убедљивих драмских сцена, пресудних за карактеризацију ликова-типова послератног доба, од представника пораженог грађанства, преко партизанских комесара гладних свих награда ослобођеног/освојеног света, до „шмуцинг“ директора и амбасадора нове државе који лавирају између пословних амбиција и љубави, губећи на крају и једно и друго. Уточиште смеха у овом комаду су сплетка, урота, субверзивност, иронија. Како примећује Радомир Путник, овај метод драмског „понирања у прошлост“ није нов, он је карактеристичан и за драме Џона Б. Пристлија (*Време и породица Конвеј*), односно Момчила Настасијевића (*Код „Вечите славине“*).

Арлекинска, урнебесна, бурлескна комедија *Арлекинова последња авантура* остварена је на анегдотској потки сусрета Бранислава Нушића и Светог Петра на небу. Написана као драма „дубоке оданости“ највећем српском комедиографу, са складно укомпонованим ликовима Нушићевих комедија у овом својеврсном комедиографском поклоњењу великом Аги, Миодраг Илић ствара сценски ефектан, забаван и актуелан комад који упућује на убедљивост Нушићевог драмског универзума у сваком, па и нашем времену. Занатски беспрекорно написана комедија.

Од трагикомедије (*Српске метаморфозе, Драги мој Фиреру*) до ситуационе комике (*Арлекинова последња авантура*), од камерне драме (*Брак из рачуна*) до „драме идеја“ (*Валцер поручника Нидригена*),

од историјске драме (*Аписова клетва*) до психолошког трилера (*Рибе на дрвећу*), од биографске (*Жанка*) до друштвено ангажоване савремене драме (*Вукманов повратак*, *Влада у сенци*) креће се раскошни репертоар Илићевог драмског опуса. И управо се у овом последњем тексту, попут *Ванцага* Милана Јелића, свет проказује као велики, маестрални отпад, а његови врли припадници као свиње које једу сопствени накот.

Дух Илићевих драма дугује много интелектуалној, црнотуморној комедији шоовског типа. Такође, Чеховљевој поетици малих детаља, али и духу дубровачких ренесансних комедија. Много је покладних детаља, бурлеског, извитопереног, јарког, пресног, преувеличаног, предимензионираног у овим драмама. У Илићевим текстовима карневализација стварности разоткрива свеопшту банализацију савременог српског друштва у коме, на културолошком плану, доминирају феномени тривијалног и опсценог, у својеврсној ријалити сценографији свеопште медијске простоте.

У драмском свету Миодрага Илића, а на то најбоље упућују текстови унутар корица ове књиге, глумац може бити све: клерик, нарко-трафикант, љубавник, убица, сплеткарош, наивчина, мистериозни мафијаш,

опскурни корумпирани политичар, уметник, пустилов. Убедљивошћу игре, у њему препознајемо непонљивог трагичара наших сопствених живота.

Писац, драмски писац поготово, сугеришу нам текстови Миодрага Илића, представља особени тип интелектуалног трансвестита. Он мора бити спреман у сваком тренутку да буде неко други. Интелектуално конвертитство његових јунака дочарава нам морално посрнуће епохе, атмосферу тоталитарних система, расап грађанских и културних вредности, суноврат цивилизацијских достигнућа. С друге стране, морална узвишеност његових ликова узвишеност је најдубљих хуманистичких тековина човечанства.

Једна од идеја која се понавља и пресликава у овим комадима, у (траги)комедијама, грађанским и историјским драмама, јесте да између пакла и раја нема јасне дистинкције, да се у једну целину, у један *микструм*, или амалгам, уливају сви људски пороци и врлине, грађанске вредности и револуционарне утопије. На делу је суморна доктрина дистопијског доба у коме човек човеку није више ни вук већ само случајни вирус. Вирус дефетизма, нихилизма, пораза?! Или можда само лековит смех под вешалима? На све то одговор може бити само један. Позориште.

САЖЕТА ИСТОРИЈА БЕОГРАДСКЕ ОПЕРЕ

Владимир Јовановић:
*100 година Опере Народног
позоришта у Београду*
Чигоја штампа,
Народно позориште, Београд,
2020

Радомир Путник
radomirputnik@gmail.com

Приказ:
примљено 25.05.2022.
прихваћено 30.06.2022.



Вредни и предузимљиви историчар опере, професор Владимир Јовановић дао је књигом *100 година Опере Народног позоришта у Београду* изузетно значајан прилог обележавању јубилеја – једног века континуираног рада Опере Народног позоришта. Ова монографија не само да обележава столеће постојања Опере у Београду већ истовремено представља и трајни допринос изучавању рада, остварења и врхунских домета музичке делатности Народног позоришта, а такође тумачи и пажљиво одабраном документацијом доказује чињеницу да је Опера Народног позоришта у Београду уживала велики углед у Европи где је средином XX века приказала широк и богат репертоар. Гостовања Опере у Паризу, Лозани, Визбадену, Франкфурту, Женеви, Варшави, Бечу, Мадриду, Единбургу, Берлину, Лајпцигу, Копенхагену, Ослу, Риму, Милану, Палерму и Атини, као и на тлу Африке – у Александрији и Каиру – доказивала су континуитет највиших остварења, којима је ансамбл Опере Народног позоришта одржавао висок углед и реноме низ година. Уз податак о гостовањима Опере у иностранству, ваља одмах навести и чињеницу да су у Београду, у то „златно доба“ Опере, гостовали најзначајнији европски оперски уметници, пре свега диригенти и солисти, употпуњујући и обогаћујући уметнички живот Београда.

Професор Владимир Јовановић с правом истиче овај најзначајнији део историје Опере којим се Народно позориште може поносити; ваља рећи да је монографија о Опери писана прегледно и хронолошки прецизно. Аутор, дакле, бележи појаву првих представа с музиком на сцени Народног позоришта сматрајући ова остварења претечама опере; Владимир Јовановић наводи да је 21. априла 1882. године изведена прва српска оперета *Врачара* Даворина Јенка. Али пре ње гледаоци су могли да на сцени Народног позоришта виде комаде с певањем Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака, Косте Трифковића, као и музичко-сценски обрађена књижевна дела Стевана Сремца, Чича Илије Станојевића, а до краја XIX века и Нушића, Борисава Станковића и Љубинка Петровића. Од 1882. до 1914. године музичка грана Народног позоришта, вели Владимир Јовановић, приказала је не без отпора тридесет једну оперу и оперету. Изведена су дела Масеа, Офенбаха, Супеа, Блодека, Маскањија, Леонкавала, Сметане, Моцарта, Вердија, Вебера, Пу-

чинија и Маснеа, али и Даворина Јенка. Солистичке улоге тумачили су глумци – најчешће Драга Спасић, Теодора Арсеновић, Зорка Тодосић, Војислав Турински, Чича Илија Станојевић, као и оперски певачи из Пеште, Загреба и Осијека, Султана Цијукова Савић, Жарко Савић и други. Мали позоришни оркестар за ове наступе бивао је појачан музичарима из београдског војног оркестра. Премда је публика радо пратила прве покушаје музичког позоришта, на оснивање Опере морало се сачекати, не само због ратова који су вођени од 1912. до 1918. већ и због неопходности стварања услова које је требало испунити да би се рад Опере могао одвијати на професионалном нивоу.

Опера је, напokon, своју прву премијеру извела 11. фебруара 1920. године. Диригент Станислав Бинички поставио је дело *Мадам Батерфлај* Ђакома Пучинија. Овај датум у историји Опере Народног позоришта сматра се њеним даном рођења. Током наредне четири године Бинички је изградио импозантан оперски репертоар. Изведени су Пучинијеви *Боemi*, *Трубадур*, *Риголето* и *Травијата* Ђузепеа Вердија, *Евгеније Оњегин* и *Пикова дама* Петра Чајковског, *Севиљски бербери* Ђоакина Росинија, као и дела Бизеа, Офенбаха, Николаја, Сметане, Делиба, Вагнера и других композитора, као и опера *Женидба Милошева / Вилин вео* Петра Коњовића. Од почетних импулса Опера Народног позоришта ће током наредне две деценије обогатити репертоар, окупити репрезентативне уметничке личности који су у високе уметничке домете уградили хвале вредан допринос; треба истаћи диригенте Ловру Матачића, Стевана Христића, Крешимира Барановића, Предрага Милошевића и Јована Бандура, те бројне солисте међу којима се издвајају изузетним остварењима Анита Мезетова, Злата Ђунђенац, Бахрија Нури Хаџић, Станоје Јанковић, Жарко Цвејић, Владета Поповић и други.

После Другог светског рата захваљујући прегалштву Оскара Данона, у веома неповољним усло-

вима, обновљен је рад Опере премијером *Евгенија Оњегина* Петра Чајковског 17. фебруара 1945. године. Уметнички домети Опере налазе се у сталном успону, све до 1970; у овом периоду Опера Народног позоришта стекла је завидан углед у Европи.

У два поглавља Владимир Јовановић скрупулозно представља рад Опере крајем XX и почетком XXI века; оба поглавља на синтетичан начин описују колико маркантне појаве и догађаје у уметничком раду Опере, толико и недаће које је, у све наше театре – и драмске и музичке – изазвало самоуправљање. О колебању у репертоару, као и у укупном уметничком домету током последњих педесетак година сликовито говоре наслови поглавља: *Похвале у Сегедину, Брну и Братислави; Стајаће овације у Скопљу, неуспех у Мишколцу; Успешан повратак на италијанске оперске сцене*.

Преглед ове сажете историје Опере завршава се поглављем које слика врхунац овог уметничког облика; *Дон Кихот* Жила Маснеа представљао је Оперу Народног позоришта широм Европе као хомогени ансамбл с бравурозним солистима и ова представа је, може бити, највиши креативни домет у повести Опере Народног позоришта.

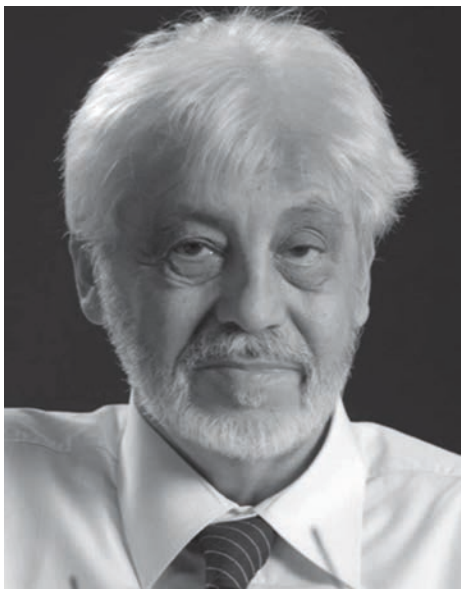
Владимир Јовановић књигом *100 година Опере Народног позоришта* пружио је, нема сумње, најкомплетнију слику стогодишњег рада ансамбла Опере; због унутрашњих превирања у Народном позоришту, обележавање значајног јубилеја начињено је веома скромно, без одговарајућег славља и великих премијера, па је монографија професора Владимира Јовановића, у суштини, обележила век Опере и тиме пружила драгоцен допринос изучавању историје Опере Народног позоришта, а истовремено је одговорила и високим историографским и театролошким стандардима.



IN MEMORIAM

МИЛОВАН ВИТЕЗОВИЋ
(1944–2022)

ДЕЈАН МИЈАЧ
(1934–2022)



МИЛОВАН ВИТЕЗОВИЋ (1944–2022)

Милован Витезовић припада оној малобројној групи српских писаца који су остварили волуминозно књижевно дело у сва три књижевна рода: поезији, прози и драми.

После младалачких радова у којима препознајемо критички дух и сатирични однос према стварности у којој смо живели, где доминирају афоризми и поезија с хуморним акцентима, Милован Витезовић шири подручје свог списатељског позива на прозу, драму и сценаристику. Није се поколебао ни када је тадашња власт забранила и спалила његову књигу афоризама *Срце ме је откуцало* већ је наставио да и даље негује хуморно-саркастичан однос према политичкој стварности као уредник у *Језу*.

Његовом дару је ипак било потребно шире поље дејства; усмерио се ка драмској књижевности, завршивши студије драматургије на Факултету драмских уметности. Објединио је и исплео чврсту везу између изучавања националне историје и сценаристичке об-

раде значајних догађаја, појава и живота истакнутих личности у Србији 19. и 20. века.

У овоме делу књижевне биографије Милована Витезовића бележимо изванредне домете које је остварио у драмским серијама писаним за телевизију; високо су вредноване серије *Вук Караџић*, *Димитрије Туцовић*, али и *Шешир професора Косте Вујића*, а такође значајне домете Милован Витезовић остварио је и у документарно-играним историјским фрескама *Где цвета лимун жут*, *Кнежевина Србија* и *Краљевина Србија* (заједно са Здравком Шотром).

Историја Србије представљала је Витезовићу трајни списатељски изазов; историјска збивања, али и биографије знаменитих људи, Милован је обрађивао у романима: *Чаране краља Петра*, *Симфонија Винавер*, *Хајдук Вељко Петровић*, као и у још неколико дела, пре свега драма, са историјском основом. Међу њима издвајају се *Принц Растко – монах Сава*, *Краљ и његов комедиограф*, *МиСтерија*, *Ко се боји Радоја Домановића* и *Јоаким*. Овим делима писаним за позориште ваља придодати и циклус монодрама посвећен историјским личностима – Карађорђу, кнезу Милошу, Вуку Караџићу, кнегињи Љубици Обреновић, краљици Драги Обреновић, војводама Милану Обреновићу, Арсенију Ломи, Јанку Катићу и кнезу Александру Карађорђевићу.

Премда је обављао низ послова, уредничких, пре свега, у *Језу*, а затим у Телевизији Београд, где је био главни и одговорни уредник Уметничког програма, а затим и редован професор драматургије на Академији уметности, за Милована Витезовића се сасвим поуздано може тврдити да је, у суштини, био писац. И то писац коме су границе једног књижевног рода биле одвећ тесне да би их поштовао. Због тога је те границе превазилазио, користећи у значајном делу свог опуса прожимања поезије, прозе, драме и сценаристике.

Присутан у књижевном животу Београда, Србије, а раније и Југославије, Милован Витезовић прошао је и кроз неизбежну школу бојмије која је шездесетих година прошлог века имала чврсто упориште у културним кафанама главног града. Ову наставу завршио је по убрзаном курсу, а она му се одужила уграђујући

слободну мисао, која је владала у Прешерновој клети, Шуматовцу, Грмечу и Последњој шанси, у његове афоризме. Већ је речено да му је књига забрањена и спаљена, али овоме податку треба додати и чињеницу да се Милован Витезовић није ни престашио ни зауставио већ је истим жаром иронично и саркастично писао о владајућој номенклатури. Извесно је да су поједини чланови ЦК СК Србије желели да га прогоне и даље, али то нису учинили јер их је искуство научило да чим Витезовић објављује и даље да „неко стоји иза њега“, да га не треба дирати. Политичари су, како то понекад бива, оћутали нове афоризме верујући да их Витезовић објављује под високом заштитом. А никакве заштите није било него само креативне дрскости и смелости младог писца.

Преко пет деценија дуга списатељска каријера Милована Витезовића обухвата и његову делатност приређивача књижевног опуса српских писаца; учествовао је у припреми дела Павла Поповића, Богдана Поповића, Јована Скерлића, Милана Кашанина и, посебно, Стојана Новаковића.

Напокон, треба истаћи чињеницу да су дела Милована Витезовића преведена на немачки, мађарски, енглески, руски, француски, италијански, словеначки, румунски, македонски, грчки, пољски, чешки, летонски, шведски, кинески, хебрејски, бугарски и албански језик.

Када се прави укупан збир дела Милована Витезовића, може се закључити да је објавио педесетак дела у близу две стотине издања; у томе обиљу издваја се дванаест романа од којих су неки екранизовани.

Обим и квалитет књижевног дела Милована Витезовића достатни су за три импресивне књижевне биографије. Својим разуђеним књижевним делом, али и учешћем у изградњи високих критеријума у телевизијском стваралаштву, Милован Витезовић задужио је свој народ и пружио хвале вредан допринос његовом духовном и уметничком животу.

Радомир Путник



ДЕЈАН МИЈАЧ (1934–2022)

Опраштамо се од Дејана Мијача с тугом, питајући се јесмо ли умели за живота да му искажемо колико ценимо то што је урадио. Јесу његове представе хваљене, тумачене и награђиване, јесте оставио неизбрисив траг, како се то каже у парадним говорима. Но ово што ми радимо је уметност илузија, и има само време садашње, па је и наш траг, нажалост, тек сенка сенке. Снимци представа су хладни, на њима се не види колико су представе Дејана Мијача биле смело изазивање стварности, зачикавање могућег, продор у онострано, сасвим необично и својеврсно ругање свему што је банално. Редитељ мислилац, редитељ који је представу радио као што велики композитори компонују симфонију, ноту по ноту, део по део, до тражене целине. Мијач је имао аутентични смисао за компоновање зачудности. Кажу да за њега није било тајне у позоришту. Није зато што је он био тајна. Веровао је у моћ глуме и зато се као редитељ борио против навикнутих глумачких шаблона. Ника-

да два пута истим средствима у улогу, говорио је, глумац је столико биће и треба да се тим лицима служи слободно и надмоћно. И Мијачево умеће да глумце на то наводи је такође било слободно и надмоћно. Независно од жанра, епохе и драмске форме, Мијач је увек успевао да представу углача, да јој да пуни сјај изнутра, без шверцованих спољних емоција и шарених лажа. У комедији је постигао онај гогољевски циљ да гледалац схвати да се смеје себи, баш као што га је у драми упућивао да се тражи међу ликовима. Радио је споро, са осетљивошћу апсолутног слухисте, тражећи прави тон од сваког учесника у представи, од глумца до бинског радника. Сваком својом представом Дејан нас је уверавао да је глума својеврсно и свеобухватно уметничко лудило, а позориште уметност препознавања које се не сме присиљавати да одговара и ни за шта осим за себе. Намучио се Дејан Мијач у нашој средини претенциозних импровизатора и фалшера, али срећом није ни њима није било лако с њим. И ево и данас му кажем као и много пута раније: Мајсторе, заиста није било узалуд. Не да ми, међутим, мира питање – да нисмо мало пожарили с лаким пристанком на његово повлачење из позоришта. Кад је Ингмар Бергман у својој осамдесет седмој години објавио свој одлазак из Драматена, окупио се цео ансамбл, чланови технике и администрације и пуна четири сата га молили да остане бар још две сезоне на начин који њему одговара. Ми, међутим, славитељи новотарија, петарди, билдованог здравља и агресије... и тако даље, није ваљда да смо једва дочекали. Жарко желим да тако није било. Збогом, Дејане, пријатељу мој, задужили сте нас много.

Вида Огњеновић



НОВО ИЗДАЊЕ МУЗЕЈА ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ

УПУТСТВО АУТОРИМА

Т*еатрон*, часопис за позоришну уметност излази континуирано од 1974. године и објављује радове из позоришне историје, теорије, драматургије, затим хронике (приказе књига из области позоришне уметности, сећања савременика о позоришном животу, савремени позоришни живот, in memoriam), студије личности, њиховог значаја и улоге у позоришној уметности, те необјављена драмска дела. Према категорији објављују се научни радови: оригиналан научни рад, прегледни рад, научна критика/полемика, али и стручни чланци (информативни прилози, прикази, стручна критика и осврти).

Радови се шаљу током целе године, а о прихватању и термину објављивања одлучује уредништво. Аутори су у обавези да поштују научне и етичке принципе и правила. Рад који је већ објављен у неком часопису неће бити узет у разматрање. Научни радови, прихваћени од стране уредништва, шаљу се на две анонимне рецензије и постају коначно прихваћени за штампу након добијања обе позитивне рецензије.

Текст рукописа послати у Microsoft Word-у, писмо ћирилица, фонт Times New Roman, величина 12, проред 1,5, величина слова у фуснотама 10. Називи дела у тексту наводе се курзивом (Italic). Дужина рада не би требало да прелази 40.000 карактера са размацима. У изузетним случајевима може се дозволити објављивање рада већег обима. У *Театрону* се објављују радови на српском језику, али отворен је и за радове на страним језицима уз консултације са уредништвом.

Научни рад мора садржати наслов на језику рада и енглеском језику, сажетак/апстракт на језику рада и енглеском језику (до 250 речи), кључне речи на језику рада и енглеском језику (до 10 речи) и листу рефе-

ренци (засебни пописи коришћених извора и литературе по азбучном реду). Рад може бити опремљен илустративним прилозима (попут табела, графикана, нотних примера) уз одговарајућу легенду, док о фотографијама које прате текст коначну одлуку доноси уредништво. Аутор може дати предлог и послати предложене фотографије опремљене легендом и у одговарајућој резолуцији за штампу. Аутор је дужан да достави контакт email, афилијацију (званичан назив и седиште установе у којој је аутор запослен) и податке о научном скупу, програму или научноистраживачком пројекту у оквиру којег је чланак настао и од кога је подржан и финансиран.

Предајом рада аутор гарантује да су изнети подаци тачни, како они који се тичу самог истраживања, тако и подаци о коришћеној литератури и изворима.

НАЧИН ЦИТИРАЊА ЛИТЕРАТУРЕ И ИЗВОРА

Монографија

Примери:

фуснота: име и презиме аутора, запетом одвојен наслов књиге у целини курзивом, у загради место издавања, две тачке, издавач, и година издања са запетом између, на крају ознаке страница.

Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1979), 78–80.

библиографија: Стојковић, Боривоје С. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1979.

Рад у часопису

Примери:

фуснота: име и презиме аутора, наслов рада у целини под наводницима, назив часописа у курзиву, број, година у загради и цитирана страна након две тачке.

Милица Зајцев, „Савремене теме у кореографији Вере Костић“, *Театрон* 87 (1994): 112.

библиографија: Зајцев, Милица. „Савремене теме у кореографији Вере Костић“. *Театрон* 87 (1994): 111–125.

Текст из новина

Примери:

фуснота: име и презиме аутора, наслов рада у целини под наводницима, назив новина у курзиву и датум, број стране.

Велибор Глигорић, „Достојевски у данашњици“, *Политика*, 28. 3. 1935, 4.

библиографија: Глигорић, Велибор. „Достојевски у данашњици“. *Политика*, 28. 3. 1935.

Чланак у зборнику радова

Примери:

фуснота: име и презиме аутора, наслов рада у целини и под наводницима, у (наслов зборника у курзиву), приређивач или уредник, у загради место издавања, две тачке, издавач, и година издања са запетом између, на крају ознаке страница.

Верослава Петровић, „Драма, опера и балет Народног позоришта 1918–1941“, у *Сто година Народног позоришта 1868–1968*, ур. Милена Николић (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1968), 53.

библиографија: Петровић, Верослава. „Драма, опера и балет Народног позоришта 1918–1941“. У *Сто година Народног позоришта 1868–1968*, уредник Милена Николић, 50–68. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1968.

После првог помена пуне библиографске јединице у напоменама током наредних цитирања даје се скраћени облик, односно понавља се иницијал имена и презиме аутора и скраћени наслов. Код узастопног навођења аутора и дела користи се скраћеница „Исто“, „Ibid.“. Код поновљеног навођења дела користи се скраћеница „Нав. дело“, „ор. cit.“. Литература се наводи на језику и писму на којем је штампана.

Необјављени извори

Назив установе, назив збирке или фонда, ознака фасцикле, назив документа, ознака документа, датум.

Пример: Музеј позоришне уметности Србије (МПУС), Збирка архивских докумената (АД), 17-1, Оснивачи Народног позоришта у Београду, инв. бр. 28482, 1852.

МПУС, АД, 17-1, Оснивачи Народног позоришта у Београду, 28482, 15. март 1852.

У случају навођења електронских верзија доступних онлајн уз потребне елементе додати линк и датум приступа.

Детаљније о упутствима, ауторским правима и законским обавезама и рецензентском поступку:

<https://mpus.org.rs/teatron/>

као и у Уговору и Изјави коју аутор потписује пре објављивања рада.

Радови се шаљу на електронску адресу:

office@mpus.org.rs

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

МУШКО ТЕЛО У БАЛЕТУ

Иако балерине и балетски играчи користе кодифициране покрете, велика је разлика у женској и мушкој игри. У зависности од посматрача, отвара се пут идеализације одређеног начина интерпретације, али то може одвести у замку глорификације једног или другог објекта посматрања, а инсистирање на лепоти класичан балет може померити из сфере уметности и поставити га у сасвим друге оквире. Јасно је да родна неравнотежа утиче негативно на квалитет балетских представа и озбиљно угрожава уметнички сензибилитет.

Бранкица Кнежевић



www.mpus.org.rs