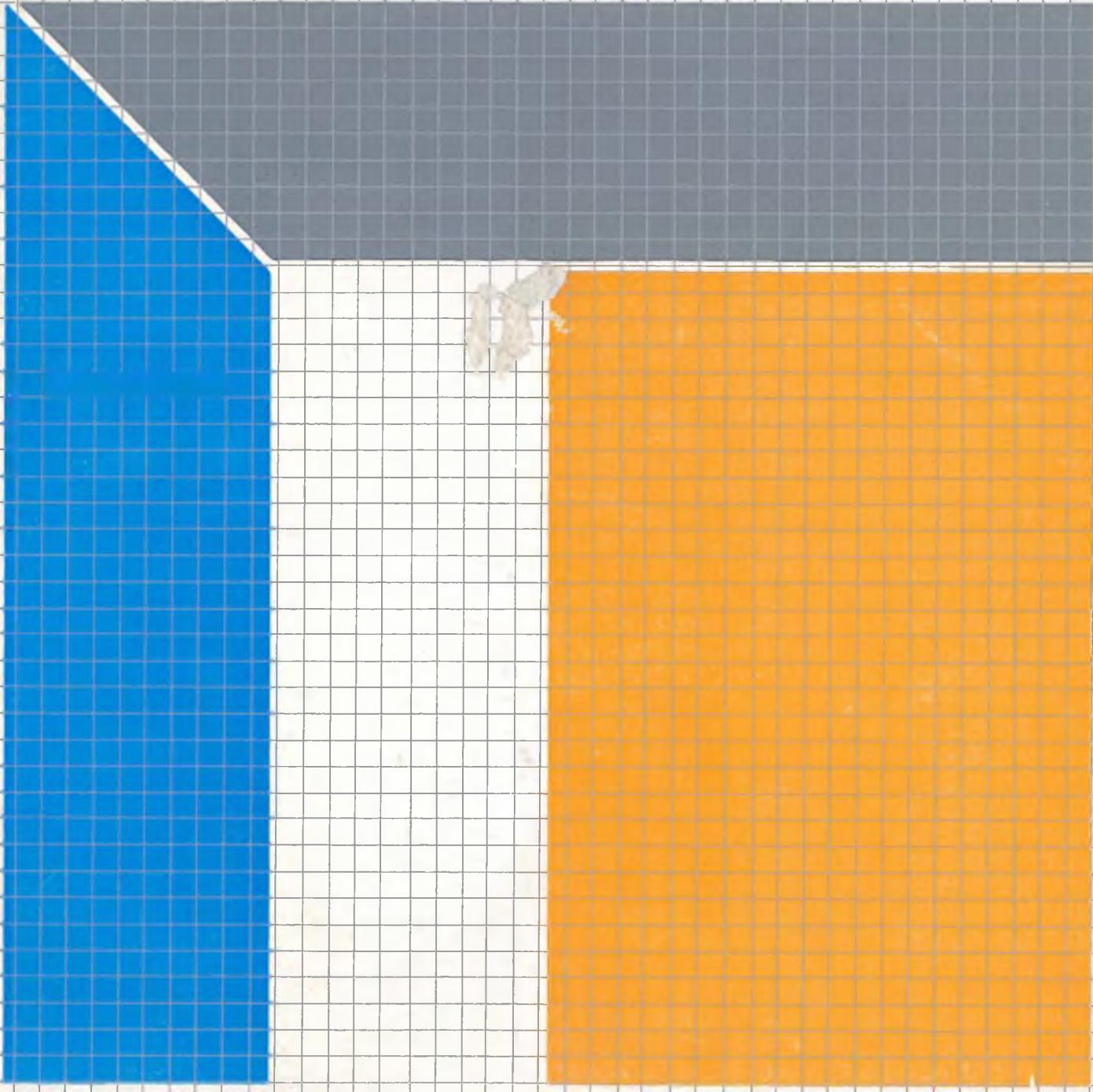


5

Teatron



5

3 teatron
dr petar volk:
trajanje
5 teatron
feliks pašić:
domaći pisac pred svojim pozorištem
(branko čopić, miodrag pavlović, velimir lukić,
borislav mihajlović mihić, aleksandar popović)
32 teatron
borivoje s. stojković:
srpska putujuća pozorišta od kraja 19. veka
do prvog svetskog rata
50 teatron
josip lešić:
sarajevske godine dušana radenkovića
56 teatron
milica jovanović:
balet narodnog pozorišta između dva rata
75 teatron
milena nikolić:
zaboravljeni pesnik, dramski pisac i glumac
žarko lazarević 1885—1915.
81 teatron
mirjana kodžić:
razgovor sa slišicom ravasijem na vencu
91 teatron
radmila gligić, 1964:
miloš jevtić, 1975:
dva razgovora sa nevenkom urbanovom
99 teatron
miodrag staničavljević:
epika i drama

Teatron

107 teatron
hronika
107 teatron
in memoriam
vladeta dragutinović
(milan puzić)
108 teatron
in memoriam
momčilo milošević
(siniša paunović)
110 teatron
in memoriam
nada stajić
(nevenka urbanova)
110 teatron
stage design throughout the world 1970—75.
(olga milanović)
112 teatron
eseji o drami
(zorica jevremović-munitić)
112 teatron
promena
(milorad vučelić)
113 teatron
teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog teatra
(radomir putnik)
114 teatron
drugi trio
(r. p.)
114 teatron
pozorište 1975.
(risto vitanov)
115 teatron
staša beložanski
(dr pavle vasić)
116 teatron
iz muzejskih zbirki
medalje
(olga milanović)

broj 5
mart 1976

časopis za
pozorišnu istoriju
i teatrologiju

izdavač:
muzej pozorišne umetnosti
sr srbije
beograd 11000
gospodar jevremova 19

glavni i odgovorni urednik:
dr petar volk

redakcija:
siniša janić
olga milanović
dr petar volk
dušan č. jovanović (sekretar)

lektor:
jelena čolić

design:
saveta i slobodan mašić
realizacija:
studio structure, beograd

tisk:
radiša timotić
beograd 11000
jakšićeva 9

metar:
ilija durković

ovaj broj je štampan u 1000 primeraka
cena ovoga broja 20 dinara
štampanje ovoga broja završeno
31. marta 1976. godine

TRAJANJE

Nedavno smo u goste pozvali grupu mlađih

glumaca koji su svojim prvim ulogama na raznim našim pozornicama nagovestili svoje šire izražajne mogućnosti. Kritika ih je već u nekoliko navrata predstavljala kao generaciju budućnosti. Pokazujući im fotografije starih glumaca, plakate zaboravljenih predstava, predmete koji su pripadali slavnim umetnicima — oživeli smo sa magnetofonskih traka i glas Dobrice Milutinovića. Slušali su ga pažljivo, sa poštovanjem, izvesnom zainteresovanosti, ali bez ikakvog emocionalnog uzbudjenja. Tada smo shvatili da mit o glumcu traje koliko i njegov život ili životi onih koji dolaze da ga gledaju i slušaju, koji imaju potrebe za njegovom igrom, nalaze u njoj smisao umetnosti i života, veruju mu, dive se i čine sve da i drugi zavole ono što je njima bilo toliko drago. Možda je sve to i prirodno, pa ipak, sve češće se događaju stvari koje navode na mnoga pitanja, sumnje i razočaranje.

Svi bismo želeli da vidimo u pozorištu složnu i srećnu porodicu u kojoj ima mesta za sve generacije od deda i baka do njihovih unuka. Zapravo, reč je o časnom kontinuitetu različitih generacija i trajanju našeg scenskog izraza. Ali, ni u ranijim vremenima, pa ni sada, to nam nikako ne polazi sa rukom. Mnogi ugledni umetnici, koji su ceo život poistovetili sa teatrom pa čak i ličnu sreću nalazili samo u ulogama i varljivim iluzijama, napustili su teatre uglavnom razočarani. Uz sve razumevanje za osjetljivost, subjektivnost, lične nesporazume ili našu tradicionalnu netaktičnost u prelomnim trenucima za pojedine karijere i živote, ipak ovakve pojave ostavljaju izvesnu gorčinu. Stari glumci se ne okupljaju oko svojih matičnih scena, ne prate rad onih koji su došli iza njih, nemaju prilike da kažu toplu reč drugima i da im prenesu na bilo koji način svoja iskustva, sećanja ili mišljenja. Ako su umetnici starije generacije svet za sebe, ni ovi drugi koji još uvek deluju ili tek počinju, ne pokazuju želju da izidu iz kruga svojih raspoloženja, htenja i planova. Umesto teatra kontinuiteta stvaramo teatre pojedinih generacija sa dosta isključivosti, sa prenaglašenim uverenjem da sve počinje i završava sa trenutkom i predstavom. Umetnici u usponu zaokupljeni su uglavnom samo sopstvenim publicitetom. Ako bi na osnovu mnogih pojava trebalo uopštavati — lako bismo došli na misao da je pozorišna umetnost stvarno efemerna. Kako je ceniti, kada oni koji je stvaraju ne veruju mnogo u njeno trajanje? Da je drugačije, zar bi bili toliko ravnodušni prema kontinuitetu, literaturi koja se stvara o pozorištu i dokumentima koji treba da posvedoče o onome što su sami stvorili? Nije li trenutak da pozorišta sama preuzmu brigu o tome? Treba li podsećati da su ovakve rasprave u drugim zemljama okončane na opšte zadovoljstvo još početkom ovog veka.

Naravno, postoje i drugačija mišljenja po kojima umetnike ne bi trebalo opterećivati sa svim onim što je problem nauke, raznih instituta, muzeja, izdavačkih kuća, kritike i fakulteta i akademija. Zar oni ne dokazuju svoje trajanje upravo time što u svakoj generaciji obnavljaju

verovanje u teatar, prevazilaze postojeće vrednosti, iznalaze nove forme izraza i scenu poistovećuju sa našim senzibilitetom i potrebama? Iz toga sledi da o trajanju ovih iluzija treba da vodimo računa upravo mi koji se nalazimo u gledalištu.

Sećanja ma kako bila draga ipak vremenom izblede. Istražujući ono što se dogodilo u prošlom veku gotovo smo zaboravili minule decenije kojima smo i sami svedoci. Ima trenutaka kad nam se čini da o ranijim periodima znamo možda čak i više nego o onom što je bilo pedesetih godina u našoj sredini. Izgubljena su svedočanstva o repertoaru, nismo sačuvали mnoge plakate, ima niz značajnih predstava o kojima ne postoji nijedna fotografija. I tako redom, a sve, opet, u ovo naše vreme. Ponovo se nalazimo u krugu gde su svi u pravu i gde niko ni za što ne oseća odgovornost.

Sačuvati sećanje na ovaj trenutak isto je teško koliko i otgnuti od zaborava događaje prošlosti. U pozorištu je istorija uvek imala specifično ljudsko značenje. O njoj se odlučivalo kroz velike predstave i značajne kreacije, tako da se o vrednostima ne može suditi odvojeno od njihovog trajanja. Ako je pozorište potreba našeg života, iluzija kojoj se neprekidno vraćamo, realnost koju doživljavamo mnogo dublje i potpunije nego pojedinačne pojave što nas svakodnevno okružuju — onda je nužno da se o njemu brinu i oni koji ga stvaraju ili prate. Svest o vrednostima i trajanju možda će jednom da ukloni sve ove nesporazume i doprinese da shvatimo pravu istinu o našem teatru.

Često nam se čini da se o savremenom teatru piše veoma mnogo i iscrpno. Pa ipak, niz fundamentalnih stvari i značajnih pojava ni iz daleka nije objašnjeno. Mi još nismo izdvajili predstave koje predstavljaju međaše u našem posleratnom razvoju scenskog izraza, oklevamo da zapodenemo rasprave o uticajima koji su vršeni u pojedinim periodima još uvek se čekaju objašnjenja o pojavama, stilovima, ekstremnostima i svemu onom od čega je sazdana naša pozorišna politika i hronika. Da li je u srazmeri vrednost izvesnih predstava i uloga i publicitet koji oni uživaju? Mogu li generacije koje dolaze steći potpunu sliku o našim mogućnostima i vrednostima na osnovu onog što mi danas o njima mislimo ili kako ih predstavljamo javnosti?

Zalaganje za autentičnost pozorišne umetnosti i praćenje njenog trajanja u kontinuitetu nije isto što i podržavanje tradicionalizma i konformizma u tekućem pozorišnom životu. Želeli bismo da se izdignemo iznad efemernosti i svega onog nevažnog i slučajnog što prati pozorišne predstave, da utvrdimo kriterijume koji će nam pomoći da izdvojimo ono što je trajno, da afirmišemo izvorno u našem izrazu kako bi naše svedočenje bilo rasterećeno proizvoljnosti, subjektivizma i sentimentalnosti. Zašto istoriju da gradimo na sećanjima kada smo u stanju da učinimo za nju mnogo više. Sve će nas to navesti i na poređenje sa drugima, odmeravanje sa ranije postignutim i odupiranje stiliji koja se oseća u našim svakodnevним pozorišnim zbivanjima. Ovo je ujedno zalaganje za dostojanstvo pozorišne umetnosti, veću selektivnost i poštovanje vrednosti za koje utvrdimo da su od šireg kulturnog značaja.

Redakcija »Teatrona« shvata odgovornost koju ima ne samo prema pozorišnim zbivanjima prošlosti nego i savremenim tokovima scenske umetnosti. Otud je odlučila da sve više prostora i vremena posvećuje pojavama, predstavama, ličnostima — svemu onom što je od značaja za razumevanje našeg pozorišnog trenutka. Unošenje novog odnosa u rasprave o savremenim dostignućima verovatno će uticati da i mi sami promenimo neka shvatanja, da se izdignemo iznad privatnih strasti i okrenemo pozorištu kao umetnosti života i njegovog trajanja.

Petar Volk

FELIKS PASIC DOMACI PISAC PRED SVOJIM POZORISTEM

Iz dva razloga, najmanje, deo ovog broja »Teatrona« ustupamo dramskim piscima, našim savremenicima; oni govore o »svom pozorištu« ili, tačnije, o teatru koji stvaraju i o teatru koji s njima stvara. Prvi razlog sadržan je u činjenici da su retka, više ili manje sporadična, svedočanstva posleratnih naših dramatičara o njihovom delu a, posebno, o okolnostima u kojima je to delo nastajalo i dobijalo scenski oblik. Drugi razlog bi, u najkraćem, bio u nedovoljno poznatom i neispitanom mehanizmu odnosa između pisaca i teatara, o kojima se daju katkada

kontroverzna a u svakom slučaju neprecizna tumačenja. Pitanje, dakle, »kako je neko delo nastalo« ima prirođan produžetak u pitanju »kakav je bio njegov put do baš tog i takvog scenskog izraza«. Koliko je, recimo, istine u pričama da pozorišta svoju deklarativnu privrženost domaćem piscu ne potvrđuju uvek u praksi, odnosno da pozorišna praksa na izvestan način opovrgava dobre namere i lepe deklaracije? Bira li pisac pozorište ili pozorište bira njega? Šta kazuju individualna iskustva: koji sve elementi, izvan samog dramskog teksta, utiču na njegovu sudbinu?

Nezavisno od tih pitanja ili, bolje reći, uporedo s njima, u odgovorima, ocrta se u ovim svedočenjima čitava jedna mala istorija posleratne srpske dramske literature, viđena iz radionice onih koji su je stvarali. S te strane nam se čini da ovi razgovori daju dragocene podatke za povesničara našeg pozorišta i za ispitivače određenih pojava u njemu, posebno za šira razmatranja o delu pisaca koji su, u ovoj prilici, naši sagovornici.

BRANKO COPIC

Feliks Pašić:
Da počnemo od početka. Kada ste, kao pisac, prvi put došli u dodir sa pozorištem?

Branko Ćopić:
Pa, kao pisac prvi put sam, tako, došao u bliži dodir sa

pozorištem poslije oslobođenja — da li je to bilo četrdeset pete ili četrdeset šeste? A imao sam ja napisan komad za djecu u tri-četiri čina »Družina junaka«. To je nešto sa motivom iz narodnooslobodilačke borbe, o onim našim pionirima aktivistima, a tu su pomiješane i razne životinje — te vuk, te lisac, te drž' ne daj... I, to su u Narodnom pozorištu postavili, a reditelj je, mislim, bio

onaj Petar Petrović Pecija. Onda sam ja sa njim sarađivao, dorađivali smo neke stvari i, tako, on kao reditelj je sa mnom razgovarao, on je imao iskustva — njegovi su komadiigrani... I tako je bila postavljena ta »Družina junaka«. To su djeca vrlo rado posjećivala, ja sam sâm uživao u tome... Pa i danas često sretam jednoga glumca koji je odavno u penziji i koji je igrao u tome komadu, igrao je ulogu vuka. E, to je bio moj prvi dodir sa pozorištem.

FP:

Jeste li u ratu pisali nešto za partizanske pozornice?

BĆ:

A da, u ratu sam ja bio među prvima koji su pisali za partizanske pozornice. To se sviđalo seoskoj omladini, pa sam često dobijao porudžbine. Pišu mi, recimo, ovako: »Dragi druže Branko, pošalji nam jednu pjesmu za recitovanje, jednu pjesmu za pjevanje (to su bili oni raporti ili vrapci) i jedan komad u kome će biti muških i ženskih (zato što muška i ženska omladina tu mogu biti aktivni).« Bilo je pomalo dirljivo i smiješno kako je ta seoska omladina to izvodila. Recimo, tamo ima ono kad se... ona radnja, piše: »Jovan«, pa u zagradi stoji: »prilazi Petru i kaže mu...« Međutim, oni seoski omladinci-glumci, oni počnu ovako: Dolazi taj koji igra ulogu Jovana i kaže — »Prilazi Petru i kaže mu: Ej, Petre...« Dakle, oni govore i onu radnju koju će izvesti. Onda tu... tu bi se bezbroj anegdota moglo ispričati kako je to izgledalo... Ja sam uvijek, da bi bilo smjejurije, udešavao tako da postoje tamо starac i baba pa, ako je starac napredan, baba je nazadna ili obratno. Vrhunac je komedije kad baba tuče starca. Jer, da metnem da starac tuče babu, to oni vide i u selu, ali baba da tuče starca! Ona osvećuje sve babe ovoga svijeta koje starci maltretiraju, i tada nastaje smjejurija... ma kakav Šekspir... Ona baba koja tuče starca, ona ga baš zdrušno bije, pa on kaže: Daj ti to nekako udesi da i ja nju malo tučem, ili da me ne tuče kolcem nego brezovom šibom... I onda onaj glumac koji igra ulogu starca obuče po dva-tri kaputa, pa kožuh, pa ovo, pa ono... da ne bi bio bijen... Dakle, to su bile vrlo popularne stvari kod seoske omladine i kod aktiva seoske omladine. Petnaestak sam imao tih skečeva... neki su čak bili i u dva čina, tri... i tako.

FP:

Vi ste, dakle, kao dramski pisac, počeli po dužnosti, pisali ste po porudžbini. Posle, kad se rat završio, kad je prikazana ta vaša prva komedija za decu, vi ste počeli da se ozbiljnije zanimate za dramski rad i napravili ste jednu ili dve, da tako kažem, ozbiljne komedije. Kako je to bilo?

BĆ:

Pa, kad sam napisao svoju zbirku pripovjedaka ili, može se kazati roman, »Nikoletinu Bursaču«, najprije ga je dramatizovao Minja Dedić. Meni nikako nije išlo u glavu da će to dobro proći. Minja me je uvjeravao da će to publike dobro primiti i da će to ići. I, zaista, ta dramatizacija »Nikoletine Bursaču« odlično je prošla. Znam da je ovdje u Beogradu jedno dvjesto pedeset puta davanā, i na bezbroj još pozornica. Bio je velik broj dramatizacija ili su uzimali Minjinu... Kasnije je bilo niz

drugih stvari koje su dramatizovane. Dramatizovaia je često i dobro Vera Crvenčanin, a dramatizovao je i Govedarević, iz Kragujevca. Nekoliko mojih knjiga je dramatizovano, sa manje ili više uspjeha. Ja tu, uglavnom, nikada nisam sarađivao. Prosto me mrzilo. Tu dosta treba i raditi, a meni nikako nije išlo u glavu da nešto što sam napisao — neki roman ili pripovjetku ili niz pripovjedaka — da sad idem pretočavati u jednu drugu formu, to mi je izgledalo, nekako, kao gubljenje vremena: razbijati jednu formu pa praviti drugu. A znam da bi bilo vrlo korisno, jer sam zapazio i nespretnе dijaloge, ponegdje, ponegdje; kao cijelina, to mi je izgledalo da nije onako kako bih ja načinio, već mi se činilo da bih ja sam mogao da napravim bolje. Onda sam pokušao i sam, i napisao sam jednu komediju koja je naišla, bogami, na prilično veliki otpor, komediju »Odumiranje međeda«. Bilo je povuci-potegni — pa zašto ovo, pa zašto ono a meni su uvjek dijalozi išli od ruke, i ja sam uvijek volio da radim sa dijalogom ... Imao sam dinamike u tim svojim humorističkim stvarima, polazilo mi je za rukom da dajem te humorističke situacije, i to uvijek više humorističke nego satirične. Možda sam bio više satiričan u pripovjetki, ali kad me komedija povuče, ja onda to sve dam na neobuzdanu smjejuriju. I, da su pokazali više strpljenja i više razumijevanja za te moje prve komediografske početke, ja bih i dalje nastavio, vrlo zdušno, i sigurno bih već malo počeo ulaziti u tu materiju. Međutim, poslije sam se nekako odbio i povukle su me druge stvari ... Onda, pošto mi je bilo rečeno da sam zločud u toj svojoj komediji, da hoću da prikažem poredak, ne znam, ovakvim ili onakvim, da to, u najmanju ruku, liči na neprijateljske pozicije, dao sam nekako do znanja da znam pisati i malo drukčije ... Napisao sam komad »Vuk Bubalo«. Nazvao sam ga »vesela pozorišna igra« i posvetio prvoj omladinskoj radnoj brigadi, koja je stvorena 1942, početkom ljeta: kad su u Bosansku Krajinu došli srpski, crnogorski i sandžački proleteri, kad se ogromna vojska skrcala u Krajinu, sa velikim brojem ranjenika, trebalo je obezbijediti žito za vojsku. Onda su naši stvorili — najviše od omladine Drvara, i uopšte od krajiske omladine, gdje je prednjaciila omladina Drvara — stvorili su jednu veliku omladinsku, Prvu omladinsku radnu brigadu. Brojala je, mislim, jedno dvije hiljade omladine ili više, i oni su oteli žetu od neprijatelja, iz doline rijeke Sanice. To je bio jedan veliki radni podvig, pravi herojski podvig. »Vuk Bubalo« je svuda dobro prolazio. Ovdje, u Beogradu, Dobričahin je igrao Vuka Bubala sa velikim uspjehom. Na drugim mjestima su to davali, čak je i na televiziji bilo ... I, kažem, mene i danas srce povuče da poneku svoju stvar dramatizujem, poneku pripovjetku koja je pravi nekakav sinopsis za dramu, ili za ... šta ja znam, za filmsku, za televizijsku komediju, ali nešto me sad poteško natjerati ... Vjerujem da bih tu imao i publiku i da bih imao i uspjeha, naročito s jednom vedrom, životnom, da je tako nazovemo, narodskom komedijom, za najširi krug gledalaca, mislim da mi je to uvijek za rukom polazilo — nego sam prosto postao inertan i više volim pišati kratke priče nego ove stvari.

FP:

Iako ste za pozorište radili manje nego što ste pisali romana, pripovedaka i pesama, reklo bi se da je upravo vaš dramski rad bio daleko više izložen pažnji i kritici javnosti nego druga vaša delatnost. Mislite li da je objašnjenje za to i u činjenici da je pozorište otvoreno, otvorenje nego ove knjige što stoje ovde u rafovima, da je objašnjenje možda u suštini neposrednog delovanja pozorišta na gledaće i na javnost?

BC:

Jeste, to je istina. Neke ideje i stavovi izneseni u knjizi kod nas su prilično bezopasni prosti zbog toga što veoma, veoma mali broj ljudi čita knjige, daleko manje ljudi čita nego što mi prepostavljamo. Sve naše statistike, kakve bile i od kad bile, još nisu dovoljno precizne, niti daju dovoljan uvid, koliko se malo kod nas čita. Kako je rekao jednom Mihailo Lalić, kod nas čitaju oni koji moraju: đaci, prosvjetni radnici, oficiri, milicija ... a ovi ostali — rijetko ko čita i malo čita, i, prema tome, u knjigama vi možete svašta kazati ... vrlo mali broj ih pročita. Pozorište je drugo. Pozorište čovjek vidi. Knjigu može uzeti samo onaj — neću kazati: pismen, jer ogroman broj pismenih ne čita knjigu — onaj ko je navikao na knjigu, ko osjeća potrebu za knjigom. Takvih je malo. A pozorište djeluje i na pismene i na nepismene. I zato je više brige o tome: šta će se davati, kako ... a već televizija — ona je već, sačuvaj bože, ušla u svaku kuću. Pozorište, bar, zna se, da je jedno pozorište na Trgu republike, drugo tamo, treće ovamo, a međutim televizija je ušla u svaku kuću, televizija je prodrla ... Ono što se na televiziji daje, ili preko radija, to je već daleko više podložno nekoj kritici, kontroli, pažnji, pa baš zbog toga mislim da bi tu trebalo davati i najbolje stvari i obratiti pažnju na to. Ali, kažem, meni je uvijek žao i krivo što nisam više pažnje posvetio pozorištu, jer i sam uživam u pozorištu, u pozorišnoj komediji. U komediji uživam, i vjerujem da bih tu mogao da imam uspjeha; pošto volim humor, znam kako treba nastupiti, i osjećam kako treba nastupiti prema publici. Imamo veliku ekipu prvakasnih glumaca humorista, i onih ljudi koji su tu oko humora. Da ne govorim samo o Beogradu, ali sad sam gledao ove »Gruntovčane« u Zagrebu — kakvih tu, opet, ima ljudi, kako tu niču! Pa onda ono naše »Malo mesto«, pa kud se god okreneš ... Ljudi koji nastupaju s vedrinom i s humorom svuda najbolje prolaze. Ljudi, vidim, baš ne ljube tragedije i teške stvari, jer okolo je život pun teškoća, pun opasnosti ... Pogledajte: negdje prijete atomskom bombom, negdje prijete atentatima, ne smiješ u avion sjesti od ovih raznih, i šta ja znam ... I, kud se god čovjek okrene, stalno mu u svijetu nešto prijeti, pa još ova razna aerozagadjenja, tako da ljudi sve manje mogu da gledaju tragedije i teške komade, bilo na pozornici, bilo na filmu. Ja sam to i kod samog sebe primjetio. Ja u pozorištu neke stvari ne mogu, prosto ne mogu gledati, a i na filmu. I kažem, ona vedrina ... ono što kaže Njegoš: na svijetu ništa ljesti nema nego lice puno veselosti. I pokojni Ivo Andrić, sad posljednjih godina je govorio: »Ti imas smisla za humor i ti to njeguj i piši, jer ljudima je danas potreban humor kao mnogo sunca i vode i hljeba. Tako je humor potreban

u ovome svijetu koji se nešto namračio, koji se smrkao.« Andrić koji mi nikad ništa nije preporučivao, koji je prosto pažljivo pratio svačije stvaralaštvo koliko je mogao, koji nikada nikome nije davao nekakve recepte, ovo mi je sa svoje strane preporučio... Jednom sam pričao, daleko tamo... negdje u blizini onoga manastira na Svetoj gori, našao sam starog, starog kaluđera, koji je dosta čitao, i ne znam otkuda me poznao kad sam ušao tamo da obidem onu biblioteku. Kaže: »Gospodine Čopiću, ja sam čitao vaše 'Bursaće' i čitam još neke humorističke stvari, i vi, veli, radite jedan vrlo, vrlo bogougodan posao. Vi ljudi nasmijavate u njihovoj samoći, u moru njihovih briga i nevolja vi ljudi nasmijete. To je jedna, veli, velika stvar.« Ja se iznenadio. A to je starac od sedamdeset godina; imao je infarkt, i mili, kao bubica, po onom dvorištu. I onda sam video šta znači taj humor koji se, kažem, preko pozorišta može nekako zorno prikazati publici.

FP:

Svaki pisac, razume se, pravi svoj lik prema nekoj živoj predstavi toga lika. Neću vas pitati, naravno, da li je Nikoletina imao svog prototipa u stvarnom, zanima me: kada ste prvi put videli na pozornici živoga Nikoletinu Bursaća, glumca koji je igrao Nikoletinu Bursaća, kakvo ste osećanje imali, kakva je osećanja u vama pobudila ta ličnost?

BĆ:

Prvi Nikoletina Bursać koga sam video bio je Rade Marković, a onaj Jovica Jež bio je Đuza Stojiljković. I ja sam ih, vrlo, vrlo brzo sam ih već, nekako, primio kao svoje. Najprije je onaj lik Nikoletine Bursaća dopunio Džumhur svojim izvrsnim ilustracijama. Mislim da je poslije Džumhura jako teško ilustrovati »Bursaća«, kao što onoga Švejka poslije Jozefa Lade, niko više nije pokušavao da ilustruje. Tako se i ovdje taj lik upotpuni poslije ilustracija Džumhurovih, a onda kad je počeo Rade Marković to, što bi se reklo, da izvodi, i onaj Đuza, koji je, takođe izvrstan bio, ja sam ih vrlo, vrlo brzo, nekako, osjetio, primio kao svoje, osjetio sam da nisam iznevjerjen ni u svojoj mašti: prosto, učinili su mi se onakvi kako sam ih ja zamislio, i čini mi se da ih drukčije nisam ni zamisljao. A imao sam ja prototipova u životu toliko. Kasnije, kad sam još čitao uspomene ovih naših ratnika, pronašao sam takvih potvrda za Nikoletinu Bursaća da mi je, prosto, bilo žao što ih nisam ranije pročitao; čini mi se da bi mi Nikoletina Bursać bio još upotpunjениji. Tako je i sa nizom drugih likova. I da nemam tu potku u životu za njih, ne bi mi moje stvari ispale životne. Zato, uvijek, s vremenom i vrijeme, kad nekuda putujem, ja ili vidim ili od ljudi čujem niz podataka koji su prosto dušu dali za umjetnost. Imam ja, recimo, književnika Mladena Oljaču, koji je rodom s Kozare. On takvih anegdota kojegdje pokupi, ali on to rijetko upotrebljava u svojim djelima. Ja, čim od njega šta čujem, ja to pribilježim. Poslije izvjesnog vremena to u meni sazrije; mogu sjesti i pisati pripovjetku, i to dobru pripovjetku, kratku, da napišem prema onome šta mi je on pričao. On je poznavao čovjeka takvog, video takvog. Imate ljudi čija su zapažanja takva, umjetnički obojena i tako esencijalna da se uvijek mogu primijeniti... Ja

nikad nisam mogao, onako, iz vazduha, što kažu, izmišljati. Često mi je i literatura pomagala. Često je dovoljan jedan epitet koji u literaturi nađem. Recimo, ono: Simon de Bovoar na jednom mjestu nešto govori, pa kaže: to i to je sljezove boje. Čim sam to pročitao, ono »sljezove boje«, odjednom sam se sjetio svoga djetinjstva, sjetio se one bašte, svoje kuće, sjetio se kako je tamo cvjetao sljez, sjetio se kako je izgledao taj sljez, i kako je moje čitavo djetinjstvo nekako obasjano. I tako je, eto, samo taj jedan epitet izvukao čitav jedan svijet iz moga djetinjstva...

FP:

Malo ste pisali za pozorište, ali gotovo da nema profesionalnog pozorišta, bar u Srbiji, pa i amaterskog, koje na repertoaru nema jednoga Branka Čopića. Ako se isključe ovi naši klasici, kao što su Nušić, Sterija, vaša dela su po broju izvođenja negde u vrhu. Mahom su to dramatizacije. Zar vas ta činjenica nije podstakla da zaboravite izvesna razočaranja, koja ste imali kao dramski pisac, i da ponovo napišete nešto za pozorište? BĆ:

Pa, mislim da bi trebalo... Jer, tu je bilo svakakvih dramatizacija, i dobrih i loših. Prosto sam puštao ljudе — kad je već dramatizovao, šta će grešnik, dobro, pa neće meni kruna spasti s glave, ako to i nije bogzna kako dobro načinjeno... I tako, bio sam nemaran.

Držim se pomalo mačehinski prema tim stvarima koje dramatizuju, ali sam često osjetio grižu savjesti — zašto ne pišem više za pozorište. Mogao bih to i na osnovu ovoda grdnog materijala kojeg već imam u svojim knjigama. Mogao bih niz junaka da izvučem. Često mi je padalo na um da nešto napišem, prosto, na liniji neke optimističke tragedije, kao što je ona iz doba revolucije u Sovjetskom Savezu. Često o tome razmišljam, pa onda zaboravim, nešto pribilježim, pa opet odustanem, pa tako... A često sam imao skoro već sklopljenu cjelinu, naročito iz narodnooslobodilačke borbe. Htio sam da probam nešto, ali istinski život, ono ljudsko, a ne neke nakalemljene stvari. Meni jako smeta, naročito u filmovima iz NOB, kad vidim onoliko pirotehnike, onoliko... ovi naši smrtno naoružani rešetaju onim automatima, imaju municije koliko hoćeš. To je smiješna, lažna slika: ma kakva municija, kakvi bakrači! Bre, mi pobismo sve okolo i rešetamo Njemce k'o bundeve! Al' sve to nije tako bilo, i neće to našu NOB pred publikom podići na viši nivo, nego će učiniti da će mnogi ljudi kazati: Pogledaj, ovi načinili Divlj zapad od svega toga. I kažem, možda, i zbog toga bi trebalo da niz stvari iz te naše malo dalje i bliže prošlosti... kad bih mogao da dam, i to samo na liniji humora, komedije. Ja se u svemu nekako spasavam humorom; humorom se može spasti i od sentimentalnosti, od slabunjavosti, od patetike, od... uopće od jednog falš prikazivanja života.

FP:

Samo što se pojavila maiopre pomenuta »Bašta sljezove boje«, već je dramatizvana i izvedena na pozornici. Tako je bilo manje-više sa većinom vaših dela. Teatri posežu za njima svakako i zato što su, u dobroj meri, zahvalan dramski materijal: uočili ste i sami svoju sposobnost da

Iako oblikujete dijaloge i stvarate žive ličnosti koje govore jednim prirodnim, prijemčivim jezikom. To bi, ipak, bio samo deo objašnjenja. Onaj drugi razlog možda je, verovatno je, u okolnosti da se naša posleratna dramska literatura ne razmeće baš tekstovima te vrste, komedijama zasnovanim na vedrom, prostodušnom gledanju na svet i ljude oko nas. Ili vi imate neko drugo objašnjenje?

BĆ:

Pa, mislim da, između ostalog, toliko tih dramatizacija, da je to posledica toga što nema pogodnih tekstova, a s druge strane: moje su stvari pristupačne publići, publika ih voli, publika ih rado prima, publika ih smatra nekako poznatim i svojim. Ako se moje nešto dramatizuje, publika već načuji uši i odmah je spremna da ide da to gleda, da vidi na šta to liči, publika se već nada da će to biti nešto zanimljivo i blisko njenom svijetu. Mislim da je to jedan od razloga što se te stvari toliko dramatizuju. Međutim, sad vidim, bar na televiziji, niz humorističkih serija koje se meni mnogo sviđaju. Tu ima mašte... počevši već od onih stvari Vase Popovića, koji ima jedan fini, onaj sremački, specifično sremački humor. I ima još nekoliko pisaca, humorista, poreklom iz Srema. Pa imamo, evo, niz pisaca koji donose specifičan humor velikih urbanih sredina. Pa imate onaj humor, mediteranski, recimo, iz Splita. Pa onda, zagorski humor, u »Gruntvčanima«. Volio bih vidjeti nešto i od makedonskog humora, pa nešto iz crnogorskog života... Samo, to će malo teže ići, jer Crnogorci nisu baš navikli da vide sebe u smiješnim ovako situacijama... Onda, trebalo bi iz našeg bosanskog života... nešto je, vidim, radio Derviš Sušić... samo mi je malo smetalo što se od onoga grania ne vide junaci. Mnogo je šume tu bilo, po mome shvatanju, tako da se izrazim.

FP:

Govorite o onome što biste želeli da vidite od humorističkih tekstova na televiziji. A šta biste voleli da gledate u pozorištu? Kakve komedije? S kojim temama? O kojim ljudima? O kojim godinama?

BĆ:

Ma, ja bih sve ovo volio da gledam i u pozorištu. Ali, pošto mi je televizija u kući, zato nešto više o njoj govorim, jer sam već postao lenj da odem u pozorište. Sigurno je da u pozorištu ima dosta tekstova koji su zaslužili svaku pohvalu, ali je nisam ja zaslužio — pohvalu — što sam se ulijenio pa ne idem u pozorište.

FP:

Hteo sam, zapravo, da vas pitam: koje bi teme našeg života, sadašnjeg, posleratnog, zasluživale pažnju humorista?

BĆ:

Pa, pažnju humorista... pa, sve moguće teme, a naročito ono što donosi savremeni život. Recimo ovo: to takozvano potrošačko društvo i njegova psihologija, to bi trebalo da ima nekog svoga, da kažem, Nušića, ali čovjeka koji je u sve to prodro. Da damo ovaj naš svijet koji dolazi iz sela, iz seoskoga blata i sirotinje i odjednom se ubacuje u savremeni život pun industrijskog tempa. Tu ljudi, razumije se, u mnogo čemu ispadaju smiješni, jer se ubacuju u jedan novi život, njima

nepoznat, gdje se teško snalaže. Pojavljuju se tipovi skorojevića, snobova, pa lopova, velikih špekulanata... Šta nama treba tražiti okolo te velike kombinatore, kao što je bio onaj u Sovjetskom Savezu, onaj Ostap Bender, i one velike hohštaplere svjetskog formata, kad mi njih već imamo izrasle i u našoj sredini. Nedavno sam čitao o onoj trinaestorici koji su pobegli iz kanadskog zatvora, osumnjičeni za neko ubistvo — svega jedan jedini je uspio da pobegne. Njih je bilo četrnaest, trinaestorica uhvaćena, a jedan, bez pasoša, bez para, bez ikakvih pomagala, taj je uspio, neka ga svi đavoli znaju kako, da stigne do Jugoslavije. Osuđen je na tri godine zatvora, i eno ga sad pustili. Pustili ga i ne mogu mu ništa, ne mogu ništa dokazati. Mozak čovjek... Imamo mi velikih kombinatora naših koji, ama koji će prodati i Ajfelovu kulu, vjerujem da su i pokušali... Mi možemo prosto, po liniji našeg humora i humorističkih djela ići već i na svjetski plan. Mi po svijetu osnivamo nekakva fantastična preduzeća, mi takva čuda po zemlji radimo, prodajemo nekakvu robu na vagone i hiljade tona, robu koju niko nije vido, nit' je vido onaj koji je prodaje, nit' je vido onaj koji je kupuje, ai' tu se veliki poslovi prave... Naši su ljudi svuda stigli... ma kakav Marko Polo, kakav Polo prema njima... to je još u embrionalnom razviku veliki svjetski putnik, i maher, i majstor! Marko Polo nije bio maher, on je bio putnik.

FP:

Da nemate, kojim slučajem, već smišljen kakav zaplet jedne komedije o našem potrošačkom mentalitetu?

BĆ:

Nemam. Taj mi je svijet već malo manje poznat. Ja nešto vidim iz novina, čitam u novinama... Nešto vidim i oko sebe, ali trebalo bi se pozabaviti više time. Možda bih više iz nedavne prošlosti, šta ja znam, iz, recimo, samog rata. Naš rat i revolucija zasljužuju da budu obrađeni i u komediji. Toga nemamo dovoljno. Pa... pa one prve poslijeratne godine, koje je tako lijepo dao, bar na planu omladinskih doživljaja, Momo Kapor. Ja sam sve to vido i proživio, ali nisam onako zapamtio kao on. Da pišem o tim doživljajima, ja ne bih, čini mi se, znao ni izdaleka tako napisati kao što je on pisao.

FP:

Svaki pisac, makar to i ne priznavao, trpi izvesne uticaje u poslu kojim se bavi. U tom smislu se piscima i postavljaju pitanja. Ja, naravno, neću da vas pitam ko je vaš uzor u svetskoj i našoj literaturi, ali bih vas molio, ipak, da mi kažete, koji su vam pisci komedija bliski, i po čemu?

BĆ:

Meni su u prvo vrijeme bili uzor veliki pisci, humoristi, recimo Servantes, pa Hašek, pa Mark Tven. Onda, mnogo sam dužan ovom našem Stanislavu Vinaveru, jer je on tako dobro znao jezik, on je tako inspirativno djelovao tim svojim jezikom, da ja i danas, kada pišem, osjećam da mnogo dugujem baš njemu. A od humorista, tu je u prvom redu Branislav Nušić, on mi je nekako najbliži i osjećam da sam najviše od njega naučio. Čovjek obično nauči od onoga koji mu je blizak. Jednom sam razgovarao sa jednim piscem, starijim, pa on kaže: »Ama, ne treba čovjek da pročita bezbroj knjiga, neka čovjek

procita stotinu knjiga aii onih koje njemu leže, i biće mu dosta da osjeti literaturu, da ima od literature ono što njemu treba.« I, to je tačno. Tako je i sa humoristima. Meni su bliski ruski humoristi: Gribojedov, Ostrovski, onaj što je napisao »Šumu«... Gogolj mi je vrlo blizak. Od naših još — Sterija. Kažem: Nušić, Sterija, a od Rusa Gogolj, Ostrovski. One Sremčeve stvari, dramatizovane, takođe su mi veoma bliske...

FP:

Kako vi tumačite tako veliki, i danas tako veliki, uspeh Nušćevih komada, koji govore, ipak, o jednoj drugoj sredini, o jednom drugom vremenu, i, na kraju krajeva, o drukčijem svetu nego što je ovaj u kojem mi danas živimo?

BĆ:

To je, vjerovatno, zbog toga što on uzima izvjesne osobine ljudske koje su trajne, koje se javljaju u svim narodima i vjekovima. On je slučajno obrađivao ovu sredinu koju je znao... Ja sam nekad, u svoje vrijeme čitao Plauta, one njegove komedije, pa onog njegovog »Hvalisavog vojnika«. I danas, kad slušam nekog našeg učesnika iz rata, nekog koji je, u stvari, bio, tako, zabušant, muvao se oko komore — a takvi se najviše znaju hvaliti — pa kad taj počne lagati, to je tačno Plautov hvalisavi vojnik. Ama, skoro se istim rječnikom služi onaj kod Plauta... A onda, Nušić je omiljen jer se vidi da sve te ljude i voli, da nije takav da bi njih samljeo u onoj mašini za meso i napravio faširane šnicle, nego prosto vidi on... to su naši ljudi, i mi smo svi manje-više takvi i bili bismo takvi da se nađemo u takvim situacijama, pa prema tome treba im se nasmijati, treba ih ismijati...

FP:

Kroz ove godine mnogo je naših glumaca tumačilo bilo likove iz vaših proznih dela bilo likove iz komedija. Da li su vas nekada glumci inspirisali da nešto napišete za njih, za nekog glumca?

BĆ:

Počesto sam premišljao kako bi dobro bilo da napišem, recimo, za toga i toga određenoga glumca, da napišem neku ulogu. Ili, kad razmišljam o nekoj ulozi, koju bih obrađivao i razvijao, odjednom mi padne na um: taj glumac, kako bi to taj glumac izvodio, i onda se sjetim toga glumca, i pred sobom kao da imam živ lik svog junaka. To mi pomaže da toga junaka ne izgubim, jer čim pomislim na toga glumca, i shvatim: Aha, e to, to je to! Sjećam se, na primjer, kad sam čitao pred glumcima tekst »Vuka Bubala«, tu su bili glumci koji su trebali da preuzmu izvjesne uloge, onda sam ja sa njima diskutovao, razgovarao... Oni daju tako dobre primjedbe, tako konkretne, da ja odmah kao pisac osjetim da je to zaista tako. Oni po prirodi svoga posla osjećaju kako treba lik nadograditi i šta taj junak — oni se već užive u njegovu situaciju — šta bi taj junak još mogao da kaže i šta bi još trebalo da kaže da bi se izrazio do kraja. Vrlo su mi korisne, pametne, razložne i inspirativne primjedbe glumci davali da sam ja bio prijatno iznenaden i video sam koliko saradnja s njima i sa rediteljem može pomagati piscu da stvari razvija, da stvari sagleda, da prosto nauči i zanatsku stranu.

FP:

Možemo li da zaključimo da će, ako se vi provrednite, za naše glumce biti posla?

BĆ:

Pa, ne znam. To bih veoma volio. Jer, mislim... prosto imam utisak, eto, sad imam i izvjesne životne zrelosti i mislim da bi trebalo posvetiti vremena pozorištu, i da nije nikad kasno, i da bi se tu trebalo ogledati, vrijedilo bi, i da su to zasluzili i naši ljudi, i naši glumci...

MIODRAG PAVLOVIĆ

Feliks Pašić:

Kad su se pojavili vaši prvi tekstovi, a pogotovo kad su neki od njih izvedeni na pozornici, pominjan je

antiteatar, pominjani su Beket, Adamov, Jonesko, pominjani su razni drugi pisci, čak i Vajld i Šo. Koliko se sve to dà povezati s vašim dramoletima?

Miodrag Pavlovć:

Pa, to je, očigledno, pitanje na koje bi trebalo da odgovori neko treći, neki ispitivač savremene dramske literature.

Svakako da še se pisac uvek braniti od tih veza i dodira, pošto se kod nas veze sa nekim stranim primerima i uzorima obično smatraju kao mogućnost da se ospori nečija originalnost i samoniklost njegove inspiracije. Međutim, neko ko bi zaista pročitao moje dramske tekstove od početka, misl'm da bi mogao vrlo jasno da dođe do zaključka o jednom posebnom dramskom naporu písca koji je, ipak, pre svega pesnik. Prvi dramski tekst je izašao u časopisu »Mladost«, 1951. godine, ako se dobro sećam. To je bio jedan dramski monolog, jedna mala monodrama — zvala se »Zaklijčak o smrti«. Ne sećam se da je to na drugi način komentarisano, osim što ie u jednom štampan tekstu o celom tom broju »Mladosti« Milan Bogdanović smatrao da se tu vidi primer uticaja egzistencijalizma i egzistencijalističke filozofije.

FP:

Bogdanović je otprilike primetio da ta vaša proza iz blzine miriše na egzistencijalizam, našavši da bi to kod nas bio jedan od prvih simptoma »ove morbidne filozofije«.

MP:

To je, verovatno, bilo... to je utisak, pošto je raspoloženje koje se tu izražavalo bilo disonantno od uopšte vladajućih raspoloženja u tadašnjoj literaturi; i sam pojam smrti je bio tema koja se izbegavala. Verovatno su ga asocirali Sartri i egzistencijalističko Hajdegerovo metafizičko tretiranje te kategorije smrti. Mislim da to nije imalo mnogo veze sa mojim tekstom. Sledeći tekst, koji je tek sad prvi put snimljen za radio, to je »Nekoliko vrsti mesa«; izašao je kao poslednji deo moje druge knjige, »Stuba sećanja«. On je napisan pedeset i prve godine, pedeset i treće je štampan, i na tome je i ostalo... do decembra 1975. kada je tekst u režiji Bode Markovića izведен na III programu Radio-Beograda. Takođe ne znam za ove autore koje ste pomenuli da su dovodili u vezu sa mnom. Toga nije mnogo bilo u kritikama pisanim, koliko ih se sećam;

to su, verovatno, bili dobrom delom usmeni komentari: ljudi su tražili asocijacije, želeći da nešto nepoznato i neočekivano svedu na nešto poznato. Mislim da je i nova dramska orientacija u Francuskoj tada bila nekako na svom početku, i da je ono što sam ja radio bilo s'nhrono, a u izvesnom smislu, možda, i ranije od nekih srodnih stvari. U svakom slučaju, ti komentari su se javljali više kad je došlo do prve pozorišne premijere mog teksta. To su bili »Koraci u drugoj sobi«, u onom starom Ateljeu 212, kad je direktor još bio Radoš Novaković. Režirao je Vasa Popović, koji je pre toga režirao Beketa, i tu je bila neka prekretnica.

FP:

Ostavimo za trenutak komentare. S kakvom ste mišlju, ili s kakvim intencijama, vi sami prišli pisanju dramskih tekstova?

MP:

Moje intencije? Ipak je to polazilo iz poezije: to je bio pokušaj da poezija govori u više glasova, i da radi, razume se, na nivou nekih opštih pitanja, na nivou simboličnih ličnosti, ali simboličnih ličnosti u realnom prostoru. Ja nikad nisam bio za fantastiku koja bi se potpuno odvajala od pretpostavki realnog, mada time što nisam bio za nju ne znači da sam bio protiv nje. Mogu da opravdam i razumem nešto što bi bila samo konstrukcija simbola koji funkcionišu u nekim odnosima između sebe... Posle sam napravio nekoliko tekstova koji su, uglavnom, svi bili, baš zbog takvog tretmana dramske materije, više, možda, za radio nego za scenu; oni su bili kratki, a kratke stvari na sceni ne idu tako dobro. Moj energičniji pokušaj da se približim standardnoj pozorišnoj dvorani bila je drama »Put u izvesnost«, koju je izvodilo Narodno pozorište, čini mi se devetsto pedeset osme, znači kasnije od pesničkih pokušaja. I to je kritika jednim delom dobro pozdravila. Ja sam time nisam bio oduševljen. Mislim da ono što je glavna sklonost ili, ako može tako da se kaže, jaka strana mog eventualnog dramskog talenta, nije tu moglo da dođe do izražaja. U međuvremenu, klima pozorišnog života se kod nas promenila: javila se opravданa potreba za pozorištem koje je blisko našem svakodnevnom životu. kolokvijalnom jeziku. Došli su novi pisci. To je bio pravac, po mom mišljenju, potpuno opravdan. Ja nisam imao razloga da mu se pridružujem, tako da sam napisao još jedan dramski tekst tog simboličkog i filozofskog karaktera, »Koraci u podzemlju« se zvao. Postavljeni su na Maloj sceni Narodnog pozorišta, a objavljeni u časopisu

»Savremenik«, ali pod drugim naslovom — »Nova godina«. To je moj poslednji dramski tekst. Posle više nisam pisao. Naknadno sam pronašao pisca, dramskog, čije su intencije, mislim, bile možda bliže mojim nekadašnjim intencijama nego svih autora koje ste pomenuli; pogotovo sa Šoom nemam veze, mada je i on pravio neki misaoni, filozofski teatar. Taj pisac je Francuz Odiberti koji nije došao do velike slave. Mislim da je kod nas jedamput ili nijedamput izvođen. Takođe bi, možda, nešto iz ekspresionističkog teatra moglo pre da se dovede u vezu sa ovim što sam ja u pozorištu pokušao da uradim.

FP:

Nemačkog ekspresionizma?

MP:

Pa nemačkog, ali ne samo nemačkog. Odiberti, koji je generacijski stariji od Beketa, Joneska i Adamova, primer je pisca koji direktno nastavlja i dalje razvija ekspresionističku inspiraciju, ekspresionistički podsticaj u savremenom pozorištu. Ja sam ga kasnije čitao, i to mi se prilično dopalo. Međutim, kad su bila neka pozorišta koja su ga igrala ovde — ne mogu sada da se setim tačno ko je to bio — priznajem: nisam bio oduševljen. Ni Jonesko, ni Beket, pogotovo ne Adamov, mislim da ne polaze iz nekog domena poetskog senzibiliteta, iz problema recimo prethodnih pesničkih preokupacija. To se oseća. Ne smatram da to njima nedostaje, nego — naprotiv — to je možda i razlog njihovog uspeha, ali njihova provenijencija je s druge strane.

FP:

Prema tome, sličnosti sa njima vi...

MP:

Prema tome, nekih stvarnih sličnosti sa njima ne verujem da imam. Možda u nekim kasnijim, veoma malim, tekstovima dramskim koje sam objavljivao u časopisu »Delo« — to su bili dijalozi dvojice, trojice ljudi, što je već bilo diktirano i eventualnim mišljenjem na scenu, da se pravi mali broj ličnosti, da bi se lakše izvodilo. To je moglo da, eventualno, liči na njih. Kod nas, recimo, nije zapaženo da pesnik Radomir Prodanović, koji je poginuo devetsto četrdeset četvrte godine, čije su pesme kasnije skupljene i izdane u izdanju Srpske književne zadruge, pod naslovom »Glas«, da on ima, osim oblike poeme, dugačke poeme, i jednu poemu koja je bila podeljena, koju govore horovi i gde se već, takođe, nastojiće jedan mogući prelaz poezije u neku pesničku, poetsku viziju teatra. Momčilo Nastasijević, i on, ima očigledno provenijenciju iz poezije, a tematski mi je dalek... Prodanović svakako pre nego drugi primeri koje ste naveli. Osim toga, u svojoj drugoj knjizi pesama, koje sam već pomenuo, takođe imam jednu ili dve poeme gde su glasovi podeljeni, one qovore horovi i, tako, to predstavlja prethodnike za moje dramske pokušaje.

FP:

Kad se danas čitaju vaši tekstovi — a pogotovo ako ih je čovek ranije čitao — može se steći utisak da ih je pisao pisac koji nije mislio prvenstveno na pozornicu, nego kao da je jednostavno tražio odgovore na neka pitanja i našao da je najpogodnija dramska forma da te odgovore saopšti da pokuša da ih nađe. Ili se varam?

MP:

Pa, to je moguće... mogući utisak. Međutim, ja sam, pišući drame zaista zamišljam jedan teatarski prostor, verovatno manje standardan, manje konvencionalan nego što je to prostor građanskog pozorišta, ali sam smatrao da te stvari o kojima raspravljam i koje nose neki problem, da su one same do te mere relevantne, do te mere uzbudljive, da imaju svoju napetost koja može da garantuje jednu, ako hoćete, intelektualnu dramaturgiju. I nikad nisam mislio, mada je tih mišljenja bilo, da su to eseji u dramskoj formi; možda je to rezultat onog što sam pisao, ali nije bila i namera. I, to zaista stoji u priličnom kontrastu prema onome kako današnji napor dramskih pisaca izgledaju, ali se polako, bar u izvesnim krugovima,

učvršćuje mišljenje da, opet, u svoj sočnosti svakodnevнog žargona i ličnosti iz života, koje svakodnevno srećemo, da u tome, možda, ponekad, nedostaje ta problemska i neka intelektualna dimenzija. Pomiriti jedno i drugo veoma je teško . . . pozorište uvek traži neke izrazite forme i traži jasno opredeljenje. Moje opredeljenje je bilo: problem, problem psihološki i, ako hoćete, istorijski i metafizički, i njegova realizacija kroz izvesne simbolične ličnosti, u prostoru koji je realan ili koji bi trebalo da ima oznake nekog realnog prostora.

FP:

Da li je vreme u kojem su se pojavili vaši dramski tekstovi bilo pravo vreme za njih? Jesu li oni već imali svoje pozorište, ili je tek trebalo da ga sačekaju?

MP:

To vreme pedesetih godina, to je zaista bilo pravo vreme, u izvesnom smislu. Bilo je pravo vreme za tu vrstu tekstova koje sam pisao: odgovarali su i literarnoj tadašnjoj atmosferi, i mislim da su odgovarala toj mlađoj publici. S druge strane, nije bilo pravo vreme, to mogu da kažem, prema situaciji, prema strukturi naših pozorišta tog vremena koja su, ipak, bila tradicionalne institucije, čak i ona osnovana posle rata; obraćali su se široj publici koja za to nije bila pripremljena, i moralo se nešto učiniti da bi se to pripremilo. Drugim rečima, mislim da su postojali uslovi za pripremanje tih dramskih tekstova, ali su nedostajale odgovarajuće manje pozorišne trupe, mlađih ljudi i mlađih rediteija koji bi radili sa većim entuzijazmom i u okviru svojih nekih tribina, krugova gde su se skupljali. Ti pokreti su upravo traženja novih dramskih formi, i morali bi ići paralelno sa formiranjem novih tipova pozorišta. To se kod nas uglavnom nije desilo, osim sa Ateljeom 212 koji je izvodio jedan broj takvih tekstova, ali je brzo prerastao u pozorište srednjeg tipa, pozorište koje se takođe bori za veliki uspeh kod kritike i kod publike. Beograd je dugo ostao bez takvog avangardnog okupljanja mlađih dramskih umetnika. Kasniji pokušaji tih grupa bili su vrlo kratkoročni: sa svakim pojedinačnim uspehom reditelji i glumci su se odvajali brzo od takve vrste rada, jer su išli na onu vrstu aktivnosti koja ih vodi ka nekom velikom javnom uspehu i ka većoj finansijskoj realizaciji njihovog rada. Prema tome, mislim da se mora odvajati istorija pozorišta od istorije dramskih tekstova, koje neki put idu zajedno, a neki put su u priličnom raskoraku, u kom slučaju je dramski tekst taj koji gubi bitku.

FP:

Pomnите Atelje. Atelje je pozorište koje je prvo izvelo jedan vaš dramski tekst, »Korake u drugoj sobi«. To je bilo, valjda, pedeset i sedme. Kad je pisao kritiku o toj predstavi, Finci je rekao da je Atelje tu dramu izvukao iz grobnice sive hartije. Kad je ona napisana?

MP:

To je hronološko pitanje . . . Ja, zbilja, ne mogu da se setim. Znam da sam pisao jedan broj dramskih tekstova i objavljivao ih u časopisu »Književnost«, koji je tada uređivao Eli Finci. Jedan ili dva dramska teksta sam tada pisao sa svojim prijateljem Vladanom Đorđevićem . . . Verovatno je to bilo ranije, ili dosta ranije, u odnosu na premijeru, pa je to, po svoj prilici, dalo Finchiju pravo da to

kaže. Međutim . . . ne sećam se tačno.

FP:

Kako je došlo do izvođenja teksta »Koraci u drugoj sobi« na pozornici? Kažu pisci da često odlučuju sticaj okolnosti ili zainteresovanost pojedinih ličnosti za neki dramski tekst. MP:

Ono čega se izvesno sećam, to je da me je Radoš Novaković zvao na jedan ili dva razgovora, i da me je pitao . . . neko mu je, verovatno, skrenuo pažnju na moje tekstove. Ja sam mu ih stavio na raspolaganje i onda je nastala saradnja između mene i Vasilija Popovića. U svakom slučaju, inicijativu je imao Radoš Novaković, tadašnji upravnik Ateljea 212.

FP:

Da li je vaša saradnja oko pripremanja teksta, odnosno predstave, bila završena time što ste dali pristanak da se taj tekst na sceni izvede?

MP:

Uglavnom, i tada i posle, ja sam se vrlo malo mešao u pripremanje svojih tekstova. Učestvovao sam u razgovorima o izboru reditelja i glumaca, na probe nisam dolazio — sećam se da sam bio samo na jednoj generalnoj probi, ili, tako, pred generalnom probom, i ne više od toga. Nisam učestvovao. A bio sam zadovoljan načinom na koji je Vasa Popović režirao.

FP:

Imate li — opet moramo da se vraćamo istorijskim podacima — imate li makar približan pregled, koliko je vaših tekstova igrano u pozorištu?

MP:

Ne bi bio moj posao, da se toga prisećam, ali da pokušam. U Beogradu su izvođena dva ta veća komada — »Put u izvesnost« i »Koraci u podzemlju«. Znam da su na Pozorišnoj akademiji studenti spremali dva od ovih manjih tekstova koji su skupljeni u knjizi »Igre bezimenih«. Znam da je igrano u Pragu nešto — dva teksta iz knjige, tamo je izašla i knjiga prevoda tih tekstova. Dosta je igrano na radiju. Radio-Beograd je više puta izvodio moje dramske tekstove i one iz knjige i neke pre toga, i van knjige. Znam da su igране, kao rad'o-drame emitovane i u Nemačkoj, i jedamput na BBC — to je ono što ja imam u evidenciji.

FP:

Malopre ste rekli kako može da vara utisak da, pišući svoje dramske tekstove, niste misliš prvenstveno na pozornicu. Ima li među tим tekstovima neki do kojeg vam je bilo stalo da ga vidite na sceni, a nije izведен?

MP:

Pomenuo sam dva teksta. Oni su pisani za scenu i bili izvođeni. Nisam bio zadovoljan, naročito ovim poslednjim, »Koracima u podzemlju«. Jedan tekst, gde sam mislio više na scenu, koji nije izvođen, a na čemu nisam ni insistirao, to je baš ovaj prvi tekst iz knjige »Igre bez'menih«, koji se zove »Igra bez'menih«. Napisan je u dva čina. Prema tome, mogao je biti igran u nekom teatru formata »Ateljea«, nekadanjeg. Nije nikada izvođen.

FP:

Jeste li, gledajući predstave po vašim tekstovima, mogli da izvučete izvesne pouke kao dramski pisac?

MP:

Neosporno, da. I kad bi čovek, ovako, punom snagom nastavio da se bavi tim poslom, jasno je da bi u najintimnijem dodiru sa pozorištem, sa pravim ljudima, sa dobrim glumcima, i sa dobrim rediteljima, mogao ne samo mnogo da nauči, da se prilagodi zahtevima scenskog izraza, da dobije podsticajne ideje za dalje razvijanje. Međutim, moram da kažem da je dosta dugo trajala skepsa prema domaćoj drami, i da su prvorazredni reditelji izbegavali da režiraju domaću dramu; tako nije bilo mnogo izgleda da do te saradnje dođe. I to je jedno vreme uticalo na zaostatak u razvoju avangardnih

tendencija kod nas; one su mogle da uzmu više maha da su se pozorišni ljudi i reditelji za to više interesovali.

Posle je došlo vreme Bitefa. Zanimljivi eksperimenti, zanimljive predstave dolazili su iz inostranstva; mi smo to na našem terenu takođe mogli imati, ali smo došli u situaciju da to kao novosti dobijamo sa strane. Dobri primjeri nisu dovoljno uticali, nisu dali dovoljno podsticaja našem pozorišnom životu. Pozorište je isto tako jako kompleksan fenomen, veoma zavisao od nekih socioloških i spoljnih faktora. To se, verovatno, može objasniti, mada tu ima stvari koje su za žaljenje — bar tako meni izgleda.

FP:

Moglo bi se reći da u vašim dramskim tekstovima domiraju izvesna egzistencijalna stanja čovekova, kao što je strah, kao što je neizvesnost, kao što su vrlo neutešne vizije budućnosti. Vi ste ih pisali sa iskustvom čoveka koji je imao dosta manje godina nego što ih danas ima. Mislite li da ste, pišući ih, anticipirali neka svoja saznanja kasnijih, zrelijih godina?

MP:

Napraviti tematsku analizu mojih dramskih tekstova, to je dosta opširan posao. Teško bi bilo svesti tematski spektar mojih dramskih tekstova na pomenuta stanja. Ja lično sam imao i neke šire programe, imao sam probleme istorije, probleme istorije kulture, što se naročito vidi baš u ovom tekstu, u »Igrama bezimenih«. Svakako da oni nisu mnogo anticipirali, nego su bili jednovremenih sa onim što sam radio u to vreme u poeziji. A ako se vaše pitanje može tako razumeti, neke od tih preokupacija, neke od tih problema ja sam nastavio da tretiram u poeziji, sa manje pesimističkim zaključcima, i, ako hoćete, iz jednog manje subjektivnog... mislim, to su doživljaji, koji su se polako, sazrevanjem, čini mi se, pretvorili u objektivniju viziju stvari, a time što je objektivna istovremeno je manje pesimistička, manje obuzeta tim izrazima straha, beziglednosti i pesimizma koji je i ranije bio, čini mi se, relativan. Moj utisak je da su problemi ostali, a ga im je prilaz postao širi i objektivniji, i manje obojen afektima.

FP:

Ima jedno egzistencijalno stanje koje izražava jedna ličnost baš u dramaletu »Koraci u drugoj sobi«. Ona kaže da je pojавa koraka u gradu rasprostranjena, svuda se noću čuju koraci i ljudi se pitaju: ko to ide, kuda ide, po koga je došao, šta hoće. Rekao bih da je to jedno opšte stanje koje važi i za vreme kada ste pisali i za vreme kada o ovim stvarima danas razgovaramo.

MP:

Ako je tako kao što kažete, a voleo bih da je tako, onda, zbilja, nema šta ni da tumačim u vezi sa tom izjavom.

Ali... eto, sad, kad bih tako gledao kao da je to neko drugi pisao, mislim, to je jedan od elemenata konstituisanja našeg urbanog senzibiliteta u našoj svesti o zajedničkom životu u gradu, jedan problem koji je u našoj literaturi, bojim se, do danas nedovoljno tretiran. Jer, vizija grada, gradskog života, kao osnovni antropološki čin našeg vremena, nije još dovoljno razvijena. Kako meni izgleda, to je problem modernizacije naše svesti uopšte, ne samo literarne, na kojoj bi trebalo dalje da se radi.

FP:

Jedno pitanje koje zadire u intimnu radionicu piscia. Kada ste počeli da pišete dramske tekstove, vi ste ih pisali prvenstveno kao pesnik. Koliko ste, i da li ste, pritom, svesno želeli da potisnete pesniku u sebi?

MP:

Pa, ja opet mogu da govorim samo po sećanjima... Čovek ima neku celovitost svoje ličnosti i svojih navika, stvaralačkih ili — ne znam koji bi izraz bio manje patetičan — stvaralačkih navika u pisanju. Mogu vrlo dobro da se setim da sam tekstove koje sam pisao, dramske i te dramalete, da sam od početka, kad mi je dolazila neka ideja, da sam ih od početka zamisljao kao dramske, kao da se događaju u jednom imaginarnom ali istovremeno dramskom prostoru, i oni su odmah bili dijaloški koncipirani. Sećam se da mi je jedna takva ideja došla na jednom putovanju, kad sam ležao u spavačim kolima: pisao sam dijaloge u vozu, i mislim da je to bila, ipak, jedna svojevrsna inspiracija što se tiče oblike. Neke od tih svojih dramskih tekstova nisam ni dovršio. Stope još među mojim papirima i ne znam da li će ikad doći, ne vreme, nego stvarno raspoloženje da im se vratim. Možda je teško naći most ka sebi od pre petnaest-dvadeset godina.

FP:

Naša pozorišta neguju jedan dosta loš običaj. Ako izvedu neke dramske tekstove, oni ih izvedu jednom za svagda. Retki su kod nas, vrlo retki, pisci koji se igraju — da ne pominjem Nušića i još poneke. Od nastanka vaših tekstova proteklo je već poprilično godina. Da li biste, kada danas gledate svoj dramski opus, mogli da izdvojite tekst, ili tekstove, koje biste želeli ponovo da vidite na pozornici? Zašto?

MP:

Na klasičnim pozornicama voleo bih da vidim u dobroj režiji, iskreno govoreći, još jedamput, samo ovaj svoj poslednji tekst, »Novu godinu«, a za ranije pesničke dramalete bilo bi mi zadovoljstvo, i neka radost, kad bi se, ne velike pozorišne institucije nego grupe mlađih dramskih umetnika osećale podstaknute da ih igraju na svojim atipičnim scenama i mestima. U druge neke šanse ne verujem... Mladi ljudi nisu upoznati sa ranijom dramskom literaturom našom, i to je subrina naše dramske književnosti — kad se ne igra, onda se i ne čita, tako da ne znam kako bi oni na tu ideju došli.

FP:

Rekoste da se u međuvremenu desio Bitef. Mislite li da su vam izvesne pojave, u našem i svetskom pozorištu, dali neku vrstu potvrde da ste bili na pravilnom putu kada ste počeli da pišete za pozorište na način kojim ste pisali?

MP:

Pa... ne bih mogao da kažem da sam očekivao i da sam tražio potvrdu onoga što se na Bitfu događalo, ali sam se na jednom nizu predstava ranijih Bitfe veoma dobro osećao i mogao sam da to, eventualno, shvatim kao potvrdu i kao podsticaj — kad bi objektivni uslovi postojali, a oni ne postoje — da se dalje i više radi u ovom pravcu u kome sam pokušavao da radim. Međutim, te stvari, koje su se meni veoma dopale, one, iako izvanredno izvođene i izvođene od svetski poznatih trupa, takođe nisu uspele da naprave neku revoluciju u svetskom pozorištu. Kao tendencija, kao napor nisu uzeli toliko maha da to postane novi pozorišni stil ovog veka. Prema tome, kao što sam rekao, postoje i neki opšti, i sociološki i psihološki, uslovi našeg vremena; manevarski prostor, u stvari, za pozorišne pisce i za pozorište je manji nego, recimo, za pesnika, prozaistu, baš zbog te uslovnosti — i što pozorišna predstava mnogo košta, i što mora da ima publiku tog trenutka, ona ne može da čeka kad će njena publika doći, ona mora da ima publiku onda kad se igra i dok se igra. A to su teške uslovnosti.

FP:

Pisac, ako se ne poistovećuje sa svojim ličnostima, u svakom slučaju govori kroz svoje ličnosti. U pomenutoj »Igri bezimenih« Prolog kaže Horovođi: »Molim te, ispravi me kad god kažem nešto što bi moglo da liči na pozorište. Moramo doterati naš jezik kao što smo dotali naša imena.« A nešto kasnije primećuje da govorimo jezikom koji »nikom ne pripada, čak ni nama dvojici, jer mi nećemo da se odredimo jezikom.« Koliko u tim rečima ima vašeg stava prema pozorištu i prema jeziku u pozorištu? Da li ste zaista tražili jezik prema kojem se ličnosti neće određivati?

MP:

Ove rečenice u kontekstu drame imaju drugo značenje, mislim. Mislim da se odnose zapravo na radnju u »Igri bezimenih«, gde se sve događa prilikom propasti jedne prethodne civilizacije, može se naslutiti da je to propast... da je to kraj helenističke civilizacije, sa nekim analogijama prema evropskoj kulturi i kulturi našeg vremena. Ta želja da se ne govori, da se govorom čovek istorijski ne odredi zapravo pokazuje da se ta drama događa u istorijskom vakuumu između jedne civilizacije koja propada i druge koja se još nije konstituisala, i da je to neka kulturološka definicija samog prostora u kome se događa dramski tekst, a ne neka filozofija pozorišta uopšte — mada se moglo i može iz toga izvući, recimo, da u jednom trenutku pozorište ne pripada istoriji, iako istoriju komentariše, na svoj način, pokušava da bude van onih neposrednih uslovnosti trenutka.

FP:

Taj isti komad se završava pozivom na igru, što bi moglo da se, u kontekstu o kome govorite, shvati kako svaka civilizacija počinje igrom te bi posle ove drame nastalo, zapravo, pravo pozorište.

MP:

Ne samo pravo pozorište, nego i jedan novi istorijski ciklus u kome mi učestvujemo i na čijim počecima se nalazimo, i gde se ima osećaj da su sva vrata otvorena, da su mnogi prostori otvoreni. Postavlja se, naravno,

pitanje: kako ih dostoјno ispuniti i kako ih naseliti novim pozorišnim inicijativama, novim stvaralačkim zanosima velikih dimenzija? Otprilike mislim da je to moglo da znači, jer sam u nekim svojim tekstovima takođe pokazivao tu svest koja je predviđanje jednog apokaliptičnog trenutka, osećaj stvarnog početka jednog istorijskog ciklusa, koji se do kraja ne može definisati već će se definisati sam sobom i svojim stvaralačkim rezultatima.

FP:

Gоворили сте у неколико махова о »драмском напору«. Позната су она размишљања Гојина, из Андрићевих разговора са Гојом, где Гоја у једном тренутку каže Андрићу да је у животу долазио у додир и са позориштем и са глумцима: »Сваки пут сам се могао уверити да је позориште најжаловији од свих наших напора«. На разлиčите начине и у разним приликама те су реčенице коментарисане. Како их ви шватате?

MP:

Ја сам се, takođe, изјашњавао о позоришту у једном писму које је објављено у књизи мојих забелешака, у »Дневнику пene«. Позориште због своје сложености није целина и не може се у целини прогласити jalovim ili ne. Jedno je шта је позориште за писца, друго је шта је за глумца, треће — шта је за гледаоце i, четврто, можда, шта је уопште у ритму културног живота једне средине i народа. Позориште је у чудном положају. Човек би могао да тврди i да kaže, као што тврде многи, да је онје један жанр који izumire i који је на samrti, који veštački живи, који живи kroz dotacije — као што znamo — a s druge strane, opet, ne можемо zamisliti наш живот, i pored televizije, i pored filma, bez позоришта, neophodnost позоришта не заснива се само на културној navici која се преузима из ranijih vekova, nego je i ta neka scenska laboratorija, čak i onda kada има мало гледалaca, neophodno потребна. Нешто се у нашој свести ту испробава, што се за нас i у позоришту одлуčује, свакако не само на filmu, још мање на televiziji. Prema tome, у некој jalovosti која је i у томе што се наше zamisli transformišu u pozorišnoj realizaciji i u томе што се pozorišne predstave ne fiksiraju, nemaju mogućnosti да се fiksiraju recimo, čak i snimljena pozorišna predstava nije ta pozorišna predstava nego jedan loš film u svoj toj jalovosti постоји to da pozorišna predstava има karakter događaja i ti događaji pripadaju istoriji, на овaj или онaj način nešto obeležавају, нешто rešavaju i отварају neke mogućnosti за dalje. Prema tome, jalovost je očigledna, a, истовремено, značaj pozorišног događaja je за мene nesumnjiv. Али, као и свака umetnost... свака umetnost bi mogla da umre i свака umetnost живи onde где има ljudi i нових generacija који у ту umetnost veruju, који у њу улазу invencije. Позориште може да umre u svom današnjem obliku, али када се jave ljudi који ће smisliti neke nove oblike који odgovaraju drugom trenutku, који odgovaraju uslovnostima novog društvenog razdoblja, позориште ће ponovo oživeti. Очиједно, има još mnogo ljudi који у позориште верују, који mu daju sve svoje stvaralačke snage.

FP:

Da li je »Nova godina« i poslednji dramski tekst који сте napisali?

MP:

To je poslednji tekst koji sam napisao i koji je objavljen i igran.

FP:

Ima jedna rečenica — podsećam vas, vidim, samo na rečenice — rečenica u »Bdenju«, koje se, kao što znamo, događa na pragu katastrofe. Žena kaže: »Kad neko izgovara tude reči kao svoje, onda ga njegove vše ne interesuju.« Mislim da se tom rečenicom približavamo, zapravo, suštini, suštini glume. Ne nalazite li da su glumci u položaju koji asocira ova vaša ličnost?

MP:

Pristalica sam toga da se razne izjave, i književna dela, i poezija, mogu interpretirati na razne načine. Mislim da ja, ako se dobro sećam, pišući taj tekst i ovu rečenicu, nisam imao u vidu pozorište, glumačku umetnost, nego sam, verovatno, mislio na to... često sam imao osećaj, da je čitav naš život u društvu igranje nekih uloga, što postoji i kao sociološka teorija mislim da je to, verovatno, jedna moguća dramska formula za fenomen otuđenja u našem realnom životu, u prilikama kad govorimo nešto što se od nas traži, očekuje i što, možda i nesvesno, ponavljamo... Ti kompromisi, pristanak na govorenje tuđeg teksta polako i nehotice čine da zaboravljamo šta je stvarni naš unutarnji tekst bio, šta je naša istina, ne samo unutarnja nego, ako hočete, i spoljna... Bilo je... mislim da je to ukazivanje na tu razdaljinu, na to neko opredeljivanje... čega ima, uostalom, i u literaturi, a to ide i sa fenomenom komercijalizacije, da čovek, hoteći da se dopadne publici, hoteći da kaže neku reč za koju misli da se spolja očekuje, najzad zaboravi koja bi bila ona reč koju bi on bio zaista htio da kaže, koju je nekad bio pozvan da je baš on saopšti.

FP:

U »Putu u izvesnost«, u toj drami prema kojoj, kako sami kažete, ne gajite naročite naklonosti, jedna ličnost opet kaže da je svaki individualni čin, ako je pravi, istovremeno i društveni čin, i da je svaka individualna drama u isti mah i društvena drama. Kada jedna individualna drama postaje društvena drama?

MP:

Zaista to i danas mislim. Mislim da sve što radimo, sve što sami postajemo, pokazuje u suštini šta mi mislimo, šta čovek jeste i šta bi čovek trebalo da bude. Prema tome, čovek se formuliše kroz svakog od nas, kroz naša htenja i kroz naša ostvarenja, i mislim da je i dramska umetnost, i umetnost uopšte, formulisanje čoveka u jednoj eposi u odnosu na prethodne i u odnosu na ono što mi nudimo kao naš odgovor i našu formulu budućnosti i nekom budućem čoveku. Sociologija, koja se bavi uopštavanjima istorije, koja gleda fenomene veoma generalno u interpretaciji, zaobilazi tu pojedinačnost formulisanja istorije, koju, opet, i proza i poezija i dramska literatura stalno obelodanjuju. Ja zaista mislim da svaki pojedinac, ma koliko bio anoniman, učestvuje u istoriji, formuliše je, i da ima neku svoju odgovornost na koju često zaboravlja. Ovo što kažem istovremeno je i odgovor na pitanje: kada to što se kroz pozorište, kao individualni slučaj prepostavci postaje neki opšti slučaj? Svaki individualni slučaj je opšti, ali pitanje je šta se od tih individualnih

slučajeva nalazi na nekom putu napredovanja istorije, novog formulisanja čoveka, a šta su aberantne pojave koje idu levo i desno u neke, kako da kažem, ulice koje ne vode dalje i iz kojih se ne može dalje izaći.

FP:

Jedan naš poznat pozorišni čovek je zaključio da on nikad nije imao velikih iluzija o funkciji teatra, iako je u teatru proveo ceo svoj život. Pozorište, kaže on, nikoga nikada ničemu nije naučilo. To je jedna sumorna, sumorna uopšte, predstava o pozorištu i o njegovoj ulozi. Verujete li vi u neku delotvornu, u tom smislu delotvornu funkciju pozorišta i, pogotovo, domaćeg pisca kroz svoje pozorište, kroz pozorište svog vremena?

MP:

To je veoma opšte pitanje funkcije umetnosti i tu se može dugo i mnogo govoriti. Moja je reakcija na izjave kad se tvrdi da je velika funkcija pozorišta i velika funkcija umetnosti suprotna. Ne može se dokazati da je iko promenio svoje motivacije i svoje ponašanje zbog toga što je video jedan pozorišni tekst ili što je pročitao tu i tu knjigu. Obrnuto, kad neko tvrdi da ne postoji društvena i istorijska funkcija pozorišta, poezije, literature, ja takođe osećam da to nije istina. Postoji neka dijalektika motiva, dijalektika osporavanja. Pokušajmo da zamislimo jedno društvo bez literature, bez pozorišta, bez umetnosti; opet bismo mogli da zaključimo koliko je čovek osiromašen, i kako tu osiromašenost zaista ne može da primi. Čak i za one koji ne idu u pozorište, pozorište, u jednom ili drugom obliku, postoji. Ono što bih mogao da tvrdim jest da pozorište mora da misli o svojoj društvenoj funkciji, da je ona vrlo kompleksna, jendosmerna i da bi mogla biti mnogo veća nego što jeste.

FP:

Svoje dramske tekstove nazivali ste »dramoletima«, bar ove koji su objavljeni u knjizi »Igre bezimenih«. Zašto baš dramoletima?

MP:

Dramoletima sam ih nazvao jer to je stari jedan izraz, koji postoji u istoriji našeg pozorišta u devetnaestom veku. On pokazuje to da su tekstovi malog obima, nepretenciozni i da se ne obavezuju na nekom određenom dramaturškom žanru — znači, to nije ni istorijska drama, ni društvena drama, ni komedija, nego nešto treće. To bi bio sinonim neke kratke poetske drame.

FP:

Okolnost da ste pesnik, odnosno da je pesnik pisao ove dramske tekstove, navela je mnoge da kažu da je reč o poetskim dramama. Moglo bi se govoriti i o psihološkim dramama u jednom širem smislu te reči. Kako biste vi odredili svoje dramske tekstove?

MP:

To bih rado prepustio drugima da određuju. Uopšte govoreći, mislim da poetska drama ne isključuje psihologiju, kao što ne može ni bez svog društveno-istorijskog pokazatelja. Može se reći da poetsko sadrži u sebi, u velikom naboju, psihološki materijal. Takođe, u dijalozima, poetska drama potencira neki od mogućih psiholoških uvida. Treća spona između poetske drame i psihologije, to je mogućnost da se izvesne psihološke činjenice poetizacijom prodube i da dobiju širi smisao.

Kad se dobro razmisli, bogatstvo saznanja kojim naše vreme obiluje moglo bi zaista da posluži kao osnova za obnovu dramske književnosti.

VELIMIR LUKIC

Feliks Pašić:

Nekošto godina bili ste direktor Drame, a sada ste upravnik Narodnog pozorišta. Dolazili ste u neposredan kontakt sa mnogim dramskim piscima. Da li ste se, razgovarajući s njima, držali

svog iskustva iz vremena kada ste, kao mlađi dramski pisac, pozorištu predavali svoje tekstove i čekali da čujete šta će pozorišne uprave ili pozorišni upravnici reći o njima, šta će odlučiti?

Velimir Lukić:

I kao direktor Drame i kao upravnik Pozorišta smatrao sam, i trudio sam se da to i repertoarom dokažem, da je prisustvo savremenog domaćeg dramskog pisca jedna od neophodnih potreba repertoara naših pozorišta. Mislim da smo u Narodnom pozorištu u velikoj meri to dokazali i uspeli, jer smo za poslednjih deset-dvanaest godina odigrali veliki broj dela savremenih domaćih pisaca, od kojih su mnoga prizvedbe. Neka dela smo i poručivali pa su pisana specijalno za nas. Pomenuo bih, kao najsvetiji primer, »Hasanaginiku« Ljubomira Simovića; na određen način smo jednom talentovanom pesniku otvorili put u dramsku književnost, gde je on sa isto toliko snage i značaja i talenta pokazao da može da dà mnogo kao što je to činio u poeziji. Narodno pozorište igralo je mnoge domaće pise. Napomenju nekoliko najzapaženijih, pored već pomenutog Simovića: Aleksandra Popovića, Borislava Mihajlovića-Mihiza, Jovana Hristića, Vasku Ivanovića, Domnika Smolea, Primoža Kozaka, Gregora Strnišu, Žarka Komanina, Vuka Vuča, Aleksandru Obrenoviću, Đorđa Lebovića. Rekao bih prosto da nema nijednog našeg zapaženijeg dramskog pisca koga nismo odgrali u poslednjih deset-dvanaest godina.

FP:

Iz skromnosti ne pominjete i sebe. Kao dramski pisac oglasili ste se baš u Narodnom pozorištu, zar ne?

VL:

Nekom čudnom igrom ili okolnostima, prva drama koju sam predao Narodnom pozorištu — to je bilo »Okamenjeno more« — vrlo brzo je izvedena, čak na moje veliko iznenađenje. Kad su mi rekli da je uvrštena u repertoar, nisam mnogo verovao da će ikad biti izvedena. Posle toga, odigrane su još dve moje drame u Narodnom pozorištu, isto tako vrlo brzo — »Dugi život kralja Osvalda« i »Bertove kočije ili Sibila«. Posle sam ja došao za direktora Drame i upravnika Pozorišta, pa s obzirom na te funkcije, ne bih ni dozvolio da se moje drame igraju u ovom teatru. Naravno, predavao sam svoje drame drugim pozorištima, Jugoslovenskom dramskom, Ateljeu, pozorištima po unutrašnjosti, I to je, uglavnom, išlo, što bi se reklo, jednim mirnim, redovnim putem. Ja nekog pravog iskustva, u smislu svih onih teškoća i nedaća koje dramski pisac eventualno može da doživi u pozorištu, u svom putu dramskog pisca, nikad nisam imao.

FP:

Koliko uspevate da takav put osigurate drugima, mlađim dramskim piscima koji vam nude svoje tekstove?

VL:

Drame većine pisaca koje sam spomenuo odigrane su dosta brzo, bili smo u tome efikasni. Svakako, traženje domaćeg pisca ne treba da bude samo orientacija, samo jedno principijelno, apstraktno traženje domaćeg pisca, deia domaćeg pisca treba što pre ostvariti, u repertoaru dati mu što je moguće bolju podelu i dobrog reditelja.

FP:

Vrlo je zanimljivo da niste prvi koji priznaje da nije imao nekih loših iskustava u prvim svojim koracima u pozorištu, tj. da ste relativno lako uspeli i da ponudite svoj tekst i da on relativno brzo bude odigran. A istovremeno se govori i o velikim poteškoćama u tom odnosu između domaćeg pisca i pozorišta, pa čak, postoji mišljenje, koje je jedno vreme bilo vladajuće, da su fijke upravnika prepune novih, dakle pretpostavlja se, dobrih domaćih tekstova, koje pojedina pozorišta ne žele ili iz nekih razloga neće da izvode.

VL:

Znate šta: ta fama o punim fijkama upravničkim ili dramaturškim u pozorištima, fijkama punim domaćih dobrih tekstova nije tačna. Kažem, domaćih dobrih tekstova. Sigurno da ima dosta tekstova koji nisu kvalitetni i koje ne treba izvoditi. Ima slučajeva da se, iz ovih ili onih razloga, s izvođenjem nekog dela odugovlači, nekad su to organizacioni problemi, a nekad su to problemi podele, režije, početka rada, itd. — to je sve ono što čini uobičajen život i rad pozorišta. Ali, nema toliko dobrih tekstova, zapravo ne znam nijedan dobar dramski tekst koji nije ugledao svetlost pozornice. Ja bar ne znam.

FP:

Kada vam pisac nudi svoj tekst, da li mu se obraćate više kao upravnik pozorišta ili kao kojega u poslu, kao pisac?

VL:

Pa, naravno da moram da vodim računa pre svega o interesu pozorišta — da li je delo kvalitetno, šta ćemo dobiti tim delom na repertoaru, i da li to delo zadovoljava neke kriterijume našeg repertoara. Ali, u velikoj meri mu se obraćam i razgovaram s njim kao sa svojim kolegom. Domaćeg pisca u pozorištu treba animirati, treba ga negovati, ali ne tako da ga upućuje kako da piše, jer to je i nemoguće — na kraju krajeva, čovek piše sam, i niko mu tu ne može ni pomoći ni odmoći. Valja, međutim, pokazivati stalno interesovanje za pisca, određenim ugovorom, nekim materijalnim ugovorom koji bi uvrstio i neke akontacije. Šezdeset i sedme ili šezdeset i osme napravili smo jedan interni konkurs na koji smo pozvali deset naših domaćih pisaca, poznatih, i imali smo te godine šest prizvedbi savremenih dela domaćih pisaca. To nisu ni velika sredstva, a s druge strane se pokazalo efikasnim i korisnim.

FP:

Da li biste, opet iz svog primera, mogli da kažete: koliko je za dobar ili loš početak jednog dramskog pisca u pozorištu presudna ličnost onoga kome donose svoj tekst?

VL:

Sigurno je da veliku ulogu igra kvalitet dela. Ali je sigurno

i to da je potreban, ipak, i niz srećnih okolnosti. Uzimam svoj primer. Ja sam pisao poeziju i isključivo me je poezija zanimala, a dramu sam pisao ne znajući baš da li to treba da objavljujem, da li to treba uopšte nekome da nudim. Studirao sam dramaturgiju, drama me je zanimala. Ali, predao sam dramu pozorištu više onako, što kažu, kad sam je imao već napisanu. Svakako je bila srećna okolnost što mi je drama odmah izvedena. Ono posle što se dogodilo sa dramom bio je samo još plus, jer ona je dobila Oktobarsku nagradu. Ali, verovatno, mnogo zavisi i od srećnih okolnosti — osim od kvaliteta dela. Da prve drame koje sam napisao i predao pozorištu nisu bile tako brzo izvedene, i tako primljene u pozorištu, ovom našem Narodnom pozorištu, možda bih ja — sigurno bih i dalje pisao drame — ali bih imao, možda, neki drugačiji odnos prema svemu tome. Vrlo je, dakle, važno da pozorište prihvati domaćeg pisca, da ga brzo primi, da ga iskreno prihvati. Uveren sam, sigurno se to desiće, da su neki ljudi mogli nešto da napišu, i mogli nešto više da urade, ali možda nisu naišli, u početku, na tako dobar prijem svojih dela, pa je nastupila ili neka pauza, ili kakva kriza, ili su odustali od tog dosta teškog i najrizičnijeg posla — pisanja drame.

FP:

Kažete da često odlučuje slučaj, ili sticaj srećnih okolnosti. Možete li da pretpostavite da je delovanje tog slučaja u posleratnoj jugoslovenskoj dramskoj literaturi, u jugoslovenskom pozorištu, napravilo nepravdu, možda, prema nekim delima i prema nekim p'iscima, odnosno da je bilo dela koja su zasluživala da budu izvedena, a nisu, i da je bilo pisaca koji su zasluživali da se nađu na repertoarima, a sticajem okolnosti — nisu?

VL:

Uveren sam da su uglavnom sva dobra dela odigrana kod nas, da pozorišta, sva naša pozorišta traže savremenog domaćeg pisca, da ga igraju, da u tome postižu evidentne uspehe, i da već možemo govoriti o zrelosti naše dramske literature, zapravo možemo reći da danas savremenog pisca igramo, ocenjujući ga, pre svega, po kvalitetu i učvršćujući ga u kvalitetni dnevni repertoar a ne samo zato što je neko savremeni domaći dramski pisac. Sigurno je takođe, da bi našeg savremenog domaćeg dramskog pisca moglo više da bude u našem repertoaru. I, sigurno je da se u tom smislu događaju neke — možda je teška reč — nepravde, ali se događaju neke stvari koje bih ja otprilike ovako formulisao: još naš savremeni domaći dramski pisac nije osvojio repertoar svojim delima, svima onima koja je napisao. On ga osvaja samo za premijerna izvođenja. Kod nas pozorišta stalno traže nova dela naših dramskih pisaca da bi ih izvodila. A ima dela koja su odigrana pre deset-dvanaest godina i koja bi zasluživala da ponovo budu na repertoaru, baš neka dobra dela naših savremenih domaćih dramskih pisaca, a koja se ne obnavljaju — kao što se, recimo, svaki deset-petnaest godina igra po jedno Šekspirovo delo, igra se Nušićev (uzmimo, koliko je Nušićevih komada odigrano za poslednjih petnaest godina, istih komada, u beogradskim pozorištima, pa čak i u jednom istom pozorištu). To slučaj sa savremenim domaćim dramskim pisacem nije. I mogli bismo navesti niz primera nekih dela

naših savremenih pisaca, koja se spominju, i koja — ako mogu tako da kažem — ulaze već u neku istoriju novije naše dramske književnosti, dela koja su odigrana sa uspehom — bile su premijere pre desetak i više godina — ali je sigurno da u narednih nekoliko godina neće biti stavljene na repertoar, uvek se traži novo delo. To je s jedne strane dobro, jer govor o stalnom rastu i produkciji naše savremene dramske literature, ali istovremeno zaboravlja neke vrednosti koje bi trebalo obnavljati i koje zaslužuju da budu na repertoaru.

FP:

Pisali ste mahom farse. Jedan teoretičar je pisca farsi označio kao ljudaka ili nestošno dete, koji čini sve suprotno pristojnom ponašanju. Ako bi se doslovno prihvatile ova definicija, onda bi čovek mogao da se zapita: kakav je odnos jedne sred'ne prema tom nestošnom detetu i prema onome što on stvara. Da li ste, s te strane, imali poteškoća i da li je bilo nesporazuma između vas i kritike?

VL:

Znate šta mislim: kad prođu one prve vatre posle premijere, kad prođe vreme, pa se čovek sredi, pa se osvrne — šta je bilo i šta se dogodilo — mislim da za sada spadam u one, možda retke, dramske pisce koji zaista nemaju na šta da se požale, ni na kritiku, ni na prijem svojih tekstova. Da i ne spominjem što sam za te tekstove dobio nekoliko naših najvećih književnih i pozorišnih nagrada. Naravno, nisu sve kritike uvek bile najpohvalnije, nije bilo uvek samo pohvala, ali kad se saberi i primedbe, i pohvale, sve to zajedno kad se sabere i napravi zbir mojih iskustava, ne bih imao zaista da bilo šta kažem što bi moglo da govorи o tome da sam u vezi s mojim dramama doživljavao nešto drugo osim onoga što bi se moglo nazvati podrškom.

FP:

Može li se govoriti o pomoći? Koliko naša kritika pomaže domaćem dramskom piscu? Da li je vama pomogla?

VL:

Kritika vrši funkciju koja je potrebna, neophodna i značajna, Mislim da je naša pozorišna kritika u poslednje vreme na određenom visokom nivou, jer je selektivna, jer se čovek po našoj kritici zaista može orientisati. Ta i takva kritika svojom pravom strogošću (kad kažem »pravom«, mislim na njenu analitičnost), na njenu stručnost, što znači da se neće ni ushićavati niti nešto negirati ako nema za to potrebe), ta i takva kritika sigurno stimulira. I, sigurno je da mi danas imamo takvu situaciju — a ja to vidim i po gledaocima sa kojima dolazim u kontakt — da kad se pojave vrlo pohvalne kritike o nečemu, da to izaziva interesovanje. I obratno.

FP:

Kakvo je vaše iskustvo?

VL:

Moje lično iskustvo sa kritikom je, sem nekih izuzetaka koji potvrđuju pravilo, dobro. Mislim da me je kritika dosta podržala. Ne verujem nikad u priče onih koji govore da ne čitaju kritiku i da mu nije stalo do kritike. Ja sam čitao vrlo pažljivo, svaku kritiku o onome što sam pisao; pošto je bilo dosta pozitivnih kritika, mislim da mi je kritika u tom smislu pomogla, da steknem neko

samopouzdanje, ne ono što se kaže — da se ponesem i zanesem, ali na neki način, da čovek kad pročita nešto što je ozbiljno o njemu napisano, sigurno je da je to velika podrška. I, iz tog iskustva — kad govorim o podršci, prijemu koji sam dosad, kao dramski pisac imao — mogu reći da je kritika odigrala, za mene bar, vrlo značajnu ulogu. Kad je, na primer, Eli Finci o drami »Dugi život kralja Osvalda« napisao jedan izuzetno pohvalan članak u »Politici« — Finci, koji je bio vrlo strog kritičar — to je za mene predstavljalo nešto, davalо mi je neku i snagu i sigurnost — što je, mislim, najvažnije — davalо mi je volju da pišem novi tekst. Ukratko rečeno, moje iskustvo sa kritikom — dobro, bilo je i nekih negatorskih kritika — nije loše. Polazim od ove pretpostavke: nigde ne piše da ono što pišem mora da se dopadne svim kritičarima, i ne smatram da kritičar kome se ono što ja pišem ne dopada, ili koji o tome napiše negativan prikaz, nije u pravu. Naravno, slagao bih kad bih rekao da mi je priyatno kad pročitam negativnu kritiku — nikome to nije priyatno — ali, kad malo vremena prode, shvatite da je čak i u negativnim kritikama bilo neke istine; da ne govorim, što no kažu, samokritično ili samoskušeno, ali sam ponekad i iz negativnih kritika izvukao nešto korisno.

FP:

Delite li mišljenje onih dramskih pisaca koji smatraju da je, sa trenutkom kada predaju svoj tekst pozorištu i kada ga to pozorište prihvati, njegova veza sa tim delom prestala?

VL:

Delim. Smatram da je pisac učinio sve što je mogao, možda i zbog toga što ja kad napišem konačnu verziju drame, više ne umem da je prepravljam. Kad bi neko tražio da nešto prepravim, izmenim, mislim da ne bih umeo više ništa da uradim. Onog trenutka kada predam tekst pozorištu, nastupaju reditelj, glumci, scenograf... Imao sam i tu nekih vrlo dobrih iskustava. Pomenuo bih dve predstave: režiju Braslava Borozana »Dugog života kralja Osvalda« na Maloj sceni Narodnog pozorišta — gde su i režija i glumci u velikoj meri nadgradili moj tekst, i dali mu još neku boju i širinu, lepršavost — i »Afera nedužne Anabele« u Jugoslovenskom dramskom, u režiji Milenka Maričića i u sjajnoj igri glumačkog ansambla, a posebno tumača glavne uloge Marka Todorovića. Kada su moje predstave, obično odem na pretposlednju ili poslednju, generalnu probu. Čoveku je uvek neprijatno da gleda svoj tekst i oseća se malo čudno, čini mu se da nešto nije uradio kako treba. Sećam se pretposlednje probe »Anabele...«: tada sam bio prosti zaboravio da se radi o mom tekstu, pa sam sa velikim interesovanjem gledao i režiju i interpretaciju... Ako u tekstu ima preduslova da se napravi predstava, ona će biti napravljena. Ne verujem mnogo u to da pisac svojim mešanjem u rad, u pozorišni čin, može nešto da učini, i da treba da učini. Kad je završio tekst, da je on svoje završio. Tekst, posle, počinje da živi svojim životom.

FP:

Dajete li punu slobodu rediteljima?

VL:

Dozvoljavam im, prvo, da režiraju tekst, držeći se osnovnog smisla ideje. Naravno, ne da menjaju —

takvih slučajeva nisam imao, da menjaju tekst. Dozvoljavam im da štihiraju. Ne ulazim nikad u to, jer smatram da to reditelj i glumci mogu bolje da vide i da neke replike koje se meni dopadaju, sa čisto literarnog stanovišta, na pozornici možda ništa ne znače, da će to oni bolje osetiti od mene; biva ponekad, i vrlo često se dešava, da je pisac zaljubljen u neku pogrešnu rečenicu koja mu se čini naročito značajnom, a koja ništa u komadu ne kreće napred. Znači, dozvoljavam punu slobodu režije i glume, do granice, naravno — da ne izmene potpuno smisao teksta i sadržaj, ali to mi se do sada nije ni dogodilo. Doduše, desiо se jedared, ali nisam imao nikakvih problema. Gledao sam predstavu »Dugog života kralja Osvalda«, izvelo ga je pozorište u Gracu i zvali su me na premijeru. Igralo se na velikoj sceni, i reditelj je ubacio mnogo statista, mnogo ličnosti kojih nema u mom komadu: razne statiste, kompaseriјu i tako dalje. Tako je sve to izgledalo kao spektakl, ali nije mnogo ličilo na moj komad.

Nisam se mešao — bio sam, na kraju krajeva, došao na premijeru — nisam imao više šta da kažem. To je bilo napravljeno dosta atraktivno, ali mnogo više mi se dopala predstava koju je pravio Borozan, jer je to bila predstava mog komada, a ono baš nije bila. Ne da nisam bio zadovoljan, nego sam mislio da moj komad ne treba tako igrati.

FP:

Mislite li da je dobro ako pisac ima svoje pozorište, odnosno ako pozodište ima svoga piscu?

VL:

Dobro je, ali koliko je s jedne strane dobro, može da postane i opasno. Jer, svako pozorište, ipak — bez obzira koliko mi razgovaramo o pozorištima u Beogradu, koliko su ona blizu po svojim fizičkim karakteristikama i po svom repertoaru, koliko se baš mnogo ne razlikuju — ipak svako pozorište u suštini ima svoj, u nekim nijansama, specifičan stil. I, čini mi se da pisci, normalno, treba da budu najviše vezani za jedno pozorište, bar za ono koje ih hoće i koje oni hoće. Ali je potrebno ponekad da ih igraju i druga pozorišta. Recimo, ja bih jako voleo da vidim jednu predstavu Kovačevića, Duška Kovačevića, i u nekom drugom pozorištu, ne samo u Ateljeu. Atelje izvršno interpretira Dušana Kovačevića, ali je sigurno da bi jedan drugi interpretacioni stil, jednog drugog pozorišta, verovatno, otkrio još nešto u Dušanu Kovačeviću.

FP:

Malopre sam pomenuo da ste pisali mahom farse. Da li je opredeljenje za farsu bilo izraz isključivo vaših ličnih interesovanja i naklonosti, ili ste možda osetili da je doba u kojem ste pisali farse doba farsi?

VL:

Zašto sam neke svoje tekstove nazvao farsama, ne bih mogao tačno da odgovorim. Verovatno da su o tome odlučili neki trenuci paradoksa i absurdnosti do kojih sam dolazio tokom samog pisanja. Precizno rečeno, učinilo mi se, možda, da — bez obzira što neki od mojih tekstova imaju i dramskih i komediografskih elemenata — da je ipak taj farsični elemenat najpresudniji i najočigledniji. Mada je sigurno istina da je u današnjem, savremenom,

dramskom stvaralaštvu dosta složen posao odrediti precizno žanr jer se mnogo toga što ima humora, satire, ironije, paradoksa i tragedije prepliće. Možda su razlozi u tome što već sam naziv — farsa — upućuje na mogućnost neke slobodnije interpretacije i pojedinih i tema i situacija, pa do tog opredeljenja za farsu dolazi verovatno i iz tih motiva.

FP:

Pitao sam da li su na to opredeljenje uticale pozorišne i druge okolnosti, koliko i vaše interesovanje za tu literaturu?

VL:

Kada pišem dramski tekst zaista nemam vremena da mislim ni na kakve okolnosti, ni pozorišne ni druge »okolnosti«. Čovek počinje da se bavi nekom temom, počije da je traži, da je ispituje, pokušava da je sklopi u jednu celinu i u nekakav smisao, i uglavnom je obuzet time. Ponekad ga sam čin pisanja i sam proces odvuku u nešto sasvim drugo pa, misleći da će napisati isključivo tragediju ili dramu ili nešto sasvim ozbiljno, dođe do nekih sasvim drugih završetaka i situacija. Dešavalo mi se to nekoliko puta, i zato mislim da je teško reći zašto. Nisam ni pokušavao da definitivno i konačno odgovorim. Postoji nešto u pisanju drame, ili farse, sve jedno, što se mogo pre pisanja samo po sebi sklopi a čovek toga nije potpuno svestan i to otkriva tek kada počinje da piše. No sve je to vrlo maglovito i subjektivno, pa se ne vredi na tome ni mnogo zadržavati.

FP:

Poznavao ili ne, pisac se oslanja na neku tradiciju ili, na ovaj ili onaj način, produžava neku liniju te tradicije. Na koju se tradiciju, domaću ili stranu, oslanja dramsko stvaralaštvo Velimira Lukića?

VL:

Mislim da svaki pisac trpi mnogo uticaja pročitanog i viđenog. Za neke uticaje možda se čak i opredeljuje, a nekih čak nije ni svestan. To je vrlo uopšteno, ali ne znači da nije istinito. Međutim, teško da bih mogao da kažem, baš iz tih razloga, razloga nesvesnih uticaja i podsticaja, šta je meni poslužilo kao model ili uzor. Sve i ništa... jer neko konkretno ime svakako da ne umem da izdvojam i spomenem, ali svestan sam da sam prošao sve uticaje pročitanog, viđenog i sagledanog.

FP:

Baš ni jedno ime?

VL:

Ako bih baš morao da se opredelijem, onda vrlo proizvoljno i vrlo površno kažem da sam najviše interesovanja osećao za antičku tragediju, antičku filozofiju, ukratko literaturu koja je tražila neki stav prema svetu, životu, smrti i ljudskoj sudbini. Koliko tog opredeljenja ima u mojim tekstovima, ne bih znao i umeo tačno da odredim. Možda nečeg od toga ima, a možda su ostale samo dobre namere, koje su ipak moja lična stvar. Recimo, ja veoma cenim Nušića, smatram da je to rasmi pozorišni pisac i sa velikim uživanjem čitam i gledam njegove tekstove. Smatram da je on mnogo značajniji nego što se kod nas nekad ocejuje i procenjuje. Ali nikada nisam u svom pisanju ni pokušao da budem tako aktuelan i savremen kao što je Nušić bio u svom vremenu,

bez obzira koliko se to meni lično dopada. Verovatno da ja to želim, ali je sasvim sigurno da ne umem. Za mene je drama pre svega literatura i, pišući dramu, ne mislim samo da je reč o drami već da je pre svega reč o literaturi. Ja sam u dramu došao kroz poeziju i mislim da su one, drama i poezija, neraskidivo vezane, i kao forma i kao konciznost suštine. Pa da završimo sa zaključkom, mislim, da nema pisca bilo da piše dramu, poeziju, roman, esej, na koga nije izvršilo određeni uticaj sve ono što je pročitao i video, sve ono o čemu je razgovarao povodom literature sa svojim istomišljenicima ili protivnicima, pa se izvesno i u mojim tekstovima nalazi mnogo toga i zato je teško nešto određeno reći i nešto posebno izdvojiti.

FP:

Govorilo se, i dok ste počinjali kao dramski pisac, a govorite se i danas, da je naša dramska literatura u krizi. Šta je tačno?

VL:

Ovo što ću sada reći ne treba da se shvati kao odbrana naše savremene dramske literature, već kao evidentna činjenica: o krizi naše savremene drame ne može se više govoriti. Jer, ta kriza odavno je već prestala da postoji. Danas sa pouzdanjem možemo reći da imamo niz dobrih dramskih pisaca, i dobrih dramskih tekstova. To je, svakako, jedan bogat fond dramske literature koji pokreće i naša pozorišta u izvesnom smislu u bolje i stvaralačke trenutke. Pa se samim tim i položaj dramskog pisca menja, postaje ozbiljniji, značajniji i trajniji. Pozorišta zaista traže savremenog dramskog pisca i u tom traganju imaju uspeha. No, ne znači da ne postoje još neki otvoreni problemi, kao što je, recimo, jedna stalna glad pozorišta za novim dramskim tekstovima, zapravo za pravizvedbama, a neosvrtanje na već mnoge dobre dramske tekstove naše dramske literature koji su provereni i postoje. I jedna dosta prizemna stvar: materijalni položaj dramskog pisca, iako je znatno bolji, nije se adekvatno izmenio. Postoji paradoks, bar po mom mišljenju, da se režija plaća isto a ponekad i više nego originalan dramski tekst, što svakako ne treba primiti kao upoređenje drame i režije ili potcenjivanje režije već kao činjenicu nedovoljne stimulacije, i nedovoljnog sagledavanja značenja drame koja zasluguje da se izvede na pozorišnoj sceni.

FP:

Kako je potrebno da se steknu razne okolnosti da bi jedan dramski tekst imao punog odjeka u gledaštu, mislite li da je to i u vašem primeru odlučilo? Šta je to? Ili možda smatrate da za neke vaše farse još n'je došao »pravi trenutak«?

VL:

Sve moje tekstove igrala su naša dobra i reprezentativna pozorišta, igrali su ih dobri glumci i režirali ih uglavnom dobri reditelji. Neki od tih tekstova imali su više odjeka, neki manje. Otprilike, kada se sve sabere i sakupi, dolazi i do neke prave mere. Možda će se desiti jednog dana da neki od mojih tekstova starih, ako bude ponovo igran, zazući nekim novim tonom i akcentom. Ali to je samo prepostavka. Doživeo sam i mnogo prijatnih iznenađenja. Pojedini moji tekstovi, zahvaljujući dobroj režiji i glumi,

zazvučali su mnogo bolje i više nego što sam ja očekivao, i nego što sam prepostavlja da mogu.

FP:

Koje biste svoje delo voleti ponovo da vidite na sceni?

VL:

Koje bih svoje delo ponovo voleo da vidim na pozornici? Teško je odgovoriti. Najiskreniji odgovor bi bio: sva. Ali to spada već u imanentnu pisačku megalomaniju. Ali, predimo u realnost. Recimo, komad »Bertove kočije ili Sibila«, koji je izведен 1963. godine u Narodnom pozorištu ili, najtačnije rečeno, komad koji tek pišem iiii ču napisati. Da li bi današnji gledaoci našli nešto novo u mojim komadima? Otkud znam. Ponekad se čudim da se moji komadi i izvedu i gledaju. To nije nikakva lažna i nameštena skromnost, već verovatno neki strah od napisanog, zaboravljenog pa posle izgovorenog. imam jednog prijatelja, značajnog našeg pesnika, koji je ponekad u šali — kada mi se učini da je nešto pametno rekao — govorio: »Otkud mi ovo?«. Ja ponekad dođem u trenutke da se pitam zašto sam baš to tako napisao; nekad mi se to pitanje i dopadne, zapravo ono što sam napisao, a nekad se i uplašim misleći i verujući da neće baš svi deliti moje osećanje, da to nije trebalo tako. Nekako uvek imam osećaj zahvalnosti prema ljudima koji režiraju i govore moje tekstove. Čini mi se uvek da su mogli i nešto bolje da izaberu, i da sam ih, iz ne znam kojih razloga, doveo u neke situacije u koje nisu morali ga dođu.

BORISLAV MIHAJLOVIĆ MIHIZ

sa Matom Miloševićem, on se sećao svojih poslednjih uloga, pa je pomenuo i poslednji tekst koji je govorio na sceni, pre već sedam-

-osam, koiiko li, godina: Jug Bogdana u vašoj drami »Banović Strahinja«. »To je bio poslednji tekst koji sam izgovorio na pozornici. Bilo mi je to vrlo drago, jer sam voleo da govorim taj tekst. On se u dosta momenata slagao sa mojim sopstvenim mišljenjem, što se na pozorištu, naravno, vrlo retko događa.« Vrlo retko se zašta događa da glumac, čak ako je svestan toga, prizna da mu je iedan iik sličan, da se slaže sa njegovim ličnim mišljenjem. Pisac, pak, kada piše dramu, ima svoju viziju toga lika. U kojoj se meri ta vizija, recimo u ovom slučaju, podudara sa vizijom koju ostvaruje glumac na sceni?

Borislav Mihajlović Mihiz:

Ja sam, razume se, veoma zahvalan Mati Miloševiću na lepim rečima o poslednjoj ulozi koju je izgovorio na pozorišnoj sceni. Moram odmah da dodam da mi je žao što je to bila poslednja uloga koju je izgovorio na sceni, jer je mogao još dugi miz godina govoriti na način kojim je govorio. Ipak jedna čudna stvar: u ono malo drama koje

sam napisao, gotovo ni jedan lik se ne slaže sa mojim ličnim mišljenjem, sem tog istog Jug Bogdana. Pitam se: kako se tako različitom čoveku kao što je Mata Milošević, različitom od mene, jedan istorijski, vremenski dalek lik, kao što je sām Jug Bogdan, složi u mišljenju. Mislim da to dolazi i od toga što je Jug Bogdan koncipovan kao relativista, kao čovek koji ima iskustva, i zbog toga ni jednu stvar ne prima preterano ozbiljno; on smatra da svaka ideja biva tačna tek ako joj se ne suprotstavi, ako se zaboravi njoj suprotstavljena ideja. U relativizmu, koji je preliven sa malom merom ironije, uvek ima iskustva. Čini mi se da je to što se Mati Miloševiću učinilo, ili je ubedjen da je tako bilo, u stvari, poklapanje sa životnim iskustvom, sveštu o relativnosti stvari, i naročito sveštu o tome da mladi ljudi često podnose uzalud veoma velike žrtve, i da postoji mala tuga starosti nad žrtvama koje se u mladosti i iz mladosti čine.

FP:

O ulozi koju tumači Mata Milošević naš uvaženi kritičar je rekao jednu rečenicu, ali vrlo nepovojnu rečenicu, što se kaže: on je glumca sasekao. Očigledno, ako se glumčevi mišljenje slaže sa mišljenjem lika koji je tumačio, može se prepostaviti da je on bar korektno, u granicama korektnog, dao tu ulogu. Međutim, to nije ni prva a ni poslednja zabluda kritike, ako je zabluda... Vi ste bili i kritičar, istina ne pozorišni nego književni, ali ste kao pisac morali da se nađete pod perom drugih kritičara. Često je uopšte govor o kritičarskim zabludama...

BMM:

Uvek sam mislio, i dok sam pisao kritiku, koju već odavno ne pišem, uvek sam mislio da kritičar piše sebe. Nikada nisam smatrao da kritičar može jednom delu pomoći ili odmoći. Smatrao sam da je kritičar — govorim o relevantnim kritičarima, o onima koji nešto znače — isto tako pisac, i da su sve njegove zablude negove l'čne zablude, a ne zablude dela o kome piše. Svaki kritičar, razume se, greši, neki više neki manje; nisu najbolji kritičari oni koji najmanje greše. Najbolji su oni kritičari koji najviše lično kažu, koji najviše imaju ljudima da saopšte povodom nekog dela. A delu pomoći nema, njemu pomoći ne treba, ono je autonomno i samostalno. Nisam čitao sve kritike koje su pisane o meni, ali uvek sam gledao da li kritičar ima nešto da saopšti pametno ili glupo. Nailazio sam na kritike koje su bile panegiričke prema meni a glupe, i na kritike koje su me sekle a imale nešto pameti. Uvek me je zanimala ova druga vrsta. Mislim da je Čapek bio najbliži istini kada je u svom poznatom humorističkom delu »Kako se pravi pozorište« rekao da dramski pisac nikada neće saznati da je njegova predstava uspela ili nije. Nikada neće znati da li ga je kritika hvalila ili nije, jer će imati prilike da kod raznih kritičara pročita sasvim različ te stvari. Jedan će mu zameriti da mu je najlošije koncipovan lik upravo onaj koji je najbolje koncipovan — prepostavljam da ste o tako nečem govorili maločas. Ja, recimo, volim ličnost Juga Bogdana. To je jedna od retkih mojih izmišljenih ličnosti koju iskreno volim, a jedan kritičar mi je, doduše privatno, rekao — možda najveći kritičar pozorišni koji je kod nas postojao posle rata, Bora Glšić — posle niške premijere »Banović Strahinje« mi je rekao

da ima utisak da i ne zna šta sam napisao u liku Jug Bogdana, pa smo dobar sat govorili o toj ličnosti.

FP:

Ako biste dozvolili jednu indiskreciju: pošto ste malopre rekli sud o kritičarima, zapravo svoje mišljenje, verovatno tačno, da svaki kritičar piše o sebi, pre svega, a onda o drugome, smatrati li da su kritičari pozorišni spremniji da javno saopštite ono što misle, ili možda pre da to učine »u četiri oka«?

BMM:

Pravo da vam kažem, razumem pitanje, ali mislim da je to za temu o kojoj govorimo, potpuno sporedno. Jer, ono što oni govore privatno, to je zaista njihova privatna stvar, i čovek nema nikakva prava da veruje da oni nešto drugo misle od onoga što napišu. Kritičar i na taj način piše sebe; ako ne kaže mišljenje do kraja, ili ako kaže mišljenje koje nema, to se oseti posle, to je onaj rizik koji snosi... Možda nisam dovoljno objasnio što mislim kad kažem da kritičar piše sebe: on iskazuje svoju darovitost ili nedarovitost, svoje razumevanje ili nerazumevanje, svoju prodornost u tuđe delo ili neprodornost pa, dodajmo tome i ovaj deo iz vašeg pitanja, svoju iskrenost ili neiskrenost, svoju hipokriziju ili nehipokriziju, svoju kaikulaciju ili nekaikulaciju. Ali, za svaku od tih gestova, za svaku javno napisanu reč, rizik snosi onaj koji piše. Želim da distanciram: ne snosi delo rizik kritičara, ali ne snosi ni kritičar rizik dela, on snosi rizik svoje sopstvene ličnosti.

FP:

Kažete da delu pomoći nema. Može li se ipak, i kada, govoriti o pomoći kritike jednom pisca? U čemu bi se ta pomoć ogledala?

BMM:

Ta pomoć ne postoji, u doslovnom smislu reči. Kritičar pisca ne može uputiti na pravi put, može uputiti samo sebe. Kritičar pisca ne može dovoljno efikasno, delotvorno ukazati na njegove slabe tačke, na njegove promašaje. Ta vrsta pomoći ne postoji. Možda čak češće postoji pomoć po kontrastu. Možda, ukazujući na slabe tačke nekog dela, koje pisac normalno smatra svojom snagom, kritičar može pisca naterati, u jednom paradoksalnom prkosu stvaralačkom, koji nije samo prkos, da mu u svom sledećem delu dokaže da ono i nije bila slaba tačka. O nekoj pravoj pomoći, o pedagoškom vođenju pisca, o nekakvom higijeničarskom staranju da ne zabrila, o nekakvom profesorskom ukazivanju pravog puta — mislim da o tome nema reči... Niti je to posao kritike, niti je posao pisca da se na to osvrće. Kritičar na pisca ne deluje ni malo. Čak mislim da ni pisac ne deluje na kritičara, što je još veći paradoks.

FP:

Zajednički nadnaslov ovim razgovorima koje vodimo za »Teatron« jeste: »Domaći pisac pred svojim pozorištem«. To treba razjasniti. Očiglego je da nijedan naš pisac — osim, možda, Aleksandra Popovića — nema vlastito pozorište. Nije, dakle, reč o privatnom pozorištu.

Takođe je malo pisaca koji imaju svoje pozorište, u tom smislu da imaju pozorište koje izvodi sva njihova dela i isključivo njihova dela. Pojam je širi. To »svoje pozorište« treba shvatiti kao pozorište vremena u kojem se živi,

sredine u kojoj se živi, a pre svega, kao pozorište za koje se stvara. Kako biste vi protumačili tu odrednicu: »svoje pozorište«?

BMM:

Nije, pre svega, sasvim tačno da domaći pisac nema svoje pozorište. Tačnije je: nema uvek jedno isto pozorište kao svoje. Bilo je slučajeva kod nas posle rata, i pre rata, da poneki pisac bude duže vremena vezan za jedno pozorište, i da za njega bude vezan kao pojava. Bio je to slučaj, recimo, Aleksandra Popovića i »Ateljea 212«, s prvim Popovićevim stvarima. Dešava se sa mladim Kovačevićem danas, da mu se u »Ateljeu 212« dve drame igraju, a igraće se i treća. Ima trenutaka kada jedno pozorište ieste pozorište jednoga pisca, a ima trenutaka kada se jedan pisac obraća svim pozorištima. Ali je svako pozorište, onog trenutka kada igra dramu jednoga pisca, njegovo pozorište. U tom smislu se može govoriti o »pisac pred svojim pozorištem«, ako to ne proširimo sasvim do granica koje više ne znače ništa — da je svako pozorište svakog pisca. Mogu da kažem da su naša pozorišta otvorena domaćim piscima. Je l' vreme da krenemo na tu temu?

FP:

Samo izvolite.

BMM:

... da su naša pozorišta otvorena prema našim piscima. Neću da kažem da je svako relevantno delo izvedeno odmah, na vreme. Neću da kažem da nema dela koja zaslužuju da budu izvođena a nisu izvedena, neću da kažem da nije bilo dela koja su izvedena pa su doživela nezasluženo lošu sudbinu na sceni, ali — broj izvedenih domaćih dela na našim scenama posle rata gotovo je enorman. Naše pozorište je gladno domaćeg teksta. Ono je, možda, naterano na taj put činjenicom da naša publika — a apsolutne dokaze daje statistika — rađe gleda domaće delo nego strano. Ja nemam utisak zatvorenosti teatra prema domaćim delima. To nije popularno reći; mogao bi neko da mi prebací da sam ja bio pisac koji je jednostavno i lako izvođen, pa ne znam muke ovih drugih pisaca.

FP:

Vi ste kao dramski pisac ušli u pozorište, što se kaže, neuveden. Imali ste uspeha sa dramatizacijama, sa scenskim adaptacijama, ali prva vaša drama izvedena je 1966. godine, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, »Banović Strahinja«. Možda ne bi bilo loše da ispričate kako ste izabrali baš to pozorište, kako je drama primljena, koliko je vremena prošlo od dana kada ste dramu predali do dana kad je ona izvedena, ili stavljena na repertoar, itd.?

BMM:

Vrlo ču vam rado odgovoriti na to pitanje, utoliko pre što je to priča koja je meni lično prijatna a za pozorišta o kojima je reč, u ovom kontekstu, vrlo pohvalna. Ja sam doneo tekst drame »Banović Strahinja« Miroslavu Beloviću koji je tada bio upravnik teatra i saopštio mu da sebe ne smatram nikakvim dramskim piscem, jer mi je ovo prva drama. Rekao sam mu da će smatrati sasvim normalnim ako teatar ovu dramu odbije, ne prihvati, ali da neće smatrati prihvatljivim ako mi teatar, na moju ponudu, ne

odgovori brzo i efikasno. Jednom rečju, da me negativan odgovor neće uvrediti, ali da ne želim nikakav poluodgovor. Na Belovićovo pitanje: šta to znači i koji je to konkretno rok, rekao sam — što se danas kao čovek koji radi u teatru n'kad ne bih usudio — da je taj rok pet dana, da ga molim da mi za pet dana odgovori: da li ćeigrati ili neće. Belović mi je onda predložio nešto vrlo začudno: da li bih ja pristao da on tu dramu pročita odmah, sad, na licu mesta, i to preda mnom, i to glasno. I, Belović je pročitao dramu »Banović Strahinju« preda mnom, i saopštilo mi da, razume se, to mora da prođe kroz neke formalne i stvarne umetničke savete, i tako dalje, ali' da je on već sad siguran da će teatar to odmah igrati, i u roku od pet dana ja sam od Jugoslovenskog dramskog pozorišta dobio odgovor da će ta drama biti igrana. Mislim da je to bilo krajnje brzo. Ja danas nisam, na žalost, u mogućnosti, radeći posao dramaturga, da tako postupam sa drugim ljudima. Verovatno je to izuzetan slučaj, i verovatno nije vezan za kvalitete drame, verovatno je bilo vezano i za to što sam ja bio čovek relativno poznat i iz drugih oblasti delatnosti, ali je činjenica da je moj »Banović Strahinja« bio primljen na najbrži mogući način.

FP:

Pokazuju li vaše kasnije iskustvo, u radu sa pozorištima, da je slučaj sa »Banović Strahinjom« izuzetak koji potvrđuje pravilo?

BMM:

Moje lično iskustvo je, naprotiv, išlo u tom istom smislu. Ja sam napisao svega tri drame. Moja druga drama »Komandant Sajler«, rađena je za interni konkurs Narodnog pozorišta, po njihovom pozivu. Nisam stigao »Sailera« da završim u roku koji mi je bio predložen, pa sam tadašnjem šefu Drame i mom kolegi — kao dramskom piscu — doneo samo polovinu drame (da vidi da nešto radim), i on ju je već na polovini prihvatio. Što se tiče moje treće drame »Kraljević Marko« — izvinjavam se što dovorim sve primere, maltene, kao iz bajke, ali sve su to činjenice — mene je pozvao Bojan Stupica, kad je došao na mesto upravnika Jugoslovenskog dramskog pozorišta, pozvao me je i rekao mi: »Mihize, želeo bih da mi napišeš jednu dramu«. Ja sam mu, naravno, odgovorio: Hteo bih da dramu napišem sam sebi, a nemam šta, ne umem, ne mogu, itd. On mi je na to rekao: »Molim te, daću ti lep ugovor, lepe pare; rok moram da stavim iz formalnih razloga; nikad te neću pitati da li si gotov«. I mada sam ja odbio da to prihvatom, sutradan mi je došao kurir iz Jugoslovenskog dramskog sa ugovorom, i ja sam ga potpisao. Kada sam predao »Kraljevića Marka«, probe su bile zakazane u roku od tri dana. Znam da ovo ne može biti podudarno sa svim iskustvima, ali ja tuđa iskustva nemam, pravo da govorim, već samo svoja, a ona su bila upravo takva. Međutim, moram da dodam: koliko god su moja iskustva sa primanjem drama bila sjajna, toliko su, ponekad, moja iskustva sa eksploracijom — ako se tako može reći — drama bila loša. »Banović Strahinja« je igran dvadesetak ili tridesetak puta i teatar je bio spreman da ga skine sa repertoara, sa tvrdnjom da je uglavnom izigran. Kada sam ja protestovao, tvrdeći da po honorarima koje prima vidim da je sala stalno puna, ta

je drama igrana još jedno trideset-četrdeset puta. »Sajler« je skinut sa repertoara u Narodnom pozorištu iz pune sale, a »Kraljević Marko« praktično nije ni igran. Hoću da kažem: svi su startovi bili sjajni, međutim, kasnije trajanje nije uvek bilo tako sjajno. Razume se da je u svemu tome bilo i drugih činilaca koji su uglavnom proizilazili iz moje ličnosti i mog javnog ili privatnog ponašanja.

FP:

Izneli ste primere iz iskustva pisca koji predaje dramu i iskustva pisca koji kasnije mora da se na izvestan način bori da se ta drama održi na repertoaru. Postoji i treće iskustvo — iskustvo čoveka koji čita i na neki način presuđuje o delima svojih kolega. Kakvo je, dakle, vaše iskustvo dramaturga u »Ateljeu 212«? Da li ono ispravila nešto od vaših, možda, nekadašnjih zabluda?

BMM:

Ispravila. Ispravila. Ja, razume se, nisam u teatru u kome radim čovek koji odlučuje o stvarima, nego sam jedan od saradnika, naravno ne... slagao bih ako bih rekao da sam bez uticaja. Neki ljudi bi se mogli žaliti da je njihov tekst dugo čekao, a koji put i ne bio izveden na kraju. Međutim, koliko mi lične moći dopuštaju, ja se trudim da dramu koja mi se učini dobra što pre moguće pustim u normalne tokove pozorišnih konsultovanja, rada i tako dalje. Ne uspevam uvek u tome. Ne uspevam uvek u tome i nisam još bio u situaciji da nekom odgovorim tako brzo i tako efikasno kako su to činili ljudi o kojima sam ranije dovorio.

FP:

Bez obzira na to što ste malopre govorili, provlači se još mišljenje da su fijoke pozorišnih upravnika i naših pozorišnih uprava prepune domaćih dramskih tekstova, podrazumeva se dobrih, koji nikako ne mogu da ugledaju svetlo dana, iz ovih ili onih razloga. Sami pisci ponekad to demantuju, i vi osporavate takva mišljenja vlastitim primerom.

BMM:

Situacija je ovakva, govorim o »Ateljeu«: Bilo je slučajeva da je »Atelje« na neko novo domaće dramsko delo reagovao promptno, ekspresno, brzo, efikasno. Bivalo je i obrnutih slučajeva. Već godinama imamo delo koje smo prihvatali, a nikako ga ne izvodimo. Ono je komplikovano, dosta skupo, traži veliki ansambl. Jedno prvorazredno dramsko delo ne možemo da izvedemo iz razloga koji su van umetnosti, a ima dela za koja sam ja lično želeo da se izvedu, dva dela domaćih pisaca, jedno ne mladog čoveka i jedno sasvim mlade žene, ali se ljudima sa kojima sarađujem nisu dopala. Oba ta dela vidim sad na repertoaru jednog drugog pozorišta. Što se tiče punih fijoka, reći ću vam precizno: fijoke su zaista pune, najčešće, razume se, dela koja su skribomanska ili van literature, zatim pune dela koja su srednje vrednosti, niti sasvim loša niti sasvim dobra. Retko je, zaista, dobro delo, a i ono ne izbegne koji put sudbinu da ne bude izvedeno u teatru kojem je ponuđeno. Kad sam u početku rekao da nemam utisak da se ne izvode domaća dramska dela, mislio sam na kompleks svih teatara zajedno. Vrlo često se desi da jedno delo napravi veliki uspeh u teatru kome nije prvobitno ponuđeno.

FP:

Ispričali ste priče koje zaista liče na bajke, a posle ste pokazali da i bajka ima kraja, da ne može večno da traje. Kad smo već objasnili kako su vaši komadi došli u pozorišta, da porazgovaramo o tome šta je s njima kasnije bilo. Da počnemo od rediteljā. Vi reditelja niste birali?

BMM:

Pa, ne bih mogao tako da kažem. Razume se da reditelja biraju mnoge okolnosti — zainteresovanost teatra, rad sa određenim rediteljem, zainteresovanost reditelja za delo koje mu je ponuđeno — ali mislim da je praksa u teatrima, u kojima su igrana moja dela, prvi put, razume se, pa praksa i kod nas u »Ateljeu«, da se pisac konsultuje u pitanju reditelja. To je vrlo normalno i vrlo dobro. Ne može pisac da odredi reditelja, niti bi to valjalo. Moja lična iskustva su takva, da su sva tri reditelja prvih izvođenja mojih dela — Mata Milošević, Jovan Konjović i Arsa Jovanović — bili sporazumno, između teatra, mene i tih reditelja, određeni da režiraju te drame. Mi postupamo isto tako, u ovom teatru, a mislim da svi naši teatri postupaju tako da konsultuju pisca o reditelju, jer ne bi bilo dobro da delo startuje makar i sa pogrešnim ubeđenjem o neadekvatnosti.

FP:

Koje su vrste bile vaše konsultacije sa rediteljima, odnosno reditelja sa vama?

BMM:

Moram da priznam da nisam dosada naišao na stav reditelja koji bi bio totalno odbojan, a znam da takvih stavova ima, da pisac nema šta da se meša u posao koji on radi. Moji reditelji, ako tako mogu da kažem, bili su uvek ljubazni da me pozovu na prvu probu i da mi ponude da dolazim na probe dalje, ako hoću. Međutim, ja lično — i mislim da je to jedino ispravno — nisam želeo da se mešam rediteljima u posao. Ja smatram posao izvođenja jednog dela sasvim drugim poslom nego što je pisanje jednog dela. Po mom dubokom ubeđenju, pisac ne treba da se petlja u izvođenje svojih dela, u načine izvođenja tih dela, i nikada, sem zapitan od reditelja i od glumaca, nikada nisam želeo ni u čemu da intervenišem. Kad pisac delo napiše i objavi, on je završio svoj posao. Pitanje interpretacije je sasvim drugo pitanje i spada u domen prava drugih ljudi. Meni se dešavalо, s obzirom da su moje drame igrane mnogo — »Banović Strahinja« je igran, valjda, u trideset profesionalnih teatarâ, »Sajler« u dvadesetak, moje drame i dramatizacije izvedene su premijerno preko sto puta — dešavalо se često da su reditelji tražili kontakt, neki, naravno, razume se, i nisu; dobijao sam pisma iz provincije, poneki mlađi reditelj je htio nešto da menia, nešto da izbacuje... Uvek sam odgovarao da je štrih apsolutno autonomno pravo reditelja. Jedno jedino pravo sam zadržavao za sebe, a to je da mi se ništa ne dopiše. Jednom sam reditelju u pismu odgovorio da može da izbriše sve, sem prve i poslednje rečenice, ali da ne sme ništa da dopiše.

FP:

Niste išli na probe, jeste li išli na premijere?

BMM:

Nekad da a nekad ne, razume se. Smatram da je dolazak

pisca na premijeru, van njegovog ličnog interesa da vidi kako to izgleda, da je to pitanje učitivosti. Ako se neko već trudi da dva meseca, ili tri meseca, živi sa nečim što ste vi napisali, vrlo je prirodno da se od vas očekuje bar da pogledate šta je urađeno. Mislim da sam »Banović Strahinju« video u četiri ili pet izvođenja, isto tako i »Sajlera«, »Kraljevića Marka« video sam beogradsku predstavu a, na žalost, nisam stigao da vidim i nišku. I, mogu vam reći da se tom prilikom dešavaju velika iznenađenja. Recimo, video sam jednog izvanredno lepo urađenog »Banović Strahinju«, kojega je radio pokojni Tanhofer u Splitu, izuzetno lepo urađenog. Video sam jednog sjajnog »Sajlera« koga je napravio Čostarović u Mostaru. Desi se poneki put da se u malom teatru donese parcijalno ili kompletno neki rezultat koji čovek ne biочекivao. Razume se, budu predstave i loše, loše bar po mišljenju pisca koji ih gleda. I to mi se dešavalо. Međutim, ja sam vrlo zahvalna publika. Ja sam sreo u Jugoslaviji jedno bar sto-sto dvadeset Jugovića, jer ih је bilo po celoj zemlji, i njih na neki način smatram svojim rođacima. Drag mi je svaki napor koji se uloži u bilo šta što sam ja radio, i uvek sam zahvalan. Uostalom, jedan velik teatarski čovek, Žarko Vasiljević, čovek koji se rodio u pozorištu, čiji su otac i majka bili glumci, koji je bio i direktor Drame novosadskog pozorišta, koga ja nisam poznavao... za njega je jednom rekao Mladen Leskovac divnu rečenicu: »On je voleo i loše predstave u pozorištu, jer je smatrao da dobre predstave ionako mnogo ljudi voli, a lošu predstavu ipak neko mora da voli, pa makar to bio on.« Nisam pravio, u lčnoj zahvalnosti svakom trudu, razliku između loše i dobre predstave.

BMM:

Miroslav Belović je bio voljan da odmah pročita »Banović Strahinju«. Velimir Lukić vam je »Sajlera« primio do pola napisanog... Koliko »sudbina« dramskog pisca zavisi od ličnosti u pozorištu, kojoj se obraća?

BMM:

Pa, to je, verovatno, kao i u svim umetnostima. Umetnost je nešto vrlo surovo, zato što startuje velika množina sveta, a na cilj stiže mali broj, tako da su žrtve u tom pogledu neminovne. Prepostavimo da se vaše pitanje odnosi na pisca koji neće postati žrtva, koji će isplivati u sukobu koji vodi sa sobom, sa sudbinom, sa svetom koji piše. Ljudi, razume se, podležu, svi ljudi, pa i upravnici pozorišta, prethodnom autoritetu, reputaciji, društvenim okolnostima, pa lakše, i normalnije, i brže, prime nekog pisca od reputacije nego nekog nepoznatog čoveka, ali mislim da se ta bitka vodi na duge staze, kao što se vodi i bitka mlađog slatkara ili glumca, a i mlađog pisca. Kao što mlađi pisac teže nađe izdavača nego pisac koji je tiražan, tako bi bilo i sa dramskim piscima. Ali, naibitnije je što mi imamo, za svetske pojmove, relativno puno profesionalnih, repertoarskih pozorišta, tako da su mogućnosti plasmana domaće drame relativno velike. Mi nemamo ono što imaju neka kulturna zakonodavstva, da je određen broj domaćih tekstova koji mora da se igra u repertoaru, i tako dalje. U svetu ima nekih zemalja koje to propisuju, ali mi, ipak, za jednu malu literaturu imamo puno domaćih teatara. Pa, ako pisac nema baš sreće sa upravnikom — ili postoje neki stvoreni ili slučajni antagonizam, animozitet — on se

dā ispraviti kod drugog upravnika.

FP:

Mislio sam na ovo: da ste vi imali, što se kaže, sreću da ste, na primer, naišli na jednog blagonaklonog upravnika koji se zvao Bojan Stupica. U tom smislu sam pitao: može li ličnost da utiče na sudbinu dramskog dela i jednog dramskog pisca?

BMM:

Kako da ne. I to u vrlo velikoj meri. Čak se dešava i to da pisac — da govorim malo o tuđim iskustvima — pisac koji nije bio dramski pisac, i nije ni mislio da je dramski pisac... baš slučaj Ljubomira Simovića, kome je jedno pozorište, Narodno pozorište, ponudilo, kao pesniku, da napravi jednu verziju »Hasanaginice«, Simović je napravio celu novu dramu... Odmah posle toga je Simović pozvan da i za Atelje napiše dramu. I, on je napisao odličnu dramu. Ličnost upravnika teatra, dramaturga, umetničkog direktora, animatora, vrlo je značajna. Ne u tom smislu da pomogne piscu, već da ga pozove na saradnju, da mu otvari puteve. Ona može da bude vrlo, vrlo delotvorna. Vrlo teško se bez podrške pisac odlučuje da stupi na taj nesiguran teren, gde mnogo zavisi od drugih ljudi. Pesme čovek može da piše sam, romane može da piše sam, a dramsko delo mora da se izvede uz sadejstvo i dobro volju mnogo ljudi... Međutim, čudni su putevi ljudskog vezivanja za teatar, i uopšte ljudskog, čovekovog dolaska u teatar.

FP:

Kakav je bio vaš put?

BMM:

Dosta čudan. Ja sam rođen i detinjstvo sam proveo u Irigu, sremskom malom gradu u kome nije bilo pozorišta. Gimnaziju sam učio, vrlo dobru gimnaziju, možda najbolju koja je u to vreme postojala, u Sremskim Karlovcima. Ali, začudo, ta gimnazija nije imala nikakve naklonosti ka teatru; mada je u tom gradu odigrana i napisana prva srpska drama »Smrt Uroša Petog«, kod nas se u gimnaziji teatar nije negovao, tako da sam ja do svoje osamnaeste godine svega dvaput bio u pozorištu. Jednom su nas kao dake vodili da gledamo »Cvrčka na ognjištu«, a jednom smo u Beogradu gledali operu. »Cvrčak na ognjištu« mi se još nekako i dopao, a za operu moram kazati da je nisam ni čuo ni video... To su bile tipične dake ekskurzije kakve su i danas, kad uhvate profesori i nastavnici pa vode jedno krdo dece po Beogradu, to se i danas može videti na ulicama, i ta deca su odnekud stalno žedna, sve su dake ekskurzije žedne. Repertoar predratnih ekskurzija je bio sličan današnjem — vodili su nas da vidimo spomenik Neznanom junaku na Avali, pa onda u Muzej Pavla, i, naravno, u Zoološki vrt. Direktor gimnazije, koji je bio veliki meloman, posle toga nas je odveo i u pozorište, na operu, mislim da je bila »Travijata«. Već posle uvertire, mi, nenavikli na beogradsko prostranstvo, na toliku hodanja po muzejima, općinjeni raznoraznim majmurnima i krokodilima, koje smo prvi put videli, mi smo već posle uvertire blaženo spavalii. Za vreme rata sam živeo uglavnom u Banatu na jednom salašu, gde, naravno, nije bilo pozorišta, tako da su moje veze sa pozorištem došle tek posle rata, na studijama, i to su počele iz čisto fizičkih razloga. Bile su godine gladi

i godišnje velike bede, i nismo imali... o grejanju nije bilo razgovora. U mojoj studentskoj sobici četiri godine nikad nije založena vatra, tako da smo išli u Narodno pozorište, u Operu, uglavnom, da bismo se grejali. Jedino nas je onaj ceapač karata puštao i mi smo tamo gore, na četvrtoj galeriji, neke klupe su bile тамо, nadam se da i sad postoje, тамо smo mi ležali ta dva-tri sata, grejali se, tek s vremenom na vreme bacajući poneki pogled na grdne »Toske« i »Travijate«, koje su se igrale. Tu smo vodili, inače, neke svoje razgovore — mladost voli mnogo da priča o krupnim svetskim problemima... Tako smem da kažem da je moja prava veza s teatrom počela tek onda kad sam za teatar počeo da pišem.

FP:

To nije bilo baš u prvoj mladosti?

BMM:

Počeo sam — to se uglavnom ne zna — dosta davno. Negde četrdeset šeste ili sedme godine raspisan je prvi, mislim da je bio prvi literarni konkurs u Jugoslaviji uopšte. Ministarstvo prosветe, tada se to tako zvalo, raspisalo je konkurs za dramu, sa vrlo uglednim žirijem: Isidora Sekulić, Ivo Andrić, Velibor Gligorić... Nagrade su bile za ono vreme velike — deset, sedam, pet hiljada dinara. Moj prijatelj, Dejan Medaković, današnji profesor Univerziteta, akademik i pesnik, pokazao mi je taj konkurs. Ja sam pitao: »Šta se to nas tiče?« Rekao je: »Da napišemo dramu!« Ja sam rekao: »Kako? Mi to ne znamo, ne umem, nije to naš posao.« Nisam na to ni pomicljaoo. On kaže: »Nije to, nego da dobijemo pare. Treba nam da živimo, da nešto jedemo.« Jednom reču, on je mene nagovorio da napišemo dramu. Međutim, ja sam se plašio da ta drama ne bude posle negde izvedena, jer smo izračunali i shvatili, da ako želimo da dobijemo nagradu, moramo napisati takvu dramu koju mi ne bismo rado potpisali, a ako bismo napisali dramu koja bi bila, eventualno, dobra, onda ne bismo dobili nagradu. Tek, bilo kako bilo, mi smo dramu napisali i predali. Dva čina je napisao Medaković, dva ja; sasvim sam siguran da oni činovi koje sam pisao ja ništa nisu valjali, a mislim da je Dejanov jedan čin bio dobar. Dodeljene su četiri jednake nagrade, od kojih smo jednu dobili mi. Dobili smo tri hiljade dinara, što je za ono vreme za nas bila suma neshvatljiva. Ako se prelistaju stare »Politike«, to je tamo objavljeno... Drame se, po tadašnjem običaju, pisalo je u saopštenju, ne mogu izvoditi odmah, već se moraju uneti neke ispravke koje će pisci dobiti u razgovoru sa članovima žirija. Mi smo otišli u Ministarstvo, dobili pare i izvukli dva primerka koja smo im predali, tobož da nešto popravimo. Došli smo u moju sobu i odmah ih spalili. Oba primerka smo spalili, tako da od toga teksta ne postoji ni jedan jedini red, i, razume se, na razgovor sa žirijem nikad nismo ni otišli. To je moje prvo... pola moga prvog dramskog dela koje, srećom, ne postoji.

FP:

Kakva je to bila drama? Šta je bila tema?

BMM:

Drama je bila, razume se, iz rata i mislim da se zvala »Beograd«, — bili su tu partizani, i Nemci, i saradnici okupatora. Manje-više sve ono što se moglo reći u

novinama i felitonima toga vremena, a jedini naš pronalazak je bio što smo jednog od tih saradnika okupatora napravili kao Leona Glembaja, Glembaja... on je zavitlavao taj svet nemačko-saradnički. Drama je, verovatno, bila očajna, crno-bela. Mora da je dobila nagradu zato što, verovatno, na tom konkursu ništa nije valjalo.

FP:

Posle ste, naravno, ušli u tople sobe i niste morali da se grejete na galerijama pozorišta, obratili ste se književnoj kritici i radili godinama uspešno na tom polju, i onda, odjednom, počeli ste da se pojavljujete sa svojim dramatizacijama ili, bolje reći, scenskim adaptacijama.

Kako je došlo do toga?

BMM:

Mislim da je do toga, u osnovi, došlo zato što ja nikada nisam smatrao da sam pisac po vokaciji. Za razliku od mnogih mlađih ljudi, od ranih nogu bio sam ubedjen da imam profesiju kojoj težim. Celu svoju gimnaziju mladost proveo sam u ubedjenju da ću biti advokat. Meni se činilo da je vokacija advokata moja vokacija, činilo mi se da umem da brzo m'slim, ne baš mnogo duboko, ali vrlo brzo, da umem dosta lepo da govorim, da umem da baratam argumentima i — nešto me vuklo tom poslu.

Rado sam čitao knjige sa raznih procesa, voleo sam lepu zvonku frazu, brz i lak efekat, i bio sam ubedjen da je moja sudbina da budem advokat, naravno sa pretenzijama, da vodim velike procese, političke uglavnom. Međutim, posle rata, kad je došlo vreme da studiram, činilo mi se da sa pravom ne stoji naročito. Bila su to vremena kada se osuđivalo mnogo sveta, i kad su advokati više bili u sadejstvu sa sudom nego sa svojim klijentom. Pa sam se onda obrnuo onome što mi se učinilo najbliže tom zanimanju, jer mi se onda činilo da književna kritika ima najviše od tog malo šarlatanskog zanata, kao što je advokatski. I postao sam književni kritičar. Kako nisam smatrao da je kritika moj osnovni životni poziv, ne smatram to ni danas, to mi je malo dosadilo. Učinilo mi se da ja taj posao znam, možda pogrešno učinilo, ali mi se učinilo da znam, i počeo sam da se osvrćem — šta bi još bilo blisko tome. Da malo promenim zanat. Pa mi se učinilo da je pozorište takođe blisko književnoj kritici, polemici i advokaturi, i onda sam, živeći u Novom Sadu jedno kratko vreme — a, znate, u Novom Sadu čovek mora, uopšte u jednom malom gradu, čovek mora da ide u pozorište — muvao sam se oko pozorišta i sprijateljivši se sa glumcima i rediteljima, došla mi je ideja da pokušam s njima nešto da radim, pa sam napravio tamo te tri dramatizacije, najpre poetsku panoramu »Vojvodina«, koja je uglavnom zaboravljena, ali mi se čini da je imala neke značajne elemente modernizacije teatra. To je bilo prvi put posle rata da je poezija bila dva sata na sceni, prvi put je unesen element kabarea, razbilo se jedinstvo dramske radnje. Sa iskustvom iz »Vojvodine« radio sam »Stradiju«, dramatizaciju koju i danas smatram svojom najboljom dramatizacijom, ili bar najtežom. Strašno sam se mučio da je napravim. Domanović je komplikovan pisac, nije pisac koji se lako daje sceni. Njegove vrednosti su na drugoj strani... Za razliku od Nušićeve »Autobiografije« koju sam napravio za pet dana,

jer Nušić je takav dramski pisac, da svaki red koji napiše može i da se igra. I, ta »Autobiografija« je igrana grđno po Jugoslaviji — ne znam koji teatar to nije igrao. Jedno vreme je više igrana od originalnih dela Nušićevih. Uzgred budi rečeno, na »Autobiografiji« sam zaradio velike pare, a na »Stradiji« nisam zaradio skoro ništa, mada sam »Stradiju« radio dugo, baš ozbiljno se mučeći. Moj prilazak teatru je, kao što vidite, dobrim delom bio sticaj okolnosti. Kao svi ljudi koji nisu po pravoj vokaciji za ono čime se bave, i ja dosta lako menjam oblast. Mislim da se ni teatrom neću više mnogo baviti kao staralac. Sad me zanimaju neke druge stvari.

FP:

Dobro, pošto smo počeli sa »Banović Strahinjom«, kako je nastao »Banović Strahinja«?

BMM:

»Banović Strahinja«? Posle nešto iskustva u dramatizaciji, pomislio sam da bi valjalo probati i napisati pravu dramu. Ona je napisana pomalo iz revolta. Revolta u ovom smislu: U vreme moje mladosti, a i docnije, evropska literatura je volela, ona je, uostalom, uvek to volela, ta takozvana pastiš-dela, dela koja uzimaju za temu nešto što je davno napisano, iz klasike. Uostalom, od Šekspira to ide, od renesanse to ide... bavljenje Antigonama, plautima, Plutarhovim pričama o slavnim ljudima. To je jedna od najsnaznijih linija evropske literature uopšte, a dramske posebno. Meni se činilo da i mi imamo nešto svetu da kažemo, da i mi imamo sadržaja i suština koji su u tom pogledu vrlo relevantni. I čini mi se da bi posao srpskog dramskog pisca pre bio da pokuša da iznade u svojoj mitologiji, u svojoj epici, u svojoj etici nešto što je isto tako materija čvrsta, nosiva, ozbiljna i može čovečanstvu nešto da pokaže. Kako ie baš u to vreme i kod nas počelo mnogo da se pravi tih osvrta na svetsku klasiku, zaželeo sam da napišem »Banović Strahinju«. Razume se da se to radilo kod nas i ranije, naročito krajem devetnaestog veka i početkom dvadesetog veka, jer nacionalna epska poezija je dala materijala za mnoga teatarska dela, ali je to uglavnom bilo rađeno na bazi romantizma, heroike, a mnogo manje na bazi misli, ideja, što je bio osnov renuvelacije klasičnih dela. Jednom rečju, ako ste me dobro razumeli, kad sam već bio rešio da se bavim teatrom, učinilo mi se da bi bilo vrlo značajno pokušati na našem materijalu, epskom, poetskom, polumitološkom, pokazati drugu vrstu te vrednosti i nosivosti, a ne samo herojsku ili epsku. Ja sam »Banović Strahinju« bio zamislio, daleko od tog da sam uspeo, pre kao dramu intelekta, nego kao dramu herojstva. Radio sam to, razume se, sa malim iskustvom, ali nikada nisam ni verovao da iskustvo u umetnosti bilo šta znači. Ja sam apsolutno ostao ubedjen celog svog života da umetnik bilo koje vrste nikada ništa ne zna kad počinje novo delo, da je strah pred belim papirom, ili pred nenaslikanim platnom, potpuno isti kod prve slike, ili kod prvog dela, kao i kod poslednjeg. Da, iskustvo ne znači savršeno ništa!

FP:

Obično se pojava jednog dramskog pisca vezuje za određenu pozorišnu situaciju, u jednoj sredini. I pojava vaša, kao dramskog pisca, na neki način je tako

komentarisana. I vi sami ste jednom rekli da se »Banović Strahinja« javio u pozorištu kada je počelo »veliko izmotavanje«. Iz ovoga što ste ispričali moglo bi se zaključiti da je »Banović Strahinja« nešto što ste želeli da učinite, posle drugih poslova, ali, između ostalog, da je napisan i zato što ste želeli na neki način da odgovorite na pozorišnu situaciju u kojoj ste delo stvarali. Do koje je mera ovaj drugi uticaj bio presudan za delo?

BMM:

Presudan svakako ne, ali značajan da. Naime, pedesetih godina počinje kod nas, ono što sam ja — vi ste sad citirali, mada ne znam odakle — negde uslovno nazvao »velikim izmotavanjem«. Okovana u, srećom, vrlo privremene dogme socijalističkog realizma, neposredno posle rata, naša literatura, kad se počela tih okova oslobađati, oslobađala se, razume se, značajnim literarnim delima, koja su počela da pristižu, ali je otišla, dosta namerno i dosta, možda nužno, u veliku afirmaciju, tražila je veliku afirmaciju za slobodu umetničkog stvaranja, pa je zbog toga prizivala u pomoć mnoge iracionalne ideje, pravce, teorije — da bi ih suprotstavila kao kontrast proračunatom, suvom, iskalkulisanom, kvaziracionalnom, socijalističkom realizmu. Počelo je kod nas takozvano doba modernizma. Kako se to slučajno poklopilo sa velikim stvaraocima antidrame u svetu, kod nas se u dramskoj oblasti vrlo brzo počelo da piše nešto što je barem nazivam izmotavanjem; počeli su se pisati tekstovi mutni, nesuvršli, proizvoljni. Nije to bilo, razume se, samo u teatru, to je počelo da vlada i u literaturi. Nikada Lotreamon, Rembo, nadrealisti nisu bili u većoj modi nego tada. Bila je to malo i potreba da se u afirmaciji borbe za slobodu umetničkog izraza čovek osloni na nešto prethodno. Mnogi od nas su podržavali tu takozvanu modernizaciju, a neki od nas su bili svesni da je to put koji ne sme, ne sme prevladati. Jer, ako bismo nasuprot socijalističkom realizmu dobili absolutnu razdešenost formi i misli, slobodu izmotavanja, što smo u jednom trenutku bili i dobili, i ako bi to bio put naše novije umetnosti, onda ova zamena ne bi bila značajna. U jednom eseju iz toga vremena, nazvao sam tu pojavu »okultizam«. I, kad sam počeo da pišem drame, ja sam poželeo da te drame ponovo imaju svoju čvrstinu, svoju logiku, svoju misao, svoju pamet, pa čak i fabulu, čak i fabuku, jer je pretila opasnost — ja je, naravno, sám nisam mogao ispraviti, ja sam učinio što sam mogao — pretila je opasnost da se izgubi naša literatura na putevima proizvoljnosti, male a raspuštene mašte, mutnih stilova, neodređenih vrednosti reči i krajnje nepostojanog smisla, da, jednom rečju, utekne na besmislen način od života. Bežeći od jedne lakirane laži, pretila je da se pretvori u jednu drugu, takođe dosta veliku ili, možda, čak beznačajniju laž. Deo te želje da se reaguje drukčije, naravno, postoji i u mom početku pisanja.

FP:

Vi ste često govorili kako pišete tekstove za pozorište za koje želite da budu mnogo gledani. Imali ste sreću da je većina vaših tekstova doživelu veliki broj izvođenja, veliki broj inscenacija. Jeste li možda, i koliko ste, pišući te tekstove, tu gledanost uneli u svoje »kalkulacije«? Jeste li već nekim krajičkom pameti videli tu budućnost svojih

drama?

BMM:

Apsolutno! Ne krajičkom, ja sam otvoreno govorio i govorim da, kada god pišem za teatar, pišem sa izrazitom ambicijom da to što radim, ne da ima uspeha nego da to svet hoće da gleda, da vidi. Nikada nisam ni pristajao ni želeo da pišem genijalno delo koje neće niko da gleda. Ja za sve prezentabilne umetnosti — kad to kažem mislim na film, televiziju, pozorište — sve ono što zahteva gledaoca . . . smatrao sam da napisati (citat nije moj, citat je jednog velikog filmskog stvaraoca francuskog, Rene Klera), smatrao sam da svako može da napravi bulevarsко, kič-delo, koje će mnogo sveta gledati, ali da isto tako svaki darovit čovek može da napravi odlično umetničko delo koje niko neće gledati, da te umetnosti počinju kad se napravi dobro umetničko delo koje svet hoće da gleda. Praviti kič sa mnogo uspeha savršeno je isto što praviti jedno dobro delo koje nema snage da stekne gledaoca. Mislim da je to vrlo pošten stav, možda pogrešan, ali vrlo pošten. Dešavalo se i meni da neke stvari propadnu — smatrao sam to svojim neuspehom. Jednom sam radio dramatizaciju koja mi se činila vrlo značajna i vrlo dobra — to je bila dramatizacija »Lopova« Leonida Leonova. Imao sam sreće da sam to radio za Bojana Stupiću, pa je Stupica napravio jednu sjajnu podelu — igrali su Mira Stupica, Jovan Milićević, Mija Aleksić — sve je bilo u redu: tekst koji sam ja mnogo voleo i cenio, radio sam ga sa puno ljubavi, i svi su radili s puno ljubavi, i to je odnekud propalo. Ja i dan-danas ne znam zašto, ali propalo je. I nije višeigrano nigde.

FP:

Iz vašeg dvostrukog ili trostrukog iskustva, možete li da kažete šta o uspehu jednog dramskog dela odlučuje, osim samog dela, koji su to još elementi koji utiču na to da li će jedno dramsko delo doživeti uspeh ili neće?

BMM:

Razume se, mi uslovno upotrebljavamo reč kalkulacija, jer u tu kalkulaciju ulaze neke stvari koje su vrlo ozbiljne. Znači: napraviti, napisati istinu, pisati pravi lik, pisati životnu repliku, pisati dobar dijalog, imati za temu nešto što svet može da zanima. Ja, pre svega, mislim da uspeh jednog dela, banalno kažem, zavisi od njega samog. Ali, to, kao svaka krupna fraza, ne znači ništa. Bilo je slučajeva da jedno delo ne odzvoni u jednom trenutku a onda kasnije dobije mnogo veći značaj — mada to za teatar ne važi u velikoj meri. Mislim i ubedjen sam da svi veliki dramski pisci — kad to govorim, razume se, isključujem priču o sebi — da su svi odreda imali određenog uspeha u svom vremenu. Kad kažem: imali uspeha, znači da su biliigrani, imali gledaoce. Ja ne znam ni jednog (sem, možda, Bihnera, ali čija dela nisu bila poznata, prosto nisu bila dostupna), ja ne znam ni jednog velikog dramskog stvaraoca koji u svom vremenu, dok je pisao, nije imao velikog uspeha što se tiče gledalaca i izvođenja u pozorištu. Neki od njih su to imali, ovi manji bez razloga pa su posle nestali; neki su se održali vekovima, ali ne znam ni jedan slučaj nekog ko to nije imao već u svoje vreme, što znači da su svi ti pisci pisali sa osećanjem potrebe svoje epohe. Iako su ta dela koji

put bila anticipativna, i svoje pravo značenje i zračenje dobila docnije, ona su uglavnom bila dela koja su shvaćena već u svoje vreme, i uglavnom za vreme života pisaca. I vrlo sam skeptičan prema piscima koji nemaju početne teatarske uspehe, koji nemaju teatarske uspehe u periodu svoga stvaranja, nisam siguran da će kasnije od toga biti nešto. Jer analogija i istorija teatra govore u tom pravcu.

FP:

Ako bismo se vratili našoj osnovnoj temi, dakle: »Domaći pisac pred svojim pozorištem«, kakva bi, po vašem mišljenju, bila situacija, i kakav bi bio položaj materijalni, društveni i, uopšte, ljudski položaj domaćeg pisca pred svojim pozorištem?

BMM:

Ne znam tačno šta da vam kažem. Mislim da dramski pisac mora da bude zahvalan teatru koji ga izvodi, publici koja ga gleda, ali mora da postoji i recipročna obaveza. Ljudi su u tom poslu skloni — vi ćete čuti u malo podignutijoj raspravi, u bifeu svakog pozorišta, u kome su prisutni pisac i ljudi iz teatra — da kažu kako teatar čini nešto piscu time što ga igra i obrnuto, da pisac smatra da čini nešto time što daje teatru da se igra. Oduvek sam smatrao da su to međusobna zaduženja, da je tu račun dugujem-potražujem izravnat. Materijalni položaj pisca kod nas? Teško je reći. Drama je nešto od čega se može mnogo zaraditi i malo zaraditi. Kod nas je to regulisano nekakvim propisom o autorskim honorarima koji u proseku iznose 15 do 20 odsto od inkasa, koje dobija pisac. Teatar ne živi samo od prodaje ulaznica, nego je svaka ulaznica dotirana, a pisac nije dotiran. To je činjenica, i na to se često pozivaju dramski pisci. Ali je isto tako činjenica da teatri mogu da igraju dela tog pisca zbog toga što su dotirani, te je tako na neki način i pisac dotiran. Materijalan položaj dramskog pisca je bolji — mlađog dramskog pisca — nego romanopisca. Mislim da on zaradi više para sa relativno istim uspehom. Društveni položaj dramskog pisca je kao i svakog drugog pisca, kao i svakog drugog umetnika kod nas. To zavisi od mnogih okolnosti i od njegovog ličnog stava, od toga šta on zahteva od društva, šta nudi društvu, u raznim komponentama. A ako bismo govorili o njegovom, neću da kažem moralnom nego, bliže, intimnijem društvenom položaju, ja mislim da teatri vole pisce — lako, kad situacija biva malo zategnutija, hoće često i da ga izdaju.

FP:

I pored Ijubavi koju pozorište oseća prema piscima, kažete da ste rešili da se malo manete pisanja za pozorište.

BMM:

To nije posledica nikakvih loših iskustava sa teatrom. To je prosto moja želja da probam nešto treće. A možda malo i svest o činjenici da za neke sadržaje koje želim da saopštим teatar nije najpogodnije sredstvo.

ALEKSANDAR POPOVIĆ

Feliks Pašić:
Zajednički
nadnaslov ovim

razgovorima je »Domaći pisac pred svojim pozorištem«. Vi ste jedan od retkih, ako ne i jedini pisac u Jugoslaviji, koji može da kaže da ima svoje pozorište. To je ono što nas u ovom času ne interesuje. Interesuje nas, ako se tako može reći, istorijska strana teme. Dakle, kako ste postali dramski pisac?

Aleksandar Popović:

Ne znam kako je to nastalo, ali znam da mi je od najranijih dana jezik bio opsesija. Igrao sam se jezikom još kao dete, to je za mene imalo neko posebno značenje. Pored toga: jedna velika ljubav je bila prema literaturi, ali posebno prema pozorištu. Čovek se, ipak, negde mora usmeriti, što ne znači da ne greši. Ja bih mogao reći da ne znam čak ni da li sam pogrešio. Čovek to nikad ne zna. Sama činjenica da čovek na jednom polju postigne nekakav rezultat meni nije jedina garantija da je opredeljenje bilo dobro, zato što ona druga usmerenja nisu iskušana. Ali, meni se desilo da sam (mislim da je to bila moja jedanaesta, dvanaesta i trinaesta godina) išao tri godine u pozorište svaki dan. Bez obzira šta se davalo, balet, opera ili drama... Bio sam sanjar, maštar... Za mene je dramsko pisanje, pisanje proze u obliku dijaloga, što znači da može drama biti vrlo dobra literatura, ali ne mora biti dobra pozorišna materija. Naravno, dobra pozorišna materija mora biti dobra literatura. Ali, nekako, meni po temperamentu, po momu karakteru više odgovara ta vrsta proze: kako se prva reč izgovori, da se odmah tačno, koncizno nešto kaže. Roman, recimo, traži zaobilazniji put, jednu malo veću širinu.

FP:

Kakve ste škole, osim već pomenute — gledalačke — prošli kao dramski pisac?

AP:

Dobru školu ispekao sam na radiju. Ja sam na radiju dosta radio. Mnogo. Mislim da je to ogromna škola. Verujem da sam za radio napisao možda preko trista dramskih tekstova. To je bio sticaj okolnosti: onda nije bilo televizije i trebalo je mnogo raditi. Ja sam voleo da radim, i zaista sam mnoge stvari mogao da probam, da se iskušam. Za dramskog pisca, između ostalog, neophodno je da čuje to što je napisao. Ne vredi samo čitati. Ne vredi da to čovek sam sebi čita. Nije čak ni njemu dobro kad to čuje, a pogotovo... Napisao sam neke dramske tekstove još vrlo, vrlo mlađ, ali nisam ušao u literaturu na neka velika vrata. Pisac sam postao sasvim slučajno. Neke moje tekstove, te koji su kasnije znani, ljudi su davno čitali, voleli su ih i pre nego što suigrani. Jedamput je Bojan Stupica, koga sam ja voleo, došao do jednog teksta — mislim da je to bio »Krmeći kas« — on je to pročitao, i najozbiljnije pitao da li sam ja normalan čovek. Ne mogu da kažem da sam odmah naišao na razumevanje.

FP:

»Ljubinko i Desanka« to je, ako ne gresim, prvi vaš dramski tekst koji je izведен u pozorištu. Je li se i to desilo slučajno?

AP:

Slučajno. Jedan moj tekst je sa mog stola odneo, bez mog pitanja, glumac Mića Tomić. Nakon nekoliko dana svrat.o je do mene Rade Marković — to je bilo, mislim, šezdesetdruge ili, možda, šezdesettreće godine — i rekao mi je da je pročitao neki savršeni tekst, moj tekst »Ljubinka i Desanku«, i da on hoće taj tekst da sprema. Posle je, naknadno, došlo do nekakvih pregovora između njega i Mire Trailović... Sve je to slučajno: letovali su zajedno, i Mira Trailović je, naravno, insistirala da se to kod nje sprema, verovatno ne zbog mene nego zbog Radeta Markovića. Da bi slučaj bio još interesantniji, »Atelje« se selio u novu zgradu, i prva premijera u novoj zgradi Ateljea 212 bila je baš »Ljubinka i Desanka«.

FP:

Kako je kritika ocenila predstavu i komad?

AP:

Kritika je tu moju dramu dočekala kao sprdnju, kao ništa. Između ostalog, jedan pametan čovek je pitao glumce: Jeste li vi to sami, glumci među sobom, izmislili taj tekst? Oni su rekli: Ne, to je jedan čovek napisao.

FP:

Kažete da je u prvim vašim koracima u pozorištu glavnu ulogu odigrao slučaj. Mislite li da slučaj uopšte odlučuje kod prvih koraka naših dramskih pisaca?

AP:

Mislim da slučaj odlučuje u kosmosu šta će se dogoditi, pa prema tome, po tom principu, u životu. Ali, slučaj se neće desiti nikome da postane dramski pisac, ukoliko on drame ne piše. Ako je neko tome privržen, on će taj svoj slučaj u svakom slučaju sačekati. U umetnosti, u pisanju, nestrpljenje ne vodi ničemu. Naravno, mnogo bi bolje bilo kada bi se to na neki način moglo gajiti. Ali, i u tom slučaju treba ostaviti pretpostavku, da među ljudima koje gajimo neće biti pravih pisaca. Pravi pisac će se, opet, ispod naše ruke, pojaviti, slučajno. Umetnost, na žalost, ide sa svih strana i nikada ne možemo tačno da predvidimo odakle će nam doći baš ono što mi želimo. Iz toga ne treba izvući zaključak da pisce ne treba da gajimo. Ali, recimo, bila je jedna plejada jako dobrih dečijih dramskih pisaca, koja je radila jedno vreme pa je nestala. To je meni žao, jer i ja sam bio jedan od tih. Ali to je gajeno. U to vreme to je gajio Duško Radović. On je oko sebe, recimo, okupio takve ljude kao što je bio Nebojša Nikolić. To je potencijalno bio jedan od najtalentovanijih pisaca koje sam sreto. Na žalost, nije bio kadar da se sam razvija. Nestalo je te redakcije, nestalo ie i Nebojše Nikolića.

FP:

Ukoliko je mlađom piscu u početku potrebna podrška, koja mu je vrsta podrške neophodna?

AP:

Umetniku, a naročito mlađom dramskom piscu, najpotrebnija je sloboda — ne ova o kojoj se tako često govorii, već sloboda od gluosti, od sopstvene giuposti. To je jedini problem za mlađog pisca, ne problem da... ne znam... da on vidi kako treba igrati, hajde da vidi

kako to izgleda, pa ne znam, materijalno ga stimulisati. Ove stvari nisu dobre, ali ja bih spomenuo jednu stvar koja se ne uklapa, možda, u naš razgovor, ali je za mene pretpostavka svake slobode — materijalna sloboda. Umetnik svoju slobodu ne može da dobije materijalnim oslobođenjem. Umetnik svoju slobodu mora da plati svojim viteštvom. To je jako dobro. Znate, mi danas imamo socijalno osiguranje, stanove, frižidere, automobile. Ne znam kako umetnici ne shvataju da oni sve to plaćaju jednim delom svoje slobode, jednim delom svoje duhovne slobode. Ne mislim na korupciju, banalnu, da njih neko... nego mislim, da ja kao pisac, ja znam... kad ja počnem da mislim na struju, na stanarinu, na cipele, na kapute, na hleb... ja više nisam slobodan, u onom smislu i u onoj meri u kojoj bi umetnik morao da bude slobodan. Mladim ljudima nije potrebna nikakva podrška sa strane, već podrška iznutra... oni zaista moraju biti vitezovi.

Zamislite samo danas: čitam dramu nekog mlađog čoveka i pitam se da li je on zbilja normalan. Uvek sam govorio: ako idete pet santimetara napred, onda vas neko još može i shvatiti, a ako idete pet metara napred onda će vas shvatiti kroz deset godina. Ako idete pet kilometara, to je izgubljeno zauvek.

FP:

Koliko ste vi išli napred kad ste počinjali da pišete za pozorište?

AP:

Mislim da sam išao dosta, ne znam, možda... dvadesetak godina. Meni je žao, recimo... bez lažne skromnosti, dosta se govori o tome da je izašla nekakva škola pisaca iz toga što sam ja radio. Ljudi već kažu: E, to je Acina škola! Meni je žao što je to tako. Iskreno. Moja škola će biti oni ljudi koji mene zgaze a ne oni drugi.

FP:

Prva predstava je, kažete, primljena nepovoljno u javnosti i u kritici. Je li to prvo reagovanje javnosti na vaš rad stvorilo neku vrstu otpora prema kritici?

AP:

Ja volim da budem voljen i volim da budem u pravu. Ne volim da nisam u pravu i ne volim da me ljudi ne vole. Kao umetnik, retko se kad slažem sa ljudima. Vi nekog čoveka ne cenite i ne možete se složiti s njim. Međutim, ako vas on hvali, vi biste, ipak, prihvatali njegovu hvalu. Tu onda nešto nije u redu sa vama. Znači: hvala je mila ma s koje strane dolazila... Tako, na primer, kada se davao taj moj prvi komad — znate, nije to sa prvim mojim komadom manje-više uopšte nisam imao sreću sa komadima — pisali su, čak bi se moglo reći pametni ljudi, kritike o meni vrlo loše. Boba Selenić je pisao za »Ljubinka i Desanku« »izgubljen glumački trud«, za »Krmeći kas« — ne mogu sad da se setim — mislim »pijano blebetanje«, za ne znam šta »Četvrti egzersis«... i tako dalje. On je to iskreno mislio... Danas u umetnosti toliko toga ima. Vrimo se od drame, od slikarstva — ko je taj živi koji će imati svaki pregled, i tačno odrediti šta je šta. Sa mnom to nije bio slučaj. Ljudi imaju još jednu naviku: oni bi odmah hteli, kada jedna stvar dođe, da joj nađu mesto. Jedan sada moj odličan prijatelj, Filip David, napisao je »Beket u opancima«, kritiku. Kasnije

nije mogao sebi to da oprosti, jer je gledao prvu predstavu i uopšte nije htio da razmišlja o tome da li može da postoji jedan novi pisac i onda je u prvoj asocijaciji pokušao da vidi gde mene može da smesti. I našao je da me može smestiti u Beketa, A ljudi su uvek takvi: kad se nešto pojavi, oni su najsrećniji kad mu mogu naći mesto. Najteže je uopšte imati svoje mišljenje o nečemu ...

FP:

Nismo govorili o vašem sudu o sopstvenom radu ...

AP:

Ja počinjem malo da sumnjam u svoj rad. Sad sam u situaciji da moram kako da uvredim, ali moram. Prosto je neverovatno da je to što ja radim tako dobro, a da se nije našao čovek koji bi isto tako dobro o tome nešto napisao. Je li me razumete? Život dela, vrednost dela nemaju nikakve veze sa mojim vrednostima. Delo je vredno samo dok ga stvaram. I, morala bi se ta stvorena dela naći negde kao rođaci.

FP:

Niste, rekao bih, zadovoljni onim što su o vama pisali kritičari.

AP:

Jedna žena je pisala, Mirjana Miočinović, mislim da je to otprilike najблиže tome što ja pišem. Rekao sam: pazi, moj tekst je našao nekog svog rođaka.

FP:

Kakva je, zapravo, uloga naše kritike u razvoju pisca, koliki je njen uticaj?

AP:

Uticaj kritike na pisca je ono što prethodi, a ne ono što dolazi iza dela. Jer, to šta mi danas igramo kao drame i to šta mi pišemo kao drame, na neki način predodređuju usmerenja onih koji doiaze. Postoji jedan vrlo primitivan vid shvatanja kritike: navodno, kritika utiče na pisca i njemu određuje kako će on da piše. Kažem da je to primitivno zato što ne verujem u takvo dejstvo, ne zato što ne verujem u kritiku, već ne verujem da se čovek tako može menjati — čovek je to što jeste i koliko jeste. Ako se smatra da kritika treba da skrene pažnju piscu da on ne piše ili da je on polupismen, to je besmisleno, onda se ona bavi jalovim poslom.

FP:

Čime se kritika, dakle, bavi?

AP:

Mislim da se kritika bavi sobom, literaturom. Jedno vredno delo, kao, recimo, vredno dramsko delo, zavređuje trud, trud glumaca i reditelja, da ga interpretiraju. I to je primitivno. To što mi gledamo u pozorištu nije ono što mi pišemo na papiru. To je jedno potpuno novo umetničko delo. Tako isto mislim da kritičari na osnovu predstave opet prave jedno novo umetničko delo, kritiku, i da oni otkrivaju nekakve vrednosti koje egzistiraju u estetici, svetu, u duhovnoj klimi, a nikako da oni tumače samo jedno delo. Sterilizatorska ili fluorografska uloga kritike dokazuje samo svoj nadobudni i, prema onima koji treba da konzumiraju delo, ponižavajući stav koji se bazira na postavci da se sve značajnije odigrava među malim brojem odabralih, dok su ljudi u celini beslovesno halapljivi, te im hranu treba striktno i smišljeno dozirati.

Ali cilj umetnosti, srećom, nije to da neko nekog uči, da mu poručuje, već da se bavi ljudskim duhom ... Ako sada na to dolazi jedna kritika, koja se isto bavi duhom ljudskim, i ako se sad ta porodica širi, to je jako lepo i mislim da u tom smislu kritika ima veliki značaj.

FP:

A kakva bi bila vaša kritika kritike?

AP:

U novinama izlazi dnevna kritika koja pomaže pozorištu u poseti i ne znam kaječemu. Ja se u te dnevne poslove, moram priznati, uopšte ne razumem. Ali, ako bih imao nešto da zamerim onoj kritici o kojoj ja govorim, mislim da vlada jedna prilična lenjost, da ljudi neće da rade. Ljudi neće da napišu knjigu. Za mene je knjiga kritike isto što i roman. Obično se skupljaju — koliko je to tužno — skupljaju se novinske kritike, kritike iz novina, pa se od toga napravi knjiga. To nije knjiga. Knjizi može da bude povod jedna drama, jedna pozorišna predstava, jedan pisac, ili ne znam šta, ali da vidim da neki ljudi o nečemu misle. Oni nikad neće pisati o meni, o mojoj drami, oni će pisati o sebi. Malo pre sam rekao, ja volim da me hvali svet, ali kao pisac, ja volim da o meni piše neki pametan neprijatelj više nego glupi prijatelj. Kritičar ne može odlučiti da li će se jedno dramsko delo igrati ili neće igrati. On može uticati, ali o tome glavnu reč vodi ipak pozorišna uprava, recimo, upravnici.

FP:

Jedan kritičar ne može odlučiti da li će se jedno dramsko delo igrati ili neće igrati. On može uticati, ali o tome glavnu reč vode ipak pozorišna uprava, upravnici. Vi ste u jednom periodu imali status pisca jednog pozorišta. To se kod nas retko dešava. Šta je za vas značio taj status i ko je za nj zaslužan?

AP:

Pa, pravo da kažem, ne bih mogao ... znam da je tako bilo, ali znate, sad moram ... vrlo mi praktična pitanja postavljate na koja teško odgovaram ... U vreme kad su me igraji u »Narodnom pozorištu«, upravnik je bio Gojko Miletić, on je tvrdio da sam ja pisac Narodnog pozorišta; u Ateljeu je bila Mira Trailović, pa je rekla da to nije istina, jer u Narodnom su igrali samo dve moje drame, a Atelje 212 je igrao tri, te sam ja prema tome pisac Ateljea 212. Na to je, naravno, pokojni Nebojša Komadina, moj veliki saborac i drug, digao glas, pa je rekao da sam pisac njegov, odnosno, Savremenog pozorišta, jer je on radio tamo dve moje drame, zatim jednu moju dramu u Ateljeu 212, a jednu »na divlje«, u starom Ateljeu. Baš kad se Atelje iselio, on je »Čarapu« radio. To, čiji sam ja pisac, i da li sam ja nečiji pisac, možemo danas da vidimo.

FP:

Dakle, čiji ste?

AP:

Ako ste nečiji pisac, onda ste njegov i njegov će ostati. A kod nas je kao u zabavnoj muzici: nešto uđe u modu, onda to svi rado slušaju. Tako i nekog pisca igraju, a posle, ne znam zbog čega, zbog neke monotonije, izmisle drugog pevača, ili izmisle drugog pisca. To se ne daju izmisljati, takva orientacija ne vodi nikud, ali to je sad jedan sasvim drugi problem. To je, uopšte, problem

porodice, pozorišne porodice u Jugoslaviji; tu nešto ne kiapa, tu nešto nije u redu i odatle proizlaze mnogi nesporazumi.

FP:

Vi ste bili u jednoj takvoj porodici u Ateljeu 212. Kakav je bio vaš položaj u toj porodici i kakav je bio vaš odnos prema članovima porodice?

AP:

Ja sam sa Ateljeom delio sudbinu. Oni su dosta mojih stvari uradili, čak smo imali i neke neprijatnosti zajedno, doživeli smo i prijatno, proputovali smo ceo svet... Ali, u rad pozorišta nikada se nisam mnogo mešao. Ja sam ostavio tekst na portimici — to se zna, tako radim — a dolazio sam na premijere kao i svaki drugi gledalac. Ne mislim da je to više moje delo kad počnu da ga spremaju. Ne bi bilo nikakve radosti za reditelja ako bi on na neki način trebalo mene da tumači. Šta on ima mene da tumači, on tumači sebe. Ja sam njemu povod... Pa dobro, moglo bi se reći to je jedan brak, a predstava je naše dete... Znate, šta se dešava kad si u braku, kad nema više mogućnosti za kajanje i kad se prebacuje jedno drugom da dete ima klempave uši na oca ili na majku, ili kad ono što je dobro na detetu pripada ocu ili majci... to je potpuno sporedna stvar. Svaka pozorišna predstava ima neki svoj, poseban život u koji se posle više ne mogu umešati ni reditelj ni autor ni niko živi. Ali, što se tiče čisto praktičnih odnosa, ja sam s tim ljudima... pa dobro, ja sam sa masom ljudi bio prijatelj. Mogu jednu drugu stvar da kažem, to ja iskreno mislim — sve to što se priča i govori o upravnici Ateljea 212 Miri Trailović, to su čaršijske ujdurme i sve... Ona je jedan monstrum; kad bude prestala da radi, onda ćemo videti šta to znači. Ja sam to jedamput već rekao: pozorište je kao jedno puno bure vode bez obruča, a Mira Trailović ga drži rukama, svojim rukama ga drži. To treba sve proučiti, to vam je jedna interesantna stvar. Kritičari bi njome, krajnje je vreme, morali vrlo ozbiljno da se pozabave; treba proučiti, treba nekog naučiti, treba ostaviti neki dokument, jer je Mira Trailović poseban fenomen baš u pozorištu... bez obzira što, znate već kako to ide u čaršiji. Hvali se onaj koji se okoristio danas. Ako sutra ne krene na put za Meksiko, recimo, ružić je. Ali, treba ući u pozorište, u Atelje 212, pa živeti tamo šest meseci i onda smisliti neko odlikovanje veliko kao Avaia, i okačiti ga Mira Trailović. I malo bi bilo za sve njene patnje koje ona podnosi sa osmehom. Ona je jedan pravi mađioničar. Što se tiče... moje iskustvo sa njom... mislim da sam imao najbolji odnos, najbolji odnos, mada je ona jedan veliki praktičar, a ja sam jedan veliki sanjar.

FP:

Znaci li to da smatrate da je i u sadašnjoj organizaciji pozorišta uloga upravnika odlučujuća?

AP:

Ja mislim da je uloga upravnika sve. Postoji jedan veliki mag, jedan veliki igrač — u fudbalskom timu to je sve, a kamoli u jednom pozorištu. Ne mislim, znate, ni na kakvu diktaturu, tiraniju i sve to, ali postoje, eto, postoje magovi, postoji neko, eto, ko sve to zna da objedini na određeni način. Mira Trajlović — to je pozorište. Ona je u pozorištu 24 sata. Njena duša je u pozorištu. Druga je stvar šta je

njena duša — kome se to sviđa, kome se to ne sviđa. Ali, ona je celim svojim bićem, svakom čelijom, tu, na njenom mestu. Ona je, ja mislim, za pozorište presudna. Jedna takva žena.

FP:

Malopre ste rekli da je kritika pokušala da utvrdi odakle ste došli, da utvrdi neku vrstu loze, povuče liniju sa nekom tradicijom. Možete li vi da kažete: odakle potičete, gde vam je pravo poreklo? Ko su vam roditelji?

AP:

Ja ću čak reći ko je moj otac. Tu nema dvoumljenja: moj otac je Gogolj. Gogolj je jedna planina. Ja mislim da je iz Gogolja izašla celokupna moderna literatura: do Gogolja je literatura bila jedno a od Gogolja ovamo je nešto sasvim drugo. Prema tome, Gogolj je moj otac. A ako se na nešto bližu baštinu okrenemo, na jedan lokalniji teren, naš, to je, mislim, naša narodna književnost. To je jedno neopisivo blago koje ja još nisam proučio. Ono što se kod nas naziva autorskom literaturom, to je daleko, daleko, neuporedivo slabije od onoga što je narod stvorio. Ako neko traži izvorni koren, on će ga teže naći u autorskoj literaturi nego u narodnoj. To je brilljantno, prosto neiscrpno... Izdali su sada, da li »Prosveta« ili ko drugi, sabrana njegova dela. Imam ih kod kuće i čitao sam ih, i da imam tri života ne bih stigao do kraja da pročitam. Tri života da imam! Naravno, ne mislim na bukvalno čitanje, nego da uđem u sve fine... Tako divne pesme, a ni približno nemaju eha. To je moje slobodno mišljenje. Pa ovo između dva rata, a posle rata... to je tako blizu, i ja tu ne vidim šta je, šta tu vredi. Ima jedna druga stvar — da ne bi neko mislio da sam ja šarlatan i da sam demagog, pa sada pričam napamet: mislim da život dela nema nikakve veze s piscem, a nema ni nijkakvu konstantnu vrednost. Ta vrednost dela se menja. Zato ja mislim da ljudi nisu u zabludi kada jednom delu odrede neku vrednost, bar onoliko koliko nisu zlonamerni i koliko tu nisu presudne one političke ili, šta ja znam kakve sve, trenutne potrebe (tekuće). A znate, pogubno je, pogubno je, ja ne verujem da će Bah preživeti još četiri veka. To je strašno, jer ja ga obožavam. Bah je veći od Šekspira, ali ni on neće preživeti četiri veka. Vrednost će se promeniti. Sve se menja. A stalno, uporno se pokušava, da se nađe nešto što stoji, što se ne menjaju, što ostaje. Ni zemlja neće postojati. Sve ugine. I šta onda vredi vrednost jednog bednog, malog umetničkog dela. Kad kažem bednog malog umetničkog dela, mislim na najveća dela.

FP:

Kakva bi ipak bila, po vašem subjektivnom mišljenju, neka relativno konstantna vrednost posleratne naše dramske literature?

AP:

Molim da se sad isključi potpuno politički momenat, da se ovo moje ne shvati kao neka režimska apologija ili ne znam šta, ali — naša kultura je, u stvari, počela da se razvija tek četrdeset i četvrte godine. Međutim, interesantna je tu stvar: narodnom revolucionjom je došlo do neminovnog oslobođanja, ali... se bojim, bojim se užasno grandomanije. U jednom trenutku — što je jako lepo, što je divno — u jednom trenutku u... u... ja,

pogrešiću, ne znam da li u Srbiji ili u celoj Jugoslaviji... radilo je 68 profesionalnih pozorišta. Očigledno da nismo imali snage za 68 pozorišta. Nismo imali duhovne, nismo imali nikakve snage. To je ono... što se uvek ide na maksimum, pa se posle ustanovljava da to ne može da se izdrži, pa se onda vraća natrag, a povratak je uvek bolan. Bolje da se s manje podje, pa da se još malo ide napred, nego da se ode jako napred pa da se vrti nazad. Govorim o posleratnoj istoriji. Postojala je žestoka želja da se stvori domaće pozorište, odnosno domaća drama... Šta se sve nije igralo, na koji se način pokušavalo da se reši to pitanje. A verovatno mora tako da bude. Uvek kažem ljudima: Ljudi, malo se rastreznite, nemojte mnogo da trčimo... Odjedanput se htelo: lutkarska pozorišta, dečja pozorišta, avangardna pozorišta, velika pozorišta, domaća pozorišta, drame, sve. Pa ipak, zalogaj je preveliki i zato ja ne bih mogao da nastavim, a da se ne zagrcnem. Naravno, u davanju ovakvih mogućnosti pretpostavljalo se da su tu šansu iskoristili i oni ljudi koji su takvu šansu zasluzili. Možda takvo stanje ne odgovara onim pravim... možda su ti ljudi ostali čak bez šansi... ja mislim, osnovna je stvar stvaranje jedne duhovne klime, stvaranje nekakvog, šta ja znam — nekakvog sistema komunikacije među ljudima — ne mislim ovde na radio i televiziju, mislim na intelektualne kontakte. A, eto, stvoreno je jedno udruženje književnika, udruženje dramskih pisaca, ne znam da li ste upoznati s time ali ja mislim da jedno udruženje dramskih pisaca egzistira na istoj bazi na kojoj egzistira i udruženje ribolovaca. Tu se može mnogo postići, naime, naizgled... Znate, kad bi čovek tamo otisao na godišnju skupštinu i kad se iznose neki brojevi i uspesi... ali mislim da je to sve sad jedna spoljna forma, u stvari nekog duhovnog kontakta, jedinstva, a ja ne verujem da uopšte čovek u kulturi može sam ma šta da uradi... To je kao, mislim, Šekspir može da živi danas, moderni Šekspir može da živi na pustom ostrvu i mi to nikad nećemo dozнати, niti će on ma šta učiniti.

FP:

Govorimo o okolnostima u kojima deluje dramski pisac. Vi ste se jednom, u jednom trenutku, može se reći, izgubili iz pozorišta. Da li su na vas uticale baš te okolnosti o kojima ste sad govorili?

AP:

Ne. To je bio jedan, rekao bih, lažni nesporazum, odnosno od čaršije isforsiran moj nesporazum sa politikom. Nema nikakvog nesporazuma ni sporazuma između mene i politike. Ja sam jedan tip umetnika koji hoće da radi i da stvara, i da odgovara za ono što radi i stvara, i da čak, mislim da je to moja dužnost, nekad izvučem i nekakve konsekvene, pa ako nešto dobro nisam radio... Što radim, ja radim i za danas i za sutra i za pet godina. Neki put to ne može sve da se uklopi u probleme koji treba da se reše danas i sutra, i tako dalje... Ja sam zato bio otisao iz pozorišta, a neko je to iskoristio u manipulativne svrhe. Išlo se do besmislica — jedno kulturno-umetničko društvo na Ubu, to je jedno malo mesto u Srbiji, htelo je da spremi »Boru šnajdera«, pa je predsednik opštine digao protiv toga glas, jer, kao to politički nije u redu. Čaršija je na neki način manipulisala sve to, a ja zbilja nisam imao ukusa da se u to uvaljujem. Meri se od toga

gadi, moram da vam kažem. Ja nisam imao želje i ne volim da se bavim takvim stvarima, nego sam rekao: dobro, ja ču sačekati da to vreme oduva, pa će biti opet sve u redu.

FP:

Jednom ste negde izjavili da je razlog vašeg odlaska iz pozorišta bilo nezadovoljstvo pozorišnom situacijom...

AP:

Ja nisam zadovoljan situacijom u pozorištu, ali to moje odsustvovanje nije rezultat nekakvog mog lažnog bunda. Prosto, mislim, po prirodi stvari... možda čak... danas se nema mesta za mene u pozorištu. Mogu odmah reći zašto. Možda imam tu sreću ili nesreću da se dugo bavim poslom kojim se bavim. I nije istina ono što je svojevremeno pisala žuta štampa, da ja kucam u mašinu, a oni iz maštine nose u pozorište. Prva moja drama je igрана kad sam ja imao 35 godina, a ja sam pisao, to se zna, čak i u našoj istoriji literature, da sam ja pisao još od devetnaeste godine, i prema tome, nisam bio nestraljiv, nisam žurio. Ja sam, i kad su ove moje drame radili i kad sam ih pisao, imao — verovatno da svaki čovek to ima — neki cilj pred sobom, koji, eto, na žalost, nikako da dohvativam. Da sam došao do nekog svog cilja, do onog što sam želeo, ja bih verovatno prestao, ne bih dalje radio. Prema tome, ja sam uopšte nezadovoljan onim što sam radio. Na ivici sam čak da se odrekнем toga; ne u nekom građanskom smislu, da pravim senzacije, nego sve manje volim to što sam radio, i stalno pokušavam da pridem iznova tom svom cilju. Mislim da su pozorišta bila spremna da idu do jedne granice zajedno sa mnom, i da preko te granice dalje nisu mogla, ili nisu razumela kuda ih vodim.

FP:

Možete li objasniti: šta vam je bio cilj?

AP:

Može se objasniti cilj. Vrlo jednostavno. Mene interesuju problemi koji interesuju sve ljudе i celо čovečanstvo a, na žalost, to je ono što je interesovalo i Grke još pre dve hiljade godina... Ja sad polako starim, a kad ostarim, napisaću jednu knjigu — »Moje pozorište« — jer ne verujem da će uspeti da svoje pozorište napravim, ni do kraja života. Pozorište je jedno mesto za okupljanje. Ljudi su društvena bića, ljudi hoće negde da se nadu... koren je, ne ustručavam se da kažem, u ritualu, u crkvi. Knjigu čitate sami, i televiziju konzumirate sami, i film se konzumira van društva, a pozorište ne može. Ljudi hoće da učestvuju u jednom činu, gledalište je deo pozorišta, to je pozorišni hor. Predstava mnogo zavisi od sastava tog hora, možda bolje orkestra. U teatarskom činu se, dakle, ostvaruje jedna harmonija, ili disharmonija, možda polifonija. Dobri glumci to osećaju... U jednom trenutku, kad sam imao devetnaest godina, mislio sam da će svet da promenim za šest meseci, da će ja za to vreme ostvariti svoje ideale. U trideset i petoj godini nisam više uopšte imao takvih iluzija. I mada sam onda već mogao ići dosta napred, ja sam, moglo bi se čak reći, bio jedan duhovni taktičar — rekao sam: Ne! Idemo polako! I onda to je krenulo. Išlo je do izvesne mere, a dalje ljudi nisu mogli. Oni su me vraćali na staro. Rekli su: Pa daj, bogati, opet, znaš, ono! Ja sam pokušao da ih poguram i rekao

sam: Znate, ne, ja... Ne govorim da sam u pravu, ali imam neodoljivu potrebu da ide... Šta je pozorište? Pre svega, pozorište je sve, samo nije dosada. Pozorište je više zabava, a manje premudro naklapanje. Mesto mu je negde između sna i realnosti. To je ono što jeste, i što bi moglo da bude. Postavilo se pitanje: da li je pozorište pokret ili je pozorište reč? Reči su muzika, a muzika su reči i pokret, sve je to jedna igra duha. Krajnje je vreme da počne da se potire granica između tih primitivnih podela. Danas više niko ne zna sa sigurnošću da kaže где su granice umetnosti, šta je umetnost. Da li je to, ne znam, dokumentarna, nedokumentarna, istorijska, psihološka... botanička, ne znam zašto ne bi postojala zoološka umetnost. Kao da se temom može pojačati stvar. Nije svaka drama o caru carska drama, ali egzotična jeste. Na primer, o ludacima su pisane preterano normalne drame. Uopšte, značaj teme ili veličina forme ne određuju značaj i veličinu samoga dela. Prema tome, na tom putu ka konačnom cilju nema manje važnih stvari. Put pozorišta nije kontinuiran, on traje onoliko koliko traje jedna predstava. I, trag starog dela puta se realno potire. Ostaje ono što se o tome misli ili govorи. Ali, za sam život pozorišta, kao za život uopšte, uspomene nisu od presudnog značaja. Mnogo su važnije nade koje se polažu u budućnost. Eto, ipak, pozorište živi od nadahnuća. Neki put i od tuđeg. Ali, to nije pravo osećanje, i to nije ono pozorište kome bih ja poklonio ceo ovaj svoj život. I slovima: samo jedan. Kao što je bio jedan Majerhold, kao što je danas jedan Piter Bruk, kao što su Jan Kot ili Bob Wilson.

FP:

Maks Rajnhart je davno primetio da je, na žalost, malo genija a mnogo pozorišta.

AP:

Razmera je vrlo dobra. Koliko gvožđa, toliko rđe. I, to ne sme da se remeti. Sve bi se porušilo. Život bi bio bedan kad bi genijalni ljudi uzeli vlast u svoje ruke. To je tužno, ali je tako. Ja sam mnogo o tome razmišljao... Neke životinske vrste izašle su iz vode, razvile su pluća pa su se ponovo vratile u vodu. Kakva tragedija! Međutim, posmatrajte ih: one se ni najmanje ne osećaju tako. Srećne su, zadovoljne i pune smisla da od stanja takvog kakvo jeste sagrade sav smisao svoga postojanja. To svet čini čudno lepim, absurdnim i, u krajnjoj liniji, vrlo, vrlo skladnim.

BORIVOJE S. STOJKOVIC: SRPSKA PUTUJUĆA POZORIŠTA OD KRAJA 19 VEGA DO PRVOG SVETSKOG RATA

Svestranije aktivni, nacionalni, kulturni i pozorišni trudbenik Petar Krstonošić 13. VI 1871, V. Kikinda — 16. II 1963, Beograd vodio je s prekidima putujuće pozorište »Gusle« 1897—1900. godine. Ali, njegove pozorišne ambicije su bile veće od rada u jednom putujućem pozorištu. U Velikoj Kikindi je završio dva razreda gimnazije, pa se kraće vreme posvetio trgovini. Prvi put je stupio na scenu 1888. godine u družini Đorđa Jovanovića-Kaludera kao pandur u komadu »Ciganin« Sigligetija, a zatim još proveo: 1889. kod Đorđa Peleša, 1890-91. kod Petra Čirića, 1892-94. kod Mihaila Lazića-Strica, 1894-95. kod Mihaila Pešića, 1895-96. kod Đure Protića, 1897-99. vodio je prvi put svoju putujuću družinu, 1899—1900. nepunu godinu dana, igrao u SNP u Novom Sadu, pa i po drugi put poveo pozorište 1890—1900. U 1901. godini je saradnik beogradskog lista »Mali žurnal«, 1902. kraće vreme ponovo član SNP, 1903. saradnik novosadske »Zastave«, od 1905. upravnik štampanije »Branik«, 1907-14. urednik lista »Starmali«, 1920-23. upravnik i jedan od glavnih organizatora SNP u Novom Sadu. Dognje, napustivši pozorište i kao penzioner, bio je vrlo aktivni saradnik Narodnog muzeja u Beogradu prikupljanjem umetničkih slika srpskih slikara. Pored prevoda komada sa mađarskog i nemačkog jezika i nekih prerada Krstonošić je napisao u svoje vreme popularan i često izvođen komad u SNP i u putujućim družinama »Krajiškinja«, slika iz narodnog života u 3 čina s pevanjem, sa muzikom Huga Doubeka (1896). On je bio dosta dobar karakterni glumac, koji je imao uspeha zahvaljujući više

(Nastavak iz
Teatrona 4)

inteligenciji i trudu nego glumačkom daru. Njegove su uloge: Franja Mor (»Razbojnici«), Lancelot Gobo (»Mletački trgovac«), Stevan Mrgodić (»Devojačka kletva«), Boja (»Šokica«), Grga (»Graničari«), Živko (»Ciganin«).

Krstonošićeva družina je obilazila mesta po Srbiji i Vojvodini i uživala lep ugled zbog dobre organizacije, vešto odabranog repertoara, solidnih glumaca i garderobe. Pozorište je imalo dobro snabdevenu garderobu, naročito istorijsku, stilsku i špansku. U repertoaru su se nalazili komadi kojima je mogao računati na sigurniji uspeh kod publike: zabavne, vedre komedije ili vodljivi, melodrame, komadi s pevanjem, nacionalno-istorijski i folklorni.

U družini nije bilo blistavih umetničkih veličina, kao, na primer, kod Protića ili Čirića, ali je bilo dosta dobrih i iskusnih glumaca iz raznih naraštaja koji su bili dorasli i za vrlo ozbiljne scenske zadatke. Tako su kod njega igrali 1898-99: Nikola-Zuka Milenković, Leposava Milenković, Vlajko Kocić, Đura Madžarić, Mihailo Rašević, Petar Bajić, Tinka Stankovićeva, Ljubica-Badža Jovanović, Dragi Kapetan-Spasić, Milka Krsmanović, Lenka Dukić, Dušan Trnokopić, Blagoje Biro, Zorka Kaprić, Sima Konstantinović, Milan Lukić, Mileva Biro, 1899—1900: Marija P. Bajićka, Petar Hristilić, Vojislav Radojičić, Ljubomir Vučomanović, Milan Janković, Laza Lazarević, Jakov Šantić (1900), zatim: Dimitrije Ristić, Mila D. Ristićka, Olga Ilić, Kosta Ilić, Dragoljub-Keča Simić, Katarina-Kaja B. Cvetkovića, Dušan Barjaktarović, Kosta Barjaktarović, Petar Janošević, Milorad Aćimović, Ljubica-Luzja Stanojevića, Katica Janoševića-Vilovac.*

* O umetničkoj delatnosti i životu nekoliko glumaca ovde spomenutih zna se vrlo malo, ali nisu ni dostigli visoki nivo. Svi su počeli vrlo lepo i mnogo obećavali, ali ih je smrt sprečila ili su se izgubili u košmaru života putujućih družina. Jelena-Lena Dukićeva je igrala u družini Mihaila Pešića 1896—97, kod Krstonošića 1898—99. i 1900. I to mlade ljubavnice s velikim uspehom. Savremenici svedoče da je bila vrlo darovita, lepa, otmene pojave i imala melodičnu dikciju. Igrala je čak i Margaretu Gotje u »Gospodi s kamelijama« Dime Sina. Mihailo Rašević (oko 1876, Kragujevac) tumaćio je takođe dramske uloge i lubavnik u družinama Krstonošića 1898—99. i u »Srbađiji« D. Nišlića 1900—2-a pre toga počeo kao diletant u Kragujevcu. Stara glumica Leposava Nišlićka seća se dobro njegove igre i vrlo laskavo hvali njegovu pravilnu dikciju, bogati temperament i lep glumački dar »kakav mnogi poznatiji gumci nisu imali«, zaključuje ona. Od njegovih uloga su samo: Remon (»Gospoda Iks« Bisona), Đorđe (»Ciganin«), Stanko (»Balkanska carica«). Dragi Kapetan-Spasić (oko 1870) bio je takođe vrlo darovit dramski glumac i dobar pevač, a igrao je kod M. Dimića, F. Ilićića i 1898—99. kod Krstonošića. Zna se samo za dve njegove uloge: Dejan (»Balkanska carica«) i Stevan Dragić (»Seoski lola«). Milan Lukić (1868, Aranđelovac — 1899, Aranđelovac) počeo je 1896. kod Ilićića, zatim igrao kod M. Pešića i Krstonošića. Bio je vrlo darovit karakterni glumac. U teškim uslovima života oboleo je od tuberkuloze i vratio se u rodno mesto da tu završi život. Jakov Šantić, brat pesnika Alekse, pobegao je u pozorište odakle ga je ubrzo porodica privolela da se vrati. Bilo je to vreme oduševljenog pozorišnog amaterizma u Mostaru koji je i njega zahvalio i poneo. On je igrao 1901—2. i u »Srbađiji« D. Nišlića. Zorka Kaprić (oko 1875), supruga značajnog glumca-pevača Gavre, počela je 1893. godine u družini F. Ilićića, zatim igrala: 1893-94. kod Milivoja Stojkovića, 1894-95. u

niškom »Sinđeliću«, 1895-96. kod isajia Jokića, 1897-98. kod Đure Protića, 1898-99, kod Vlade Popovića, 1899. kod Krstonošića, 1900-2. kod Dragoljuba-Keče Simića, 1902-6. kod Janoša Markovića. Kaprička je tumačila vrlo uspešno dramske i karakterne uloge iz stranog repertoara, naročito iz francuskog saiona. Poznate su njene uloge: Dezdemona (»Otelo«), Toska (ist. komad), Fedora (ist. komad) Sardua, Anda (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića), Jelica (»Todor od Staiaća« M. Cvetića). Kosta Barjaktarović (1870, Pančevo — 1918 Osijek,) stupio je na scenu 1894. godine u družini Mihaila Pešića, a zatim je igrao: 1895—1908. kod P. Čirića, 1908-9. kod Fotija Iličića, 1910-12. u Narodnom pozorištu na Cetinju, 1913-14. kod Koste Delinija. Dobar i darovit glumac, vrlo prirođan i realističan, naročito u tumačenju karakternih uloga, prvenstveno intriganata i drastično izraženih karaktera. Njegove su uloge: Jago (»Otelo«), Svengali (»Trilbi« Žorža de Moriera), Marijan (»Šokica«), Marinko (»Dido«), Branko Mrkojević (»Siobodarka« Đorđevića-Prizrenca). Blagoje Biro (20. III 1881, Aleksinac — umro u Senju) svršio je dva razreda gimnazije i izučio stolarski zanat, pa 1898. godine stupio prvi put na scenu u družini Mih. Lazića-Strica, koju je tada vodila njegova supruga Anka u Kruševcu. Posle toga je proveo u više pozorišta: 1898-99. kod Mirka Suvađžića, od sredine 1899. kod P. Krstonošića, od 1901. kod Mil. Stoikovića, 1904-7. kod Janoša Markovića, 1907-11. kod Mihaila Bakića, 1912-13. kod Dragutina Kršmanovića, 1913-14. opet kod Mil. Stoikovića, 1914-18. u pozorištu u internaciji u Nežideru, 1918-22. kod Petra Hristilića u Novom Sadu i Beogradu, 1922-23. u Subotičkom pozorištu Radivoja Dinuovića. U prekidima vodio svoje putujuće pozorište (kraće vreme 1919. po Vojvodini, koje je u stvari primio privremeno od Hristilića), zatim »Vesele večeri« kod »Takova« u Beogradu do stupanja u Subotičko pozorište; 1928. je vodio komično pozorište u Borovom parku« opet u Beogradu, 1930. igrao u beogradskom pozorištu Miloša Rajčevića kod »Ribnice«. Između dva rata igrao je još u pozorištima Brane Cvetkovića, Dušana Životića, Lj. Rajića-Čvrge i opet sam kraće vreme vodio glumačke trupe, tačnije male grupe, koje su izvodile šaljive jednočinke i vodvilje. Njegov glumački put je bio zaista mukotrpan, ispunjen iskušenjima pravog pozorišnog čergara, koji je za svoj poziv imao i dara i oduševljenja i ljubavi. Biro je bio dobar karakterni i komični glumac, a u mladosti tumačio čak i dramske uloge. Njegove su uloge: Kvazimodo (»Zvonar Bogorodičine crkve«), Stanojlo (»Beograd nekad i sad«), Toma (»Svet«), Jovanča (»Put oko sveta«, »Običan čovek«), Agaton (»Ožalošćena porodica«), Jerotije (»Sumnjivo lice«), Ujka Vasa (»Gospođa ministarka«), sve u komedijama Nušića, Milun (»Devojačka kletva« Ljubinka Petrovića), Maksim (»Dido«). Njegova supruga Mileva Krčedinac-Biro 1869, Pančevo počela je da igra 1895. godine kod Mihaila Pešića, zatim 1898-99. kod Mirka Suvađžića, od 1900. kod Petra Krstonošića, od 1901. kod Milivoja Stojkovića, 1904-7. kod Janoša-Jovana Markovića i onda stalno sa svojim suprugom Blagojem. Bila je vrlo brižljiva i dobra u tumačenju karakternih uloga, naročito žena iz naroda i patrijarhalnih majki. Njene su uloge: Udarda (»Zvonar Bogorodičine crkve«), Rogoškina (»Zec« Mjesnickog),

Frošarka (»Dve sirotice«), Majka Bigo (»Pariska sirotinja«), Gđa Mongoden (u ist. komadu Blume-Tošea), Rakila (»Ciganin«), Sara (»Pokondirena tikvica«), Salče (»Koštana«), Taska (»Zona Zamfirova« Sremca-Bunića). Možda najobrazovaniji upravnik putujućih pozorišta u Srbiji, dobar glumac i reditelj-pedagog Dimitrije Nišlić osnovao je putujuću družinu u septembru 1898. godinice i tada je kraće vreme vodio sa glumcem Ljubomirom Micićem-Lalom, pa onda stalno samostalno. Zbog teškog oboljenja od grudobilje raspustio je pozorište izgleda sredinom 1905. godine u Smederevu gde je i pao u bolesničku postelju iz koje više nije ni ustao. Posle Dimitrijeve smrti u početku 1906. godine njegova supruga Leposava Nišlić, tada vrlo cenjena dramska glumica i pevačica, obnovila je posle skoro osmomesečne pauze družinu u oktobru 1906. godine i vodila je, uz pomoć drugih glumaca, do početka 1907. godine. Dok je Nišlić igrao u 1904. godini u niškom »Sinđeliću«, zamenjivao ga je kao upravnik Ljubomir Micić. Nišlićevo pozorište »Srbadija« bilo je jedno od najbolje organizovanih i uvek s najodabranijim umetničkim snagama među putujućim srpskim družinama. I pozorište i upravnik, glumac i reditelj Nišlić uživali su veliki ugled u pozorišnom svetu. On je bio ne samo dobar giumac i vrlo ambiciozan reditelj nego i vešt organizator. Naročito je bio poznat po poštenom odnosu prema glumcima, koje je tada i uredno i najbolje od drugih trupa plaćao (na primer: od 100 do 150 dinara mesečno u sezoni u 1902. godini) i prema njima se ponašao vrlo humano, »očinski«, kako su isticali sami glumci. Pozorište je imalo bogatu garderobu, uz to snabdevenu raznovrsnim nacionalnim nošnjama, veliki arsenai rekvizita, zatim nekoliko garnitura dekoracija (soba i šuma) što je tada, naravno, predstavljalo pravo pozorišno bogatstvo (jednu garnituru šume radio je u 1902. slikar-scenograf i glumac Brana Cvetković; u 1903. godini je kod njega u angažmanu glumac i dekorater Sima Bunić, koji je takođe imao slikarskih ambicija i već tada lepo malao kulise,* u 1905. godini je dekorativni * U privatnom pismu (čuva se u Muzeju pozorišne umetnosti SR Srbije) od 23. V 1905. godine Dimitrije Nišlić kaže za Simu Bunića (koji je bio dekorativni slikar i u svom pozorištu) da je bio »odličan dekorater«. slikar tada već vrlo poznati pozorišni dekorater Jovan Hajnović, jedan od najviše cenjenih u unutrašnjosti i dobro snabdevenu pozorišnu biblioteku sa više prepisanih pozorišnih komada. »Srbadija« je putovala po celoj Srbiji, jer je svugde bila dobro poznata, ali je, ipak, najviše igrala u istočnim krajevima i u Kragujevcu. U repertoaru »Srbadije« nema novina koje bi je izdvajale od ostalih boljih putujućih družina. Tako je »Srbadija« izvodila od 1900. do 1905. godine komade: »Otelo« Šekspira, »Marija Stuart« Šilera, »Narcis« Brahvogla, »Ruj Blaz« Igoa, »Zvonar Bogorodičine crkve« Birth-Pfajferove, »Revizor« i »Ženidba« Gogolja, »Gđa s kamelijama« i »Gospodin Alfons« Dime Sina, »Grof Monte Hristo« Tereze Megerle, »Ženski rat« Skriba-Leguvea, »Marija, kći pukovnije« Fr. Bluma, »Florentinski šešir« Labiša-Mark-Mišela, »Perišonov put« Labiša, »Toska« i »Fedora« V. Sardua, »Vaskrsenje« L. Tolstoja—A. Bataja, »Seoski lola«, »Karadorđe« Miloša Cvetića, »Hajduk Stanko«, glumačka dramatizacija po J. Veselinoviću,

»Đido«, »Balkanska carica«, »Podvala« i »Dva cvancika« M. Glišića, »Ivkova slava« Sremca-Bunića, »Zulejka« Mihaila Dimića, »Koštana« i dr.

Kroz njegovu družinu prošao je veliki broj značajnih i dobrih glumaca na koje je uticao blagotvorno kao dobar i kulturni reditelj. Tako su u »Srbadiji« igrali: Kosta Ilić, Vladimir Tasić, Dušan Trnokopić, Radomir Pavićević, Ljubomir Micić-Lala, Đorđe-Đokica Protić, Bora

Stevanović, Toma Tomić, Mladen Mladenović, Aleksandar-Aca Gavrilović, Dragoljub Petrović, Olga Ilić, Leposava D. Nišlić, Katica-Kaja Janković-Cvetkovića (»Kaja Branića«), Draga Pavićevića, Katica Đ. Protić, Pava M. Mladenović, svi od 1898. do 1900; Andrija Čurčić (još i 1906. kao v. d. upravnika), Dušan Kujundžić-Čića, Nikola Milenković-Zuka, Petar Lazić-Laner, Mihailo Rašević, Kosta-Koča Jovanović, Dušan Jovanović, Rudolf Vuković, Dragi Petrović, Miloš Hadži-Dinić, Toma Tomić, Mladen Mladenović, Petar Bajić, Mihailo-Klipa Petrović, Vojislav Radojičić, Jakov Šantić, brat pesnika Alekse, Jevta Žikić, Đorđe Protić, Marija D. Topalović, Mica Pavković, Vukosava Krsmanovića, Teodora Boberićeva-Arsemovića, Leposava Milenkovića, Marija Lazić-Laner, Vidosava Bugarski, Pava Mladenović, Tinka Stankovićeva, Danica Radojičić, Katica Žikića, svi od 1900. do 1902; Lazar Kadjević, Ljuba Vukomanović, 1900-3, Milan Janković, 1901-3, Ana Barbarića, Angelina-Gina Đorđević, 1900-4, Žanka-Živana Stokić, Melanija Dostanića, Mara Barlovac, opet Dušan Trnokopić, Ljubomir Vukomanović, Sima Bunić, Nikola Dinić, Vladimir Tasić — svi u 1903. godini, Anka Petrović 1902-4, Vladimir Đorđević 1904, Dušan Topalović, Josif Srdanović, Dušan Trnokopić, Miloš Hadži-Dinić, Ljubomir Lalović, Kosta Jovanesković, Jovan-Joca Stojčević, Nikola Todorović, Rudolf Vuković, Milutin Stevanović, Marija D. Topalović, Ljubica Topalović, Ljubica M. Hadži-Dinić, Saveta J. Stojčević, Mara M. Barlovac, Olga N. Todorović, Gina Đorđević — svi u 1905-6. godini. Neki od ovih glumaca igraju su u »Srbadiji« i duže i u drugim godinama (na primer: Nikola i Leposava Milenković bili su i 1904, Tinka Stanković 1901-2. i 1903-4, D. Trnokopić 1901-2, 1906).

Od dosad neprikazanih glumaca zaslužuje pažnju darovita i značajna Angelina-Gina Đorđević (oko 1871, Kragujevac — 1912. ili 1913, Čačak). Završila je Učiteljsku školu u Beogradu, pa se brzo posvetila pozorištu. U toku dvadesetak godina igrala je: 1897-99. i 1910-11. u niškom »Sinđeliću«, 1900-6. u »Zajednici« D. Ginića i J. Stojčevića, od 1911. kod Dragutina Krsmanovića i Mihaila Lazića-Čićka. Izvanredno lepa, »prava lepotica«, kako su je prikazivali stariji glumci, dinamične prirode, ljupka, osećajna, lepe pravilne dijkcije melodijski priyatne Đorđevića je imala sve uslove za tumačenje ljubavnica i uopšte dramskih uloga. Živila je dosta neodmereno i lakomisleno i tako navukla grudobolju koja je rano pokosila u punom stvaralačkom poletu. Značajne su joj uloge: Ofelija (»Romeo i Julija«), Deszdemona (»Otelo«), Kaća (»Vaskrsenje«, Tolstoja-Bataja), Margareta Gotje (»Gospoda s kamelijama«), Fedora (u ist. komadu), Toska (u ist. komadu) u komadima Sardua, Olga (»Golgota« M. Predića), Jelica (»Todor od Stalaća« Cvetića), Zona Zamfirova (u ist. komadu Sremca-Bunića).

Milutin Stevanović (oko 1878, Beograd — 1912, Beograd) istakao se kao daroviti karakterni glumac, naročito u ulogama intriganata, i kao dobar reditelj savremenih shvatanja, najviše posvećen psihološkoj analizi. Igrao je u niškom »Sinđeliću« 1897-1900, zatim, s prekidom, 1901-4. i 1906-7. u NP u Beogradu, 1905. u »Srbadiji« pod upravom sada Leposave Nišlić, 1908-9. kod P. Čirića, 1910-11. kao član i vrlo aktivni (sa Mašom Petrovićem) i zaslužni reditelj tek osnovanog državnog Narodnog pozorišta na Cetinju, od 1911. u filijali Hrvatskog zemaljskog kazališta pod upravom Mihaila-Ere Markovića. U igri je bio spontan, neposredan, samostalan u kreativnosti. Istakao se naročito u ulogama Jaga (»Otelo«), Dženaro (»Lukrecija Bordžija« Igoa), Migloar (»Lionski ulak« Moroa, Sirodena i Delakura) i Ružičića (»Pokondirena tikva« Sterije).*

* Stariji glumci prikazuju Tomu Tomića (oko 1868 — 10. IV 1904, Kragujevac) kao vrlo darovitog i dobrog karakternog i komičnog glumca. On je igrao u trupama Mihaila Pešića, Mihaila Lazića-Strica, Joce Stojčevića i Dimitrija Nišlića (1900—1902). Iстикане su njegove uspešne uloge Neće (»Podvala«), Kiće (»Dva cvancika« u komadima M. Glišića, Gvozden (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića) i Dopčinski (»Revizor« Gogolia).

Značajni glumac, koji se uspešno ogledao u više umetničkih fahova, i sigurno jedan od najnemirnijih i neukrotivih boema Milivoje Stoiković vodio je više puta putujuće družine: tek što bi jednu raspustio, već bi pokretao drugu. To su retko kada i bile normalno, dobro organizovane družine, već često grupe sastavljene na brzinu, improvizovane. Prvi put je poveo družinu 1896. godine i s njom je gostovao u Mostaru, a zatim: 1897-1898, 1899-1900. Od 30. I 1900. vodio je u Beogradu nekoliko meseci Vračarsko pozorište »Sveti Sava«, koje je i pre njega postojalo pod privremenom upravom Dimitrija Nišlića. Od 1901. do juna 1904. godine osnivao je nekoliko puta družine. Avanturističkog duha imao je vrlo smelih inicijativa. Sa družinom iz 1900. godine putovao je u Rumuniju (Turn Severin), u Dalmaciju. Kratko vreme pred sarajevski atentat, upravo 7. VI 1914. godine, njegova družina je gostovala u Banja Luci i tada izvodila nacionalni komad provokativne sadržine »Stojan Donski, komitski vojvoda« zbog čega su ga austrougarske vlasti odmah proterale. Osnovao je putujuće pozorište odmah posle rata, 1919. godine, i s njim obilazio više jugoslovenskih zemalja. Svi njegovi darovi upućivali su ga da živi i stvara u slavi glumačkih velikana, ali njegov neodoljivi čergarski nagon nosio ga je u nespokojstvo, neizvesnost i siromašno životarenje fantasta.

Od poznatijih glumaca u njegovim družinama su igrali: Gavro Kaprić 1895, Aleksandar Radović 1898-1900, Božo Milovanović, Blagoje Biro 1901, Nikola Obradović Bonvivan 1901-3, od 1902. njegova supruga Milica Radivojević-Stojković, zatim u raznim godinama: Ljubomir Micić, Kosta Delinić, Mila K. Delinić, Rudolf Dir, Mila Dir, Dušan Jovanović, Kosta-Koča Jovanović, Ljubica D. Jovanović-Rutina, Lazar Lazarević, Olga Ilićka, Kosta Ilić, Boža Nikolić, Jovan Gec, Dušan Životić, Pavle Stol, Blagoje Ivanović, Robert Matijević.

Njegova supruga Milica Radivojević-Stojković (30. V 1882, Beograd) stupila je na scenu 1899. godine u trupi Mileve

Marković i tu igraia do 1903. godine s malim prekidom, a zatim: 1903-5. kod Ace Gavrilovića-Dragoljuba Stanisljevića, od 1905. kod Milivoja Stojkovića, 1911-12. u Narodnom kazalištu u Osijeku, od 1913. do 29. VI 1914. je stalno opet sa Stojkovićem. Za vreme rata Milivoje i ona žive i često igraju jednočinke za srpske izbeglice u Švajcarskoj, naročito u Ženevi i u Parizu, a 1916. su u Solunu. Posle rata je stalno opet sa suprugom Milivojem, a posle njegove smrti igrala je u trupama Nikole Joksimovića, Lj. Rajića-Čvrge i D. Životića. Penzionisana je u aprilu 1941. godine. Ona se lepo razvijala kao dramska i karakterna glumica uz odličnog umetnika i reditelja-pedagoga Milivoja. Njene su uloge: Dezdemona (»Otelo«), Amalija (»Razbojnici Šilera«), Matilda (»Krivica Žirardena«), Esmeralda i Antoaneta (»Zvonar Bogorodičine crkve« Igoa-Birh-Pfajferove), Maritana (»Don Cezar od Bazana« d'Energija-Dimanoara), Maca (»Graničari« Frajdenrajha), Klara (»Poslednji Zrinjski« E. Kumičića), Hasanaginica (u ist. komadu Ogrizovića), Boja (»Knez Ivo od Semberije« Nušić).

Jovan-Janoš Marković (1868, Baranja-1912, Cetinje) spada među najznačajnije upravnike putujućih pozorišta. Družinu je osnovao krajem 1896. i vodio 1912. godine, skoro 17 godina. On je pobegao iz VII razreda gimnazije u družinu Fotija Iličića 1887. godine, pa onda igrao kod Mihaila Džimića, Mihaila Pešića i 1895-96. kod Đure Protića gde se oženio glumicom Slavom Potočnik, docnije suprugom reditelja i upravnika Radivoja Dinulovića. Bio je dosta dobar karakterni glumac, ali je malo igrao. Njegove su uloge: Mita Kradić (»Seoski lola«), Robijaš (»Robijaševa kćerka« Vilbranta), Plantroz (»Pariska sirotinja«), Muž (»Truli dom« S. Tucića).

Marković je vodio družinu vrlo vešto: umeo je da podesi repertoar za razne sredine, plaćao i uredno i dobro glumce i prema njima se ponašao vrlo korektno, održavao disciplinu u trupi i brinuo se o njenom ugledu u publici. Družina je gostovala po Srbiji, Vojvodini, Bosni, Hercegovini, Dalmaciji i Crnoj Gori.

Od značajnijih glumaca u Markovićevoj družini su igrali: Gavra Kaprić, Nikola Todorović, Ema N. Todorović, Mihailo Spasić, Vukosava Spasić, Stanko Kolašinac, Mladen Mladenović, Pava Mladenović, Nikola Gošić, Nikola Milenković, Leposava Milenković — svi 1900-3, Ana Barbarić, Ljubomir Lalović, Ana Lalović, Radomir Pavićević, Draga Pavićević, Miloje Dostanić, Melania Dostanić, Blagoje Biro, Mileva Biro, Mihailo Petrović, Marija M. Petrovićka, Dragoljub Milosavljević, Dušan Ilkić — svi 1904-5, Milan Paligorić 1905-6, Ljubica Đermanović 1908-10, Dušan Barjaktarović 1909-10, Desanka Đordjević 1908-10, zatim u raznim godinama: Dragoljub Gošić, Jelena-Lenka Petrović, kćerka Mihaila i Marije, Fran Novaković, Dimitrije Ginić, Mila i R. Dir. Neki od ovih glumaca su igrali i u drugim godinama (Ana Barbarića još 1909-10, Mihailo i Marija Petrović 1908-9, N. i L. Milenković 1904-5, Ljubomir i Ana Lalović 1906, itd.). Njegova supruga Slava Marković igrala je za sve vreme. U družini će početi glumačku karijeru i njegove dve kćerke Danica i Desa Marković. Desa će se docnije razviti u vrlo značajnu glumicu raznovrsnih glumskih fahova.

Mladen Mladenović (27. V 1872, Beograd — 1. III 1962) živeo je dugo, ali njegova glumačka delatnost pada najvećim delom u ovaj period. Na scenu je stupio u oktobru 1894. godine u družini Nikole-Bate Simića u Kotoru, a zatim proveo: 1895-98. u NP u Beogradu, 1898. u SNP u Novom Sadu, kod Janaša Markovića 1900-3, u »Sinđeliću« 1903-6, kod Dušana Topalovića 1907, kod Milivoja Stojkovića, u Narodnom kazalištu u Varaždinu i poslednji put u NP u Beogradu više u scensko-tehničkim poslovima. U međuvremenu igrao je i u družinama Ljubomira Rajića-Čvrge i Miše Miloševića. Mladenović je tumačio dramske i pevačke uloge. Bio je najbolji u pevačkim ulogama, jer je imao jak, tonski vrlo prijatan tenor. U skoro svim družinama on je učio glumce pevanju i vršio dužnost dirigenta. Njegove su uloge: Marinko (»Đido«), Todor od Stalača (u ist. komadu Cvjetića), Rajko (»Vojnički begunac« Sigligetija), Paris (»Lepa Jelena« Žaka Ofenbaha), Andraš (»Ridokosa« Lukačija), Turčin (»Suđaje«), Jova (»Devojačka kletva«) u komadima Lj. Petrovića, Pera Vlahović (»Šokica« Okruglića), Zdravko Milić (»Đido«). — Njegova druga supruga Pava Mladenović (3. III 1876, Novi Sad — 24. X 1946, Beograd) svršila je dva razreda gimnazije u Novom Sadu. Prvi put je stupila na scenu 1898. godine u družini Dimitrija Nišlića u Vranju i tu se udala za Mladena iste godine. Otada je s njim u svim družinama. Bila je dobra i darovita dramska glumica i pevačica. Njene su uloge: Žerveza i Esmeralda (»Zvonar Bogorodičine crkve«), Majka (»Ridokosa«), Jelka Čizmićeva (»Seoski lola«), Anda (»Devojačka kletva«), Ljubica, Petrija (»Đido«).

Jedno od najznačajnijih putujući pozorišta vodio je Dragutin Krsmanović (oko 1866, Divci kod Valjeva — 1919, Beograd). On je vodio družinu s prekidom od 1898. do 1912. godine kada je postao upravnik Povlašćenog pozorišta »Sterija«. U prekidu 1904-5. bio je član niškog »Sinđelića«, 1905. vrlo malo u družini Miše Miloševića i iste godine nastavio da vodi svoje pozorište. Poslednji put vodio je pozorište u Jagodini 1915. godine u izuzetnim okolnostima, kao što ćemo videti. Posle I svetskog rata igrao je kraće vreme 1917-18. godine u trupi Nikole Hajduškovića, pa Lj. Rajića-Čvrge 1918-19. Poslednjih nekoliko meseci je naglo oboleo i završio u Duševnoj bolnici.

Njegovo pozorište je obilazilo Srbiju, Vojvodinu, Bosnu, Hercegovinu, Dalmaciju i Crnu Goru. U 1898. i 1904. godini gostovao je u Mostaru, 1901. posetio je Hrvatsku, zatim Dubrovnik i Cetinje. Na eCtinju je po želji kralja Nikole izveo njegov komad »Knez Arvanit«. Recenzent »Glasa Crnogorca« hvali njegovu suprugu u glavnoj ženskoj ulozi i kaže da je »u nekim momentima svojom sm šijenom igrom i prirodnim žarom zanosila nas do oduševljenja*. *

* »Glas Crnogorca«, maj 1900.

Krsmanović je bio cenjen kao dobar karakterni glumac izrazito realistički, s lepim smisлом за izražavanje tipičnog u karakterizaciji, inventivan u iznalaženju neobičnih glumskih pojedinosti u igri. Njegove su uloge: Mita Kradić (»Seoski lola«), Gvozden (»Devojačka kletva«), Hadži Toma (»Koštana«), Vule (»Podvala« Glišića), Grga (»Graničari«). Više nego glumac on je značajan kao upravnik pozorišta, pre svega kao odličan organizator,

vešt da uspostavi dobre odnose sa glumcima i publikom, snalažljiv u sastavljanju repertoara prema svakoj sredini. Takve osobine će pokazivati i kao upravnik Povlašćenog pozorišta »Sterija« koje mu je povereno bez dvoumljenja. U prvoj godini rada 1898. Svetozar Čorović mu prebacuje zbog nacionalnog oportunizma. »Krsmanović je kameleon, koji mesto boje menja narodnost gde god dođe« — pisaо je, optužujući ga, Čorović docnije. »Čas je Srbin, čas Hrvat, te držimo da ni on sam ne zna šta je.*« Čorovićev

* Nušićev »Pozorišni list«, 1901, br. 44.

zaključak je preoštar, jer su ovo prvi upravnici koraci Krsmanovića i to u nacionalno i verski heterogenoj sredini u kojoj se verovatno teško snalazio upravnik koji je računao na svu publiku. Srpski glumci, zatim, nisu pokretali ili raspirivali nacionalno-političku podvojenost u krajevima u kojima su putujuće družine gostovale; oni su znali samo za tuđinske vlasti od kojih su i sami često trpeli zabranjivanjem rada ili progonima ili uhođenjem. Između sebe u družinama srpski i hrvatski glumci živeli su i radili vrlo složno. U Protičevoj i Čirićevoj družini bilo je uvek po nekoliko hrvatskih glumaca... U repertoarskoj politici Krsmanović je, izgleda, imao više smelosti nego drugi upravnici putujućih družina, jer u repertoaru poređ zabavnih komedija, vodvilja i obavezno melodrama i komada s pevanjem, tu su čak i Sofokle (»Antigona«, 1906), Šekspir sa više dela (»Otelo«, »Romeo i Julija«, »Mletački trgovač«), Molijer (»Žorž Danden«, 1907), više drama Dime Sina (»Gospoda s kamelijama«, »Deniza«, »Ženski prijatelj«, »Tuđinka«, »Fransina«), Ibzena (»Nora«, 1905). Ovakav repertoar iznenaduje naročito zato što neki od ovih komada zahtevaju posebnu kostimsku opremu, koju je Krsmanović verovatno pozajmljivao od Narodnog pozorišta, najmanje verovatno pravio.* U Nacionalnom repertoaru nema značajnijih

* Desa Milanović, u glumačkom staležu cenjeni sufler, u ovo vreme zaposlena kod Krsmanovića, pričala mi je da su »kostimi uvek bili divni«: neki kostimi su pravljeni, neki pozajmljivani od privatnih lica ili čak iz Narodnog pozorišta na revers, pri čemu su ustupani oni stari, već dotrajali, pred rashodovanjem.

novina koje bi ovu družinu izdvajale od ostalih: sem poznatih nacionalno-istorijskih komada tu su i noviji Iva Vojnovića (»Smrt Majke Jugovića«), Milivoja Predića (»Golgota«), B. Nušića (»Knez Ivo od Semberije«, »Pučina«, »Hadži Loja«, »Svet«), M. Ogrizovića (»Hasanaginica«), Ilije Stanojevića (»Dorćolska posla«). U Krsmanovićevoj družini su igrali: Miška Krsmanovića (od 1900), Milan Milovanović, Stipe Jurković, Marija D. Popović — svi 1898-1900, Jovan-Joca Stojčević, Saveta Stojčevićka, oboje 1900 (kratko) i 1911-12, Đura Madžarić, Lazar Lazarević — oba 1902, Tinka Stanković, Radomir Pavićević, Draga Pavićevićka, Andra Kostić, Rajko Stefanović, Anka Stefanovićka, Katica Hadžićka — svi 1903-4, Ljuba Vukomanović 1903-5, Nikola Milenković, Leposava Milenković, Aleksandar-Reša Radović — svi 1904-5, Mihailo Petrović-Klipa, Marija M. Petrovićka, Jelena-Lenka M. Petrovićeva, Vukosava Krsmanovićka, Dragutin Krsmanović-Kaplar, Ljubica Stefanović, Stanko Kolašinac, Mijoško Lešjanin — svi 1907-8, Ljubinka Rakićeva 1909-10, Miloš Bajalović 1908-11, zatim u raznim godinama, ponekad i po nekoliko meseci: Kosta

Jovanović, Dušan Jovanović-Crni, Ljubica D. Jovanović-Rutina, Milorad Barlovac, Mara Barlovac. Po objavi opšte mobilizacije više glumaca iz »Sterije«, kojim je upravljao Krsmanović, bili su vojni obveznici, pa je rad obustavljen u Šapcu 1914. godine. Krsmanović je prešao u Jagodinu i tu osnovao svoje putujuće pozorište, kojemu su iz NP u Beogradu bili dodeljeni Ilija Stanojević, Emiliija Popović, Vukosava Jurković, Dragutin Jovanović, Nikola Slankamenac, koji je takođe ubrzo otišao u vojsku. Krsmanović je obrazovao ovu družinu od ovih beogradskih glumaca, preostalih članova »Sterije« i drugih koji su se sklonili privremeno u Jagodini, tako da su trupu sačinjavali: Anka Stefanovićka, Vukosava Krsmanovićka, Ana Lj. Lalovićka, Zorka I. Haritonovićka, Živka Srdanovićka, Jelena-Lenka Petrovićka, Marija Petrovićka, Zorka D. Ginićka, Vidosava Burgarska, Pava Sluška (vrlo kratko), Ilija-Ika Jovanović, Dušan Životić, Jovan Stojčević, Miloje Dostanić, Jovan Haritonović, Radivoje Bojić, Dušan Radenković, Josif Srdanović, Mihailo Petrović-Klipa, Ljubomir Lalović, Radomir-Rada Savić, a ubrzo su se pridružili i Draga Spasić, Sara-Saveta Bakalovićka, Mila T. Zlokovićka, Voja Jovanović i Mileva Đ. Marinovićka. Nekoliko nepriznatih glumaca zasluzuju pažnju. Dobar karakterni glumac Rajko Stefanović (oko 1878) igrao je u družinama Đure Protića, Mihaila Pešića, 1903-4. kod Krsmanovića, 1905-6. kod Miše Miloševića, zatim kod Mih. Lazića-Čićka, kod Lj. Rajića-Čvrge, 1914-15. opet kod Krsmanovića. Stefanović je najuspešnije tumačio starce i drastične likove u zrelijim godinama — Miška Krsmanovića 13. III 1874, Šabac — 1948, ili 1953, Beograd), prva supruga Dragutinova, počela je 18. I 1891. u družini Isaja Jokića, a zatim igrala 1899. kod Krstonošića, pa Krsmanovića, M. Lazića-Čićka, Dragoljuba-Keče Simića i Lj. Rajića-Čvrge, a između dva rata od značajnijih pozorišta kod Dušana Životića, u Gradskom pozorištu u Nišu 1929-31 i kod Rajića-Čvrge. U mladosti igrala je ljubavnice, dramske uloge i naročito lepo pevala sve značajnije pevačke partije u stranom i nacionalnom repertoaru, a u zrelijim godinama prešla je vrlo uspešno na tumačenje komičnih i karakternih partija s mnogo realizma i spontanosti. Značajnije su joj uloge: Fedora (u ist. komadu) u komadima Sardua, Jelka Čizmićeva (»Seoski lola«), Šajgovica (»Ridokosa«), Ružica (»Ciganin«), Ruža i Anda (»Devojačka kletva«), Zulejka (u ist. komadu M. Dimića), Ljubica, Petra, Živana (»Đido«), Tetka Daca, Tetka Savka (»Gospoda ministarka«), Gina (»Ožalošćena porodica«) u komadima B. Nušića, Janja (»Pljusak« Pecije Petrovića). — Radomir-Rada Savić (oko 1878) bio je vrlo darovit i inteligentan dramski, karakterni glumac i dobar pevač sa lepo odnegovanim i izražajno jakim baritonom. Savić je igrao kod Fotije Iličića, Đure Protića, u niškom »Sinđeliću« 1905-6, u družinama Lj. Rajića-Čvrge 1907-8, M. Lazića-Čićka 1908-12, kraće vreme 1912. u SNP u Novom Sadu, krajem 1912. u Povlašćenom pozorištu »Toša Jovanović«. S tom družinom je otišao u izgnanstvo u Voden u Grčkoj i tu igrao i režirao 1917-18. godine. Savić je i kao izraziti realistički glumac i kao reditelj u putujućim družinama, uvek posvećen psihološkim produbljavanjima i studiji likova, osavremenjavao glumačku igru. Od njegovih uloga poznate

su samo: Jago (»Otelo«), Plantroz (»Pariska sirotinja«), Stric (»Karlova tetka« Tomasa), Strize (»Kod belog konja«), Marko (»Kvo vadiš« Sjenkijević-Radivoja Dinulovića), Andraši (»Ridokosa«), Arsa, Hadži Toma (»Koštana«), Marinko (»Đido«). — Vidosava-Vida Bugarska (5. II 1878, Putinci, Srem — 23. III 1957, Beograd) prošla je dug i težak put putujuće glumice od 1899. do 1935. godine kada je penzionisana: 1899-1900. je u družini Milivoja Stojkovića, koji je bio njen prvi i odlični učitelj, 1900-1. u »Srbadiji« D. Nišlića, 1903-5. kod Dragoljuba-Keče Simića, 1905-6. ponovo u »Srbadiji« pod upravom Leposave Nišlić, 1907-10. kod Fotija Iličića, 1910-12. kod M. Lazića-Čička, 1912-15. kod Dragutina Krsmanovića u »Steriji« i u samostalnoj družini u Jagodini, a posle rata: 1918-21. u družini Lj. Rajića-Čvrge, 1921-23. kod Mihaila Spasića, 1923-25. kod P. Hristilića, 1925-27. kod Dragog Petrovića, 1927-29. kod Stojana Živanovića, 1929-31. kod Dušana Životića i 1931-35. kod Rade Marića. Iako je imala oštećeno čulo sluha Bugarska je nekom čudnom intuicijom snažno i vrlo ubedljivo tumačila često i najsloženije dramske i karakterne uloge. Bića je to vrlo osećajna, darovita glumica jakog i dinamičnog temperamenta koja stvara štimung na sceni. Njene su uloge: Toska (u ist. komadu), Fedora (u ist. komadu) u komadima Sardua, Margaret Gotje (»Gospođa s kamelijama« Dame Sina), Gospođa Iks (u ist. komadu A. Bizona), Ženevjeva (»Čiča Martin hamalin« E. Kormona — E. Granzea), Agnija (»Čikina kuća« Mjasnickog), Dijana (»Dupla punica« Bizona-Marsa), Majka (»Stradalnici« E. Briea), Stana i Spasenija (»Stanoje Glavaš« Đ. Jakšića), Hasanaginica (M. Ogrizovića).

Mihailo-Era Marković poveo je prvi put putujuće pozorište u Srbiji obrazovano krajem 1903. godine u Kragujevcu od nekoliko nezadovoljnih članova niškog »Šindelića«. Oni su se protivili mešanju članova Pozorišnog odbora u rad pozorišta, ubiranju izvesnog procenta od prihoda sa predstava za Pozorišni fond i negodovali zbog nebrige uprave za glumce u teškim materijalnim prilikama.

Družina je radila dobro kraće vreme u Srbiji, zatim početkom 1904. godine prešla u Vojvodinu i tu propala. Marković se sa ženom Zorkom vratio u NP u Beogradu. U ovoj družini su radili: Bogoboj Rucović, Katica Rucović, Dušan Barjaktarović, Milorad Barlovac, Mara Barlovac, ali se ni oni nisu zadržavali za sve vreme rada trupe.

Krajem 1904. godine Marković je smenjen sa položaja upravnika »Šindelića« i već početkom 1905. osnovao je po drugi put putujuće pozorište, koje je radilo i 1906. godine. Više srpskih glumaca navode da su 1907-8. igrali kod Markovića, ali to nije više u ovoj družini nego opet za njegove uprave u tzv. Primorskem kazalištu, osnovanom po želji i uz finansijsku pomoć HZK i zemaljske vlade u Zagrebu kao nacionalno-kulturni otpor italijanskim trupama u Dalmaciji. On će voditi i Hrvatsko pokrajinsko kazalište, tzv. Filijalu HZK iz Zagreba opet u Dalmaciji 1911-12. godine. U oba ova pozorišta igralo je mnogo srpskih glumaca.

U Markovićevoj družini igrali su kraće i ili duže vreme 1905-6. godine: Božidar Šaponjić, Aleksandar Gavrilović, Vasa Veselinović, Radivoje Marić, Luka Popović, Radomir Pavićević, Svetozar Filipović, Josif Bauda, Žanka Stokić,

Marija Prugovečki-Kandučar, Marija Popovića, Mila Andelkovića, Melanija Dostanića, Katica Rucovića, Anka Hrvojević-Cicvarića-Stepanovića, Draga Pavićevića, Mila Bauda, Vlada Kešeljević. U pozorištima koje je Marković vodio u Dalmaciji 1907-12. godine od srpskih glumaca igrali su, naravno u raznim godinama: Aleksandar Gavrilović, Boža Nikolić, Svetozar Filipović, Nikola Hajdušković, Ilija Vučićević, Aleksandar-Reša Radović, Vasa Veselinović, Đorđe-Đokica Protić, Boža Šaponjić, Bogoboj Rucović, Vlada Kešeljević, Žanka Stokić, Katica Hajdušković, Mara Vučićevića, Katica Đ. Protićka, Marija D. Protićka, Olga Ilićka, Katica Rucovića, Miia Andelkovića, Dušan Barjaktarović, Jelena Barkajtarovića.*

* Posle aneksije 1908. godine trupa Primorskog kazališta zatekla se u Imotskom, odakle su je austrougarske vlasti proterale u Beograd. Trupu su preuzeuli N. Hajdušković i Sv. Filipović i vodili do kraja 1909. Tada su u njoj bili članovi iz 1908: Žanka Stokić, M. Prugovečka, M. Vučićevića, K. Hajduškovića, K. Protićka, M. Popovića, Olga Ilićka, V. Kešeljević, D. Barjaktarović, I. Vučićević, V. Veselinović, B. Šaponjić, B. Rucović, Đokica Protić, Aca Gavrilović.

Miloš-Miša Milošević (27. X 1868, Kragujevac — 15. III 1942, Sokobanja) osnovao je prvi put putujuću družinu 1905. godine u Bosanskoj Dubici i otada vodio sa nekoliko prekida do I svetskog rata, pa i docnije, između dva rata do 1930. godine. Na scenu je stupio 1885. godine u družini Milice-Seše Biberovićke (Iličićeve) i tu ostao do 1887., zatim proveo u družinama: 1888-89. Laze Popovića, 1889-90. Milivoja Biberovića, 1890-92. Isaija Jokića, 1892-94. Fotija Iličića, 1895-98. Mihaila Lazića-Strica, 1899-1900. Milivoja Stojkovića, 1900-2. Nikole-Bate Simića, 1902-4. u »Srbadiji« D. Nišlića. U međuvremenu igrao je još i u trupama Đure Protića, Mihaila Pešića i P. Čirića, verovatno u vremenu kad je obustavljao rad svoje družine. Između dva rata proveo je u pozorištu P. Hristilića 1918-20. i u Gradskom pozorištu u Bitolju 1923-25.

Milošević je bio i dobar karakterni, još više komični glumac, pomalo komično-drastičnog stila, naročito izvrstan realistični tipičar u čemu mu je mnogo doprinosilo njegovo lice izrazito plastično, jako izvučenih crta i bora i krupne, nemirne oči. Značajnije su mu uloge: Mitar (»Pokondirena tikva« Sterije), Mita Kradić (»Seoski lola«), Maksim (»Đido«), Gvozden (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića), Jevrem (»Narodni poslanik«), Jerotije i Tasa (»Sumnjivo lice«), Ujka Vasa (»Gđa ministarka«), Vule Pupavac (»Podvala« Glišića), Živko (»Ciganin« Sigligetija). Njegovo pozorište je u ponekim godinama spadalo među bolje družine, ali nikad najvišeg reda. U osnivačkoj trupi 1905-7. godine kod njega su igrali: Fran Novaković, Aleksandar-Aca Gavrilović, Boža Nikolić, Dušan Radenković, Toša Stojković, Dragutin Krsmanović, Svetislav Davidović, Ivan Pastrmac, Ivan Kovačić, Milan Mihovanović, Rodoljub Bujdić, Josip Maričić, Milutin Džimić, Rajko Stefanović Mladen Mladenović, Stjepan-Stipa Jurković, Dušan Kujundžić, Marko Veble (koji je radio i kao dekorativni slikar), Đura Marinković, Rudolf Vuković, Žanka Stokić, Ana Cicvarićeva-Stipanovića, Milka Krsmanovića, Mila Andelković, Pava M. Mladenović, Marija S. Jurković, Jelena-Lenka Kujundžić. Većina od

ovih glumaca igrala je već u prvoj družini 1905-6. godine, neki će se zadržati i docijije. Do I svetskog rata kod Miloševića će igrati i Dimitrije Ginić, Svetozar Filipović i Mihailo Stojković (svi kraće vreme).

Odlični karakterni i komični glumac, »jedan od rijetkih pravih narodnih komičara, kakvih danas više nema na zagrebačkoj pozornici«,* Josip Maričić (28. III 1884,

* Božena Begović, Marko Fotez i Slavko Batušić, »Kazališni almanah«, Zagreb, 1937.

Šarengrad, Srem — 1. VII 1959, Zagreb) prvi put je stupio na scenu 1903. u jednoj putujućoj družini i otada je nekoliko godina igrao po putujućim pozorištima, naročito Đorđa Milinkovića, Fotija Iličića, Mihaila Lazića-Čička, Đure Protića, 1905-6. Mihaila Miloševića, 1906-7. Petra Čirića, od 1908. do 1920. je vrlo istaknuti član Narodnog kazališta u Osijeku, a onda je stalno u Narodnom kazalištu u Zagrebu jedan od najomiljenijih glumaca. Uzorno prirođan, neposredan i vrlo jednostavan u igri, on je na sceni otkrivaо krepki, izvorni životni realizam u jedroj karakterizaciji ozbiljnijih likova, sočni, pomalo narodski, srdačan humor prečišćen u njegovoј lepoj umetničkoj obradi i evokaciji. Najviše se istakao u karakternim ulogama u dramama, ozbilnjim komadima i u komičnim u komedijama Sterije, Nušića, Pecije Petrovića, Jozе Ivakića, ruskih realista, osobito Gogolja. Njegove su uloge: Gradonačelnik (»Revizor« Gogolja), Fičur (»Liliom Molnara), Štrekman (»Roza Bernd« Hauptmana), Agaton (»Ožalošćena porodica«), Jerotije (»Sumnjivo lice«), Jevrem (»Narodni poslanik«), Jovanča (»Put oko sveta«) u komedijama Nušića, Guša (»Požar strasti« Josipa Kosora), Stojan (»Pljusak« Pecije Petrovića), Fereol (»Diktator« Žil Romena).

Značajni komični glumac Dušan Kujundžić (23. X 1878, Valjevo — 1944, Niš) u ovom periodu osnivao je tri puta putujuća pozorišta: prvi put je radilo 1902-3 (u 1903. mu se pridružuje kao upravnik i Mihailo Bakić), drugi put krajem 1906. a stvarno počinje da radi 1907. i do 1910. kao kruševačko pozorište »Car Lazar«, i treći put družinu »Svetlost« koja 1910-12. putuje po Bosni. Njegovo najznačajnije putujuće pozorište bice »Zajednica«, koje je vodio nepune tri godine odmah posle I svetskog rata (1918-21). Sa prva dva pozorišta putovao je po Srbiji. To su bile malobrojne i manje značajne grupe glumaca.

Nekoliko glumaca iz njegovih družina zaslužuju da budu spomenuti: Mila Andelković, Jovan Aritonović, Mihailo Spasić, Jelena D. Kujundžić, Lela Despotović, Kaja Despotovićeva-Janković, Vlada-Buzda Janković, Milorad Ačimović, Angelina-Anda Despotovićeva-Ačimovićka, Petar Lazić-Laner, Draga Lazićka-Lanerka, Vlada Kešeljević — svi u 1908. godini (Kešeljević i nešto ranije), Dušan Ilkić.

Dušan Kujundžić je neuporedivo više značajan kao komični glumac. Svršio je četiri razreda gimnazije. Prvi put je stupio na scenu 1894. godine u ulozi Žana (»Po engleski« Karla Gernera) u družini Fotija Iličića u Jagodini. Posle dve godine prešao je u trupu Mihaila Lazića-Strica i tu igrao 1896-97, zatim Isaija Jokića 1898-99, u kragujevačkom pozorištu »Sloga« 1899—1900, kod Miloša Hadži-Dinića i u »Srbadiji« Dimitrija Nšlića 1901-2; 1902-3. je vodio družinu, 1904-6. je kod Dragoljuba-

Keče Simića; 1907-10. i 1910-12. opet je vodio družine. Za vreme rata je u zarobljeništvu u Ašahu gde je osnovao zarobljeničko pozorište. Posle rata, 1918-21, vodio je putujuće pozorište »Zajednica« kraće vreme i sa glumcem Lazom Lazarevićem. Od 1923. godine je stalno u Nišu u raznim pozorišnim kombinacijama: u Gradskom povlašćenom pod upravom Lj. Rajičića-Čvrge i u Narodnom pozorištu Moravske banovine do penzionisanja 1935. godine.

Kujundžić je bio jedan od najboljih srpskih komičnih glumaca i to ne samo u provincijskim razmerama. On postiže najvišu umetničku meru uoči I svetskog rata i još više posle njega do 1930. godine. Izvanredne prirodnosti, odmeren, nikad sklon drastici i karikiranju, on je živeo i igrao na sceni punim i jedino mogućim životom svih likova čiju je tipičnost nenametljivo uvek umetnički diferencirano izražavao. Bilo je u njegovoj igri pomalo i groteskne komične grimase Svetislava Dinulovića, samo skladnije i odmerenije, i izvesnog dorćolskog šeretluka, boemske ležernosti Čiča Ilike Stanojevića, »doziranog« humora uvek disciplinovanog Save Todorovića, ali i samo njegovog izvornog humora što je netraženo, spontano izbijao iz jedne izuzetno srdačne ljudske prirode koja je svaki lik činila potpuno njegovim i umetnički osobenim. To nije bio glumac koji se možda naprezao i pomalo veštački gradio komične likove tražeći da ih odabranim glumskim sredstvima najbolje izradi nego su se oni brzo i lako uklapali, nalegali u njegovu prirodu bogatu mnogim prirodnim komičarskim darovima. Niška publika ga je uvek pozdravljala onim istim odusevljjenjem kao beogradска Čica Iliju ili Dinulovića u najlepšim stvaralačkim trenucima. Značajnije su mu uloge: Bobrikov (»Čikina kuća«), Gradonačelnik (»Revizor«), Spitić (»Karlova tetka« Tomasa), Strize (»Kod Belog konja« Blumentala-Kadelburga), Mitke, Hadži Toma (»Koštana«), Hadži Zamfir (»Zona Zamfirova«), Kalča (»Ivkova slava«), Papa Nasko (»Dorćolska posla« Ilike Stanojevića), Maksim (»Đido«), Gvozden (»Devojačka kletva«), Jovanča Micić (»Put oko sveta«), Agaton (»Ožalošćena porodica«), Jevrem (»Narodni poslanik«), Jerotije (»Sumnjivo lice«) u komedijama B. Nušića. — Njegova supruga Jelena-Lenka Kujundžić (1. IV 1884, Beograd — 16. VII 1939, Sokobanja) bila je dobra karakterna glumica sa smisalom i za komične uloge, vrlo živa, dinamična i zanimljiva na sceni. Prvi put je stupila na scenu 1905. godine u družini Jefte Žikića u Šapcu, a zatim igrala u putujućim trupama Mihaila-Ere Markovića 1905-6, Petra Čirića 1907-8, Mihaila Lazića-Čička 1908-9, u »Svetlosti« D. Kujundžića 1910-12 i u »Zajednici« D. Kujundžića i Laze Lazarevića 1918-21, u međuvremenu i u »Šabačkom pozorištu« Jovana Tucakovića, a zatim u Gradskom pozorištu i u Narodnom pozorištu Moravske banovine u Nišu. Njene su uloge: Gospoda Mongoden (u ist. komadu Bluma-Tošea), Nastasija (»Čikina kuća«), Frošarka (»Dve sirotice«), Doka (»Zona Zamfirova«), Simka (»Ožalošćena porodica«), Janja (»Pljusak« Pecije Petrovića), Umnihana (»Hasanaginica« M. Ogrizovića). Duže vreme bio je vrlo omiljen i cenjen kao komični glumac u Srbiji Petar Laner-Lazić (3. VI 1875, Beograd — 4. II 1937, Beograd). Prvi put je stupio na scenu u

pozorištu u Šapcu 1893. godine. Posle toga je igrao u više putujućih trupa: Fotija iličića, Isaija Jokića 1894-96, Mihaila Peščića 1897-99, u »Srbadiji« 1900—1902, u »Sinđeliću«, kod Mihaila Lazića-Strica, u Orfeumu Brane Cvetkovića 1906-1908, u »Gunduliću« Lj. Rajičića-Čvrge (kod »Takova« u Beogradu) 1918-20, u Podrinjskom povlašćenom pozorištu D. Životića od 1923, u pozorištu u »Borovom parku« Miodraga-Mike Ristića od 1929, u Povlašćenom pozorištu Udruženja glumaca pod upravom Stojana Živanovića od 1931. godine, a zatim u međuvremenu i skoro do smrti priređivao mnogobrojne samostalne tzv. »vesele večeri«, »umetničke večeri humora« u Beogradu i unutrašnjosti. On je neosporno bio vrlo darovit glumac sa jakim komičarskim nagonom, često inventivan u građenju likova, naročito narodnih, i u improvizaciji, jedan od najboljih srpskih estradnih komičara, ali sklon jeftinim efektima i kiču. Značajnije su mu uloge: Frošar (»Stari kaplar«), Valentin (»Raspikuća Rajmunda«), Živko (»Ciganin«), Mita Kradić (»Seoski lola«), Maksim (»Đido«), Grga (»Graničari«). Njegova prva supruga Draga Laner-Lazićka (1880, Beograd — 1923, Beograd) bila je vrlo brižljiva i odmerena karakterna glumica čije umetničke kreacije nisu nikada bile veći događaji na sceni, ali sa kojima predstava sačinjava skladnu celinu. Ona je igrala u družinama Vlade Popovića 1897-99, u »Srbadiji« D. Nišlića 1899-1900, kod Dragoljuba-Keče Simića 1900-2, kod Mihaila Spasića, Brane Cvetkovića, u »Gunduliću« 1918-20, u SNP u Novom Sadu 1921-23. godine. Njene su uloge: Sara (»Pokondirena tikva«), Umnihana (»Hasanaginica« M. Ogrizovića), Pavlija (»Đido«), Randija (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića), Kata (»Koštana«). Dušan Ilkić 8. III 1870, Boci u Banatu — 1946, Baćarevo kod Pančeva) bio je tragična ličnost: vrlo darovit i intel'gentan celog života se mučio po putujućim družinama, trpeo u najtežoj oskudici, navukao najzad tuberkulozu i umro ne uspevši da bude više zapažen. On je počeo kao topografski radnik, pa se posvetio pozorištu 1894. u družini Mih. Pešića. Proveo je u družinama Milivoja Stojkovića, Mihaila Pešića, Miloša Hadži-Dinića, u SNP u Novom Sadu 1901-2, Dušana Kujundžića 1902-3. i 1907-9, Janaša Markovića 1904-7, Mihaila Lazića-Čićka, Dušana Životića od 1924. i u više drugih. Njegova upotrebljivost u repertoaru bila je raznovrsna, jer je igrao dramske, karakterne, naročito staračke, pa komične uloge i lepo pevao vrlo prijatnim baritonom. Njegove su uloge: Stevan Dragić (»Seoski lola«), Dušan (ist. komad M. Cvetića), Dušan (»Nahod« B. Nušića), Mitke i Hadži Toma (»Koštana«), Neša (»Podvala« M. Glišića), Mongoden (»Gđa Mongoden« Bluma-Tošea). Tri sestre Despotović, naročito Katica-Kaja Jankovića, Angelina-Anda Aćimovića i manje Leia bile su duže vreme cijene kao darovite i dobre komične glumice. Anda će dočnije uči u ozbiljniji umetnički plan naročito SNP u Novom Sadu i Gradskog pozorišta u Bitolju. Katica -Kaja Jankovićka (oko 1875, Zemun), supruga karakternog i komičnog glumca Vlade-Buzde Jankovića (oko 1870), koji je 1899. godine vodio putujuću družinu, bila je jedna od najboljih komičnih glumica u provinciji krajem XIX i početkom XX veka. Ona je počela 1894. godine u družini Đorđa Peleša, zatim igrala u trupama Mihaila Dimića, M.

Lazića-Strica, dva puta u »Sinđeliću« 1897-1900. za uprave A. Milojevića i 1904-5 za uprave K. Delinija. 1901-4. u »Srbadiji« D. Nišlića, 1905. vodila svoj Orfeum u Beogradu, a 1907-8. i svoje putujuće pozorište po Srbiji, 1908-9. je u »Zajednici« D. Ginića-Joce Stojčevića, od 1910. je kod Mihaila Lazića-Čićka, pa dalje kod njega u Povlašćenom pozorištu »Toša Jovanović« 1912-13. i od 1913. u Gradskom pozorištu u Bitolju. Izvanredno dinamičnog temperamento, vrlo raznovrsna u govornom tonskom i mimičkom izrazu, uvek nova, sveža i spontana u preobražavanju, sposobna da stvara vedre, šumne štimunge na sceni, da nenametljivo uspostavi vezu sa publikom, spremna i na jeftine i na vrlo odmerene, umetničke efekte, Jankovićka je bila glumica nadahnutih trenutaka, koja stvara po nagonu, po časovitom, neodoljivom raspoloženju, spontano, ne zanatski i rutinski. Njene su uloge: Frošarka (»Dve sirotice«), Fema (»Pokondirena tikva«), Pela (»Zla žena«) Ana (»Šaran« Zmaja), Nera (»Podvala«), Doka (»Zona Zamfirova«), Živana (»Đido«), Gospoda Mogoden (u ist. komadu) i više glavnih uloga u francuskim vodviljima. Najmlađa sestra Jelena-Lela Despotović (25. III 1888, Zemun — 9. I 1956, Beograd) počela je da igra 1903. godine u prvom bosansko-hercegovačkom pozorištu (kako se tada zvalo), a zatim provela u više putujućih družina, od poznatijih kod Mihaila Lazića-Čićka, Ljubomira Rajičića-Čvrge, Dušana Topalovića, Dragutina Krsmanovića, posle I svetskog rata ponovo je kod Rajičića-Čvrge, Petra Hristilića Dušana Životića, Milana Bandića u Beogradu, u drugim kratkotrajnim trupama, od 1941. u NP Dunavske banovine, od 1942. u Dunavskom narodnom pozorištu u Pančevu. Kao i njena sestra i Jelena se isticala u komičnim ulogama, samo je pokazivala više naklonosti za groteskno i drastično i pevala je lepo prijatnim altom. Njene su uloge: Šajgovica (»Ridokosa« Lukačija), Jelka Čizmićeva (»Seoski lola«), Živana (»Đido«), Vaska i Doka (»Zona Zamfirova«), Sara (»Pokondirena tikva«), Simka (»Ožalošćena porodica«). Mihailo Lazić-Čićko ili Mlađi (za razliku od Lazića-Strica) osnovao je početkom 1907. godine pozorište »Toša Jovanović«, jednu od najboljih srpskih putujućih družina. U 1912. godini družina se pretvara, pojačana novim glumačkim snagama iz drugih trupa, u Povlašćeno pozorište »Toša Jovanović«, a krajem 1913. godine od njega postaje Gradsko povlašćeno pozorište u Bitolju. Pred okupaciju Bitolja Lazić je sa celom družinom prešao u Izbeglištvu i nastavio rad u Grčkoj igrajući za srpsku vojsku u Solunu i Vodenu naročito u toku 1917-18. godine. Posle oslobođenja družina »Toša Jovanović« igra opet u Bitolju od 28. IX 1918. godine, pa tako stvarno obnavlja tamošnje pozorište i radi do 1923. godine. Još pre I svetskog rata Lazićeva družina se isticala dobro snabdevenom garderobom i dekoracijama. U njoj je uvek vladala primerna disciplina u radu i u odnosima između članova. Repertoar, posmatran u celini, uglavnom je isti ili bar sastavljan po istim merilima kao i u družinama Đure Protića i P. Ćirića. Družina se kretala većinom po Srbiji i Vojvodini. Lazić je bio osrednji glumac, ali odličan upravnik, pre svega dobar organizator, autoritativen i dostojanstven i u

trupi i u publići trudeći se da sačuva lepu reputaciju svoga pozorišta. Takvi kvaliteti preporučice ga docnije za upravnika povlašćenog pozorišta. Lazić (1869, Paraćin — 13. II 1937, Cuprija), jedan od najzaslužnijih srpskih pozorišnih trudbenika u provinciji, završio je život skoro potpuno zaboravljen, bolestan i iznemogao. Svršio je tri razreda gimnazije. Prvi put je stupio na scenu 1889. godine u ulozi Klisara u »Mari Varaždinki« Okruglića u NP u Beogradu i iste godine prešao u putujuće pozorište Lazića-Strica u Sremskim Karlovcima gde se zadržao do 1892. godine, a zatim: 1894-97. kod Đure Protića, 1897-98. opet kod Lazića-Strica, od 1898. do 1902. kod Petra Čirića, 1903-6. u niški »Sinđelić«, od 1907. je osnovao i vodio družinu »Toša Jovanović«. Posle Bitolja član je od 1924. godine Gradskog pozorišta u Nišu, od 1929. Gradskog pozorišta u Požarevcu gde je vrlo kratko bio i upravnik, pa je tu sa suprugom Katicom i završio svoju karijeru. Njegove su uloge: Hadži Zamfir (»Zona Zamfirova«), Mita Kradić (»Seoski lola«), Tasa (»Sumnjivo lice«). Ovim ulogama je potvrdio i svoje glumačke sposobnosti. U družini »Toša Jovanović« su proveli kraće ili duže vreme (ne računajući vreme rada kao Povlašćenog pozorišta od 1912, kao Gradskog pozorišta u Bitolju od 1913, u izbeglištvu Grčkoj 1917-18) ovi značajniji glumci: Radomir Pavićević, Draga Pavićević, Nikola Milenković, Leposava Milenković, Petar Bajić, Marija Bajić, Leposava Nišlić, Sima Bunić, Kaja Bunić, Ljuba Vukomanović* — svi od * Pavićevići, Vukomanović, Obrenović, Ana Barbarić i još poneko navode da su kod Lazića igrali već u 1906. godini. To je verovatno godina angažmana, a rad je počeo u 1907. godini. 1907. godine, Radomir Savić, Miloš Obrenović, Ilija Vučićević, Marija Vučićević, Anka Lazićka, Marija Popovićka, Nikola Todorović, Olga Todorovićka, Josif Srdanović, Miloje Dostanić — svi 1908-9, Ljubica-Luzza Stanojevićka, Milka Kršmanovićka, Pera Jovanović, Vida Bugarski, Dragoljub Gošić, Ljubinka Rakiceva, Zora Branković* — svi 1910-11, Lazar Kadijević 1908-9, Ljuba * Zorka-Zorica Branković (1893, Niš — 1912, Užice) stupila je na scenu 1900. u »Sinđeliću« proglašena zbog darovitosti »čudesnim detetom«. — Igrala je, zatim, kod Nišlića, D. Topalovića 1907-8, M. Bakića 1908—9, Čirića 1909—10. I Lazića 1910—12. Pevala je divnim sopranom, igrala mlade ljubavnice i naivke (naročito dobra Ajša Čorovića).

Lalović, Ana Lalovićka, oboje 1909-13, zatim u raznim godinama: Sima-Simica Konstantinović, Tinka Stanković, Ivan Paštrmac, Ana M. Barbarićka (verovatno do 1907). Nikola Todorović (13. XI 1880, Kamijevko kod Vel. Gradišta — 18. IV 1915, Beograd) igrao je u družinama P. Čirića 1897-99, Đure Protića 1899—1903, u »Srbadiji« D. Nišlića 1903-4, opet kod P. Čirića, kod Mih. Lazića-Čička 1908-10. sa Simom Bunićem i Radom Pavićevićem osnovao je u avgustu 1910. putujuće pozorište »Zajednicu« i u njoj proveo kao jedan od upravnika, kao reditelj i glumac do 1912, od 1912. do rata u Povlašćenom pozorištu »Trifković«. Umro je od pegavog tifusa. Dobar dramski i karakterni glumac Todorović je, ipak, bio najbolji u tumačenju pevačkih uloga, jer je pevao vrlo snažnim i toplim baritonom. Bio je jedan od najviše cenjenih pevača u putujućim družinama. Njegove su uloge: Gliša (»Na posel« Aleksandrova-Starickog), Stevan Dragić (»Seoski lola«), Millć (»Đido«), Arsa (»Koštana«), Obrštar Srnić

(»Graničari« Frajdenrajh), Neša (»Podvala« M. Glišića). Njegova supruga Olga Todorović (4. IX 1879, Brčko — 30. V 1969, Beograd) kao mlada, inače vrlo lepe pojave, tumačila je darovito naivke i sentimentalne ljubavnice, još uspešnije, zahvaljujući krepkom i jakom sopranu, pevačke partije, pa preko dramskih prešla na karakterne uloge u zrelijim godinama. U samom početku XX veka putujući glumci su je nazivali »provincijska Coca« (Đordjević), misleći na putujuće družine u kojima je vrlo uspešno tumačila njene uloge. Ona je od 1908. godine sa Nikolom u družini Lazića i zajedno s njim sve do njegove smrti. Posle rata 1918-20. je u pozorištu »Gundulić« Lj. Rajića-Čvrge, 1921-22. u NP u Skoplju, zatim u Gradskom pozorištu u B'tolju, u družinama Nikole Joksimovića i Dušana Životića. Njene su uloge: Nišeta (»Gospođa s kamelijama«), Žermena (»Posao je posao« O. Miroboja), Devojčica (»Tako ti to u svetu, dete moje« Galine), Zorka (»Običan čovek« Nušića), Ajša (u ist. komadu S. Čorovića), Olga (»Golgota« M. Predića), Zona (»Zona Zamfirova«), Jelka (»Seoski lola«), Riđokosa (u ist. komadu), Koštana. Neumorni i značajni pozorišni poslenik i entuzijasta Ljubomir Rajić-Čvrge (22. VIII 1871, Beograd — 18. III 1943, Beograd) osnivao je i vodio nekoliko puta putujuća pozorišta: prvi put 1897. godine u Varaždinu kada je do 1900. godine putovao po Slavoniji, Sremu i Bosni, a zatim preko Vojvodine dospeo u Srbiju i u Beogradu raspustio trupu; drugi put 1901-1903. putovao je po Srbiji; treći put je od kraja 1904. do 1912. godine sa glumcem Dušanom Topalovićem vodio značajno pozorište »Gundulić«. Posle I svetskog rata obnovio je 1918. godine »Gundulić« u Kragujevcu, a zatim nastavio da radi u kafani »Takovo« u Beogradu. On je znatno zaslužan što je, spajanjem »Gundulića« i jedne glumačke trupe improvizovane još 1918. godine u Nišu, obrazovano Niško gradsko povlašćeno pozorište, koje je, pod njegovom dosta veštrom upravom, ali bez većih umetničkih ambicija, radilo od 1920. do 1929. godine. Posle toga Rajić je opet obrazovao svoju putujuću družinu ... Rajić je počeo da igra (kao nesvršeni učenik Trgovačke škole u Beogradu) 20. VIII 1888. godine u Narodnom pozorištu u Beogradu, a zatim iste godine nastavio u putujućoj trupi Toše Markovića u Starim Banovcima u Sremu, 1890-94. kod Isaija Jokića i Mihaila Pešića, od 1894. je kod Đure Protića, 1896. je honorarni sufler u NP u Beogradu gde je povremeno i igrao epizode, 1897—1900. je upravnik putujućeg pozorišta, 1900-1901. član u niškom »Sinđeliću«, 1901-3. ponovo upravnik putujuće družine, 1904. je nekoliko meseci član SNP u Novom Sadu, od kraja 1904. godine je stalno upravnik putujućih trupa. Od 1936. do 1941. je sekretar NP Dunavske banovine. On je jedan od najzaslužnijih srpskih pozorišnih trudbenika i jedan od najveštijih i najomiljenijih upravnika putujućih pozorišta koji je preko pola veka radio vrlo predano i ambiciozno sagorevajući u stalnim naporima i borbi za opstanak, u patnjama i radostima svog uvek nespokojnog čergarskog života. Bio je cenjen u svim društvenim krugovima, rado priman u odabране krugove pisaca i umetnika. Bio je dobar, vešt i prema glumcima vrlo human upravnik, ali izrazito osrednji pretežno karakterni i komični glumac. Njegove su uloge:

Valentin (»Raspikuća« Rajmunda), Lord Baberli (»Karlova tetka« B. Tomasa), Jovanča Micić (»Put oko sveta«), Jerotije (»Sumnjivo lice«) u komadima Nušića, Gvozden (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića), Maksim (»Đido«). Nekoliko puta je gostovao u NP u Beogradu.

Delatnost Rajića kao upravnika u ovoj prvoj etapi (do preuzimanja Povlašćenog pozorišta »Gundulić« 1912. godine) nije naročito značajna u umetničkom pogledu. Njegove putujuće družine u ovo vreme obrazovane znatno po vrednosti zaostaju iza onih Đure Protića, Dimitrija Nišlića, P. Čirića ili Mihaila Lazića-Čička. Od poznatijih i boljih glumaca u ovoj etapi kod njega su igrali: Mara Barlovac, Milorad Barlovac, Mica Pavković, svi od 1903. do 1906, Marija D. Popovićka, Nikola Milenković, Leposava Milenković u 1904. godini, Leposava Nišlićka, Zora D. Ginićka, Dragutin Krsmanović, Dušan Jovanović, Ljubica D. Jovanovićka-Rutina, svi u 1906, Anka Stefanović, 1906-8, Sima Bunić 1907, Anka Cicvarićka-Stipanovićka, Micića Hrvojevićeva, Dimitrije Ginić, Zorka Ginićka, Josif Srđanović, Miloje Dostanić, Miloš Bajalović, Kaja S. Bunićka, svi 1907-8, Jovan Gec 1909, zatim Lazar Lazarević, Miloš Obrenović, Olga Ilićka, Kosta Ilić, Dušan Trnokopić. Poneki od ovih glumaca zapažaju se u istoj godini u drugoj družini, jer su (po osvedočenoj praksi putujućih glumaca) brzo menjali angažmane.

Značajni glumac Jovan-Joca Stojčević vodio je u 1904. i vrlo kratko u 1905. godini pozorište »Sloga« sa samo formalno označenim sedištem u Nišu, a obilazilo je Kruševac, Jagodinu i Kragujevac. U trupi su od značajnijih glumaca igrali: Saveta J. Stojčevićka, Angelina-Gina Đorđević, Ljubica D. Jovanovićka, Nikola Dinić, Rada Savić, Dušan Jovanović, Josif Srđanović, Miloš Bajalović i sam Stojčević koji je i režirao.

Jedan od najboljih srpskih realističnih glumaca Dimitrije Ginić osnovao je nekoliko puta putujuća pozorišta, jedanput i sa Jovanom Stojčevićem, ali nikad nije uspevao da ih duže održi. Pozorišta je pokretao samoinicijativno ili po sugestiji državnih vlasti u Srbiji iz nacionalnih potreba, naročito u okupiranim zemljama u Bosni i Hercegovini. Prvi put je osnovao u Sarajevu u 1898. godini »Prvo srpsko bosansko-hercegovačko pozorište«, koje je putovalo po Bosni i Hercegovini do kraja 1899. godine. U Mostaru je gostovalo u 1899. godini, dobro primljeno od vrlo aktivnih i nacionalno probuđenih članova Kulturno-umetničkog društva »Gusle« u kojem su pesnik Aleksa Šantić i pripovedač Svetozar Čorović bili važni inspiratori delatnosti. Možda je i sada gostovao sa svojim pozorištem sa »naročitom misijom koja se poklapala sa nacionalnim idejama Gusala«.* Austrougarske vlasti su ga odmah

* Dr Radmilo Dimitrijević: »Pozorište, sijela, knjižnica i čitaonicu u »Guslama« (već citirano).

proterale iz Mostara! Iz Mostara je otišao na Cetinje i tamo osnovao pozorište. Iako je još bio zaposlen oko pozorišta na Cetinju, Ginić je pisao 1901. godine iz Sarajeva Društvu »Gusle« i molio da mu se odobri dvorana za predstave ističući da mu nije stalo do materijalne dobiti nego, očigledno, do moralnog efekta. »Zadovoljan sa najmanjom koristí — piše Ginić — »zelja mi je da kod moje braće Srba ostavim trajne uspomene

I ljubavi i poštovanja, uvek šireći sve ono što je po srpski narod dobro i plemenito.«* Najverovatnije je da se iza

* Dr Rad. Dimitrijević: Ibid. njegove želje prikrivaju prave nacionalno-političke pobude. Ne bi bila, čini mi se, smela pretpostavka da su se u ovaj njegov potuhvat umešale i srpske i crnogorske vlasti, kojima je bilo sigurno podjednako stalo do buđenja nacionalne svesti u ovim okupiranim zemljama.

Na ovom gostovanju u 1901. godini Ginićeva trupa je izvodila odabraniji repertoar namenjen i boljoj i široj publici. To su komadi: »Zvonar Bogorodičine crkve« Birth-Pfajferove-Igoa, »Ciganin« Sigligetića, »Madam Mongoden« Ernesta Gluma i Raula Tošea, »Dramske ludorije« Klervija-Dimanoara, »Don Cezar od Bazana« Dimanoara, ali i »Otelo« Šekspira, »Razbojnici« Šilera, »Galeoto« Ečegaraja, »Balkanska carica« Nikole Petrovića i dr.

Ovoga puta u Ginićevom pozorištu je gostovao veliki beogradski umetnik Ilija Stanojević-Čića, inače dobro poznat i srdačno primljen u kulturno-književnom krugu oko »Gusalala«. On se prikazao mostarskoj publiци u svojim značajnim ulogama tumačeći Kir Janju, Mitka (»Koštana«) i Hlijestakova (»Revizor«).

U ovom Ginićevom »Srpskom pozorišnom društvu« igrali su u 1901. godini nekoliko značajnijih glumaca: Olga Ilićka, Ljubica D. Jovanovićka-Rutina, Zora Ginićka, Pava Mladenovićka, Svetislav Dinulović, Dušan Jovanović, zatim Mladen Mladenović i Dušan Ilkić.

Ginić je ubrzo po raspuštanju pozorišta na Cetinju 1903. godine opet osnovao putujuće pozorište i vodio sa glumcem Ljubomirom Micićem po Bosni i Hercegovini, iako je tu bio nerado viđen od tuđinskih vlasti. U jesen je gostovao u Mostaru. Kulturno-umetničko društvo »Gusle« baš tada je nameravalo da osnuje stalno

pozorište u Mostaru, koje bi vodio tu već omiljeni Ginić, ali se od toga odustalo.* Ginićevi članovi i mostarski

* Dr Radmilo Dimitrijević: Pozorište, sijela, knjižnica i čitaonica u »Guslama«, itd. (već citirano).

diletanti zajednički su izveo 4. X 1903. komad »Građanska smrt« P. Đakometija. I ovoga puta družinu su sačinjavali dosta dobi glumci: poređ Ginića, Ljubomir Micić, Boža Gavrilović, Dušan Jovanović, Pera Jovanović, Ljubica D. Jovanović-Rutina, Julka Micićka i Zorka Ginićka, kraće vreme posle Mostara i Milivoje Stojković, Dragoljub Milošević i Dušan Barjaktarović. Ginićovo pozorište je nastavilo da radi i posle napuštanja Mostara.

Poslednji put Ginić je vodio putujuće pozorište »Zajednica« od kraja 1907. do 1909. godine zajedno sa giumcem Jocom Stojčevićem. Ovoga puta pozorište je putovalo po Srbiji i Vojvodini i bilo vrlo cenjeno u publici, jer su Ginić i Stojčević bili omiljeni kao odlični glumci i dobri reditelji-pedagozi. Predstave su bile dobro spremljene. Ali, i poređ solidnosti, pozorište je u 1909. godini zapalo u finansijske teškoće, pa je ubrzo obustavilo rad.

U vremenu od 1907. do 1909. u družini su igrali: Joca Stojčević, Dimitrije Ginić, Dušan Trnokopić, Ljubomir Lalović, Andrija Čurčić, Milutin Džimić, Milan Jovanović-Njonja, Jovan Aritonović, Vojislav Jeftić, Ana Lj. Lalović, Zora A. Čurčić, Saveta J. Stojčević, Katica-Kaja

Despotovićeva-Jankovićka, Mileva Pavlović, Leposava V. Jeftićka, Angelina-Gina Đorđević, Sofija Barulović-Vukomanovićka, Zora Đorđević. Dobar deo ovih glumaca bio je sposoban i za najozbiljnije umetničke zadatke, naročito uz dobre i iskusne reditelje Ginića, Stojčevića i Dušana Trnokopića.

Ginić je uvek težio da svoje pozorište prikaže kao srpsko, naročito u krajevima pod austrougarskom okupacijom. On je svoju družinu pri osnivanju 1898. nazao »Prvo srpsko bosansko-hercegovačko pozorište«, a u Mostaru na gostovanju 1899. godine postaje »Srpsko pozorišno društvo«, 1904-5. godine se naziva »Sveti Sava«. Ponekad i »Zajednicu« naziva »Srpska zajedница«. To često koketovanje srpskim imenom bilo je potrebljeno radi buđenja ili održavanja nacionalne svesti pod okupacijom. Sofija-Tuta Barbulović-Vukomanovićka (1880-1943, Niš) dugo je uspešno tumačila karakterne i komične uloge, naročito brbljive i džandrljive žene, pa se posle i konačno posvetila suflerskom pozivu. Kao prva supruga komičnog glumca Ljube Vukomanovića (druga se zvala Mina) stalno je s njim: 1910-12. u »Zajednici« Bunića, u Povlašćenom pozorištu »Trifković« 1912-13, u putujućoj družini Petra Hristilića 1913-14. i opet kod njega 1919, kod Blagoja Biroa 1919-20, u Narodnom kazalištu u Splitu 1921-23, 1924-29. prvo u Gradskom, zatim 1930-35. u Narodnom pozorištu Moravske banovine u Nišu kada je i penzionisana. Dok je igrala, bila je cenjena kao izrazito realistična i nekako već pojavom predodređena komična glumica neposredna u izrazu. Njene su uloge: Sara (»Pokondirena tikva« Sterija), Šajgovica (»Ridokosa« Lukačija), Madam Mongoden (u ist. komadu), Dijana (»Dve sirotice« d'Enerija-Kormona), Rogoškina (»Zec« Mjasnickog), Doka (»Zona Zamfirova«), Kradićka (»Seoski lola«). — Vojislav Jeftić (oko 1885, Kragujevac — poginuo u ratu 1915) igrao je u trupama P. Čirića, Drag. Krsmanovića, od 1909. kod Ginića-Stojčevića, 1910-12. u »Zajednici« Sime Bunića, u Povlašćenom pozorištu »Trifković« 1912-13, u Gradskom pozorištu u Bitolju 1913-14. kada je i mobilisan. Bio je dobar karakterni glumac.

Značajno je putujuće pozorište Dušana Topalovića osnovano 1907. godine u Smederevu, a radilo je pod imenom Smederevsko pozorište do 1912. godine. Družina je obilazila Srbiju, naročito njenistočni deo. U 1912. godini spojene su dve družine — ova Topalovićeva i druga Ljubomira Rajića-Čvrge, pa je tako obrazovano novo Povlašćeno pozorište »Gundulić«, koje su njih dvojica zajednički vodili. Smederevsko pozorište je bilo solidno: dobro organizovano, snabdeveno raznovrsnom garderobom, čak i kostimima za istorijske komade, imalo nekoliko garnitura dekoracija (soba i prirode) i bogati rekviziterski fond, zatim skladne odnose u disciplinovanoj trupi. Repertoar je bio dosta raznovrstan. U godinama 1910-12. trupa je imala uvek najmanje dvadesetak članova. Repertoar prikazuje Topalovića kao vrlo veštog praktičara koji ume da odabere podesan komad i prema sredini i prema trenutku. Tu su komadi od Šekspira (»Otelo«, »Mletački trgovac«), Šilera (»Spletka i ljubav«, »Razbojnici«) preko »Raspikuće« Rajmunda, Igovićeve »Lukrecije Bordžije«, dramatizacije »Zvonar Bogorodičine crkve« Birh-Pfajferove, drama Sardua, Dime Sina,

francuskih vodviljista do domaćih nacionalno-istorijskih drama, folklornih komada s pevanjem, društvenih komedija, kao što su, na primer, »Nemanja« i »Todor od Stalaća« Cvetića, »Zona Zamfirova« i »Ivkova slava« Sremca u dramatizacijama, »Podvala« i »Dva cvancika« Glišića, »Knez Ivo od Semberije«, »Sumnjivo lice«, »Običan čovek«, »Svet« Nušića, »Đido« Veselinovića-Brzaka, »Sudaje« i »Devojačka kletva« Lj. Petrovića, »Smrt Majke Jugovića« Vojnovića, »Hasanaginica« Ogrizovića, »Golgota« Predića. Predstave su bile uvezbane. »Smederevsko pozorište, ova vredna i solidna pozorišna trupa« — hvalio je 1907. recenzent požarevačkog »Gradanina« — »priredila je dosad pet predstava kod kojih je postigla iako manji materijalni — tim više moralni uspeh, jer predstave idu vrlo dobro. Trebalо je videti 'Prisni prijatelje', pa se diviti veštrom izvođenju ove Sarduove salonske konverzacije, kao i svih dosad davanih komada.*

* Požarevački »Gradanin« od 28. X 1907, br. 87.
Pre nego što je postao vrlo cenjeni upravnik pozorišta Topalović (1857, Irig — 28. IX 1917, Kragujevac) prevadio je težak put inače dobrog i ozbiljnog putujućeg glumca u stalnoj borbi i nevoljama opterećen velikom porodicom. Prvi put je stupio na scenu 1880. godine u družini Đure Protića gde je ostao do 1885, zatim igrao: 1885-86. kod Milice-Seše Iličićeve-Biberovićke, 1886-87. kod Stevana Puškarevića, 1888-93. i 1895—1902. opet kod Đure Protića, kratko 1894. kod Nikole-Bate Simića sa čijom družinom je putovao u Carigrad, 1902-3. u Braninom Orfeumu kod »Takova« u Beogradu, 1903. godine kratko je (u nevolji) poreski činovnik u Beogradu, 1904. je u niškom »Sinđeliću«, od 1907. je vodio Smederevsko pozorište, od 1912. »Gundulić«. Pod austrougarskom okupacijom je živeo i mučio se s porodicom u Kragujevcu, jer je bio nezaposlen.

Topalović je bio i dobar i darovit karakterni i komični glumac, jednostavan i neposredan u izrazu, pri čemu je izbegavao stereotipne šablone određenih likova i trudio se da gradi izvorno nove i zanimljive. U tome nije bilo kreativnost višeg umetničkog stila, ali je nesumnjiv dokaz o njegovoj stvaralačkoj snazi i maštovitosti. Značajnije su mu uloge: Klod (»Zvonar Bogorodičine crkve«), Biblioteka (u ist. komadu Mozera), Nepoznati (»Dva narednika« u preradi — prevodu Nikole Đurkovića), Klod (»Klodova žena« Dime Sina), Grof Linijer i Plantroz (»Dve s'rotice«), Tolozan (»Prisni prijatelji«), Mita Kradić (»Seoski lola«), Mitar (»Pokondirena tikva« Sterije), Hadži-Zamdir (»Zona Zamfirova«), Marinko (»Đido«), Prof. Protić (»Golgota« Milivoja Predića).

Nekoliko članova Topalovićeve porodice igrali su stalno u trupi: supruga Marija, njene kćerke iz prvog braka s glumcem Mihailom — Ljubica i Zorka Milojković, koje su inače uvek nosile prezime Topalović, zatim kćerke iz drugog braka (od 1894) Olga dočnije Hadži-Ninićka i Milena Jovanovićka (prema suprugu glumcu Nikoliji) -Filipovićka (prema suprugu glumcu Ljubiši). Od poznatijih glumaca u njegovoj družini su igrali: Ilija-Ika Jovanović, Lazar Lazarević (koji su i režirali), Vojislav Radojičić, Dragutin Stefanović-Kaplar, Vladimir Đorđević, Danica Radojičić, Ljubica-Badža Jovanović, Ljubica D. Stefanović,

Julijana Popovićeva-Lazarevićka — svi u godinama 1908-9 (a možda neko i od početka), zatim u raznim godinama: Aleksandar-Aca Rašković, Milojko Lešjanin, Stevan-Štefi Jovanović, Ljubiša Filipović, Nikola Jovanović, Vasa Ivanović, Stojan Živanović, Miodrag Beković, Jovan Gec, Milutin Džimić, Jovan Aritonović, Ljuba Vukomanović, Mihailo Spasić, Ljubomir Lalović, Mladen Mladenović, Gina Ristić, Ljubica-Štefi Jovanovićeva, Leposava Nišlička, Mila Tasić, Zorica Branković, Mica Pavković, Vukosava Spasićka, Anka Pešić, poćerka Mihaila Pešića, Tinka Stanković, Ana Lj. Lalovića, Pava Mladenovićka.

Marija Milojkovića-Topalovićka (6. IX 1864, Vinkovci — 17. II 1954, Beograd), prvo supruga glumca M'haila,* pa * Dve njene kćerke iz prvog braka Zorka i Ljubica, vrio darovite, počele su uspešno kao devojčice i razvijale se vrlo lepo, ali ih je tuberkuloza brzo pokosila. Obe su upotrebljavale prezime Topalović. Ljubica Milojković je igrala dramske uloge s mnogo osećajnosti i neposrednosti i pevala vrlo lepim, zvučnim sopranom. Za sve vreme igrala je u Smederevskom pozorištu. Zorka-Zora Milojković-Topalović-Đikićka (1890, Trebinje — 14. IX 1914, Mostar) zaslužuje da se spomene zbog lepe darovitosti i jedne romantične ljubavne istorije. Kao vrlo mlađa lepo je pevala, recitovala i tumačila dramske uloge, naivke i ljubavnice. »Prikaz raznih ženskih tipova joj je vrlo prirođan, svaki joj je pokret na svom mestu, a pevanje joj je izvrsno.« (Novosadski »Branik« od 3. IX 1902). Izveštac »Branika« je naziva »srpsko mezimče«: »Ona nas je sve osvojila.« (broj od 20. IX 1902). Na sceni se pojavila kao devojčica 1902. pokazujući odmah mnogo osećajnosti i pevajući »slavujskim glasom«. Od 1903-5. igrala je u Braninom Orfeumu, od 1905. kod P. Čirića, zatim kod Topalovića. U nju se zaljubio pesnik Osman Đikić. Ona je odbegla k njemu i s njim se venčala. Lećeći svoju sestru Ljubicu od tuberkuloze i ona se razbolela. Docnije negujući nju dobije tuberkulozu i Osman, ubrzo i njegova sestra Hatidža. Đikić joj je ispevao poznatu pesmu »Đaurko lijepa, tuga me mori...« A Zorka je zaista bila i lepa i nežna i ljupka.

Dušana, bila je dobra karakterna glumica, Završila je četiri razreda realke. Prvi put je stupila na scenu 1882. godine u putujućoj družini Đure Protića u Vinkovcima i tu igrala s jednim prekidom do 1904. godine, a od 1894. godine je u istim pozorištima u kojima i njen suprug Dušan. Topalovićka, koja je svršila i Učiteljsku školu u Zemunu, bila je cenjena kao inteligentna, obrazovana, darovita i dobra glumica. Ona je znatno učestvovala i u vođenju družine sada i docnije »Gundulića«. Njene su uloge: Frošarka (»Dve sirotice«), Dulska (»Moral gospode Dulske« Gabriele Zapoljske), Elvira (»Nervozne žene« Bluma-Tošea), Tašta (»Zec« Mjasnickog), Šajgovica (»Riđokosa«), Mehićka (»Vojnički begunac« Sigligetija), Madam Mongoden (u ist. komadu Bluma-Tošea), Doka (»Zona Zamfirova«), Živana (»Đido«), Kradićka (»Seoski lola«). — Njena kćerka Olga Topalović-Hadži-Ninićka (19. V 1895, Sisak — 14. VII 1969, Beograd) svršila je dva razreda gimnazije. Na scenu je istupala još kao devojčica u družinama u kojima su igrali njeni roditelji, a zatim nastavila u Smederevskom pozorištu i u »Gunduliću« pre rata i u obnovljenom »Gunduliću posle rata 1918-20. godine pod upravom Topalovića i Lj. Rajičića, 1920. kraće vreme u NP u Skoplju, pa se posle udaje povukla sa scene. Bila je darovita dramska glumica vrlo emotivne prirode i odlična pevačica sa jače naglašenim lirskim raspoloženjima u oba slučaja u igri. Njen sopran je bio

odnegovan i većih izražajnih mogućnosti u intenzitetu, u visini i u tonskom dijapazonu. Značajnije su joj uloge: Maruša (»Na poselu«), Jelka (»Seoski lola«), Luja (»Dve sirotice«), Esmeralda (»Zvonar Bogorodičine crkve«), Vivita (»Arlezijanka« A. Didea), Kaća (»Vaskrsenje« L. Tolstoja-Bataja), Toska, Fedora (u ist. komadima Sardua), Anđelija (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića), Aiša (u ist. komadu S. Čorovića. Ona je u 1908. godini gostovala u nekoliko uloga i u NP u Beogradu kada joj je ponuđen i angažman, ali se nije odvajala od roditelja.*

* Zanimljivo je navesti jedan podatak za ilustraciju odnosa sveta i pozorišta: prilikom gostovanja Smederevskog pozorišta u Aleksincu Olgina se igra mnogo dopala publici. Tada su joj profesori Aleksinačke gimnazije poklonili »za lepu umetničku uživanja« celokupna dela Đure Jakšića u kožnom povezu. Angelina-Gina Ristić (oko 1869-1914) igrala je u družini Fotija Iličića, Isaija Jokića, Mihaila Pešića, Đure Protića, Petra Čirića, od 1908. je kod D. Topalovića. Bila je vrlo darovita i odlična dramska glumica, koja je od ljubavnica i heroina postepeno i uspešno prelazila na karakterne partije. Njene su uloge: Dezzemon (»Otelo«), Margaret Gotje (»Gospođa s kamelijama«), Toska (u ist. komadu), Klodova žena (u ist. komadu Dime Sina), Žerveza (»Zvonar Bogorodične crkve«), Boja (»Knez Ivo od Semberije« Nušića), Hasanaginica (u ist. komadu Ogrizovića).*

* U trupi je igrao mladi daroviti glumac Vladimir Đorđević (1887, Leskovac — 1908, Beograd), koji je predstavljao u ovo vreme veliku nadu u dramskom fahu. On je počeo da igra 1902. kod Đure Protića gde se prekaljivao dve godine, zatim u Nišlićevoj »Srbdiji« 1904, u trupi »Toše Jovanovića« Mihaila Lazića-Čićka 1905-7. i završio u Smederevskom pozorištu. Iстicao se u ulogama ljubavnika ili u dramskim: Feb (»Zvonar Bogorodične crkve«), Žarko (»Goigota«), Žarko (»Običan čovek« Nušića), Imotski kadija (»Hasanaginica« Ogrizovića), Mane (»Zona Zamfirova«).

Julijana-Jula Popovićeva-Lazarevićka (11. XI 1887-1947, Niška Banja), prva supruga glumca Laze Lazarevića, igrala je od 1907. godine do rata prvo u Smederevskom pozorištu, zatim u »Gunduliću« Topalovića zajedno sa suprugom, a posle rata opet s njime u »Zajednici« 1918-21, pa sama kod Ljubomira Rajičića-Čvrge, kod Dušana Životića, u »Borovom parku« u Beogradu kod Miodraga-Mike Ristića, u trupi Nikole Joksimovića i u drugim družinama. U poslednje vreme joj naglo oslabilo čulo sluha. U mlađim godinama Lazarevićka je tumačila dramske i pevačke uloge. U zrelijim godinama snalažila se sigurno u karakternim ulogama. Njene su uloge: Esmeralda i Žerveza (»Zvonar Bogorodičine crkve«), Maruša (»Na poselu«), Mina (»Stari kaplar« d'Enerija-Dimanoara), Jelka (»Seoski lola«), Riđokosa (u ist. komadu), Anda (»Devojačka kletva«), Petra (»Đido«), Doka i Vaska (»Zona Zamfirova«).

Kada je Mihailo-Era Marković raspustio Primorsko kazalište u Bosni i vratio se u HZK u Zagrebu, najveći deo družine preuzeли su i vodili 1908-9. godine dotadašnji članovi Nikola Hajdušković i Svetozar Filipović (»Čika Fila«). Od 1909. do početka 1911. godine družinu su vodili Hajdušković i R. Mlinarić. Družina je najviše putovala po Bosni, a zatazila je i u Srbiju. U trupi su se nalazili srpski i hrvatski glumci: Antun Ambroš, Josip Bauda, Nikola Babić, Radivoje Marić, Ivo Rakarić, Marko Veble, Đorđe-Đokica Protić, Robert Matijević, Aleksandar

Bek, Ljubomir Micić, Bogoboj Rucović, Dušan Barjaktarović, Boža Nikolić, Božušić Mila Bauda, Babićka, Rakarička, Katica Đ. Protićka, Katica Rucovićka, Mila Bogdanov, Julka Micićka, Mila Anđelkovićka, Marija D. Popovićka.

Tri glumca Radomir Pavićević, Nikola Todorović i mladi Sima Bunić osnovali su u avgustu 1910. godine u Jagodini putujuće pozorište »Zajednica«, koje je radilo do 1912. godine kada će se iz njega i niškog »Sinđelića« obrazovati Povlašćeno pozorište »Trifković«. U maju 1911. Todorović i Pavićević prepustili su vođenje samo Buniću, a oni radili kao glumci i reditelji.

»Zajednica« je bila dobro organizovana družina, cenjena i među glumcima i u publici. Ona se kretala najvećim delom po istočnoj Srbiji, po teritoriji koja će docnije biti dodeljena »Trifkoviću« odnosno »Sinđeliću«. Opština u Leskovcu svake godine davala je izvesen materijalnu pomoć pozorištu i smatralo ga kao svoje.

Reperoar je bio pretežno nacionalni, najčešće dramatizacije i komadi Sime Bunića: »Vojvoda Gligor«, »Vojvoda Brana«, »Gorski car« (prema romanu S. Rankovića), »Krvavi jagluk«, »Ivkova slava«, »Zona Zamfirova« ili romantične drame i luke komedije: »Lukrecija Bordžija« Igoa, »Zvonar Bogorodičine crkve«, »Raspikuća« Rajmunda, ili sentimentalni i folklorni: »Suđaje«, »Devojačka kletva« Ljubinka Petrovića, »Đido«, »Podvala«, ili komadi s pevanjem: »Seoski lola«, »Riđokosa«, »Koštana«, poneka Nušićeva komedija i Sarduaova drama.

U toku dve godine u družini su igrali: Kosta-Koča Jovanović, Ljuba Vukomanović, Đura Madžarić, Stevan-Štefi Jovanović, Josif Srđanović, Dimitrije Ginić, Miloje Dostanić, Milutin Džimić, Petar Bajić, Jovan Jeremić, Radomir Pavićević, Nikoia Todorović, Jovan Aritonović, Dušan Jovanović, Jovan-Joca Stojčević, Milojko Lešjanin, Petar Hristilić, Ljubica Jovanović-Štefi, Olga Todorović, Katica Žikića-Ginićka, Draga Pavićevićka, Marija Bajićka, Živka Srđanovićka, Marija D. Popovićka, Ljubica

Jovanovićka-Rutina, Kaja S. Bunićka, Hristina-Lela

Josipović-Hristilićka, Sofija Vukomanovićka. »Zajednica« je imala glumačku družinu jednu od najboljih po sastavu u početku XX veka: boljom nisu raspolagali ni »Sinđelić«, ni Đura Protić, ni Mihailo Lazić, ni Dragutin Krsmanović. U njoj su bili dobro zastupljeni svi glumski fahovi.

»Veselo pozorište« Mihaila Bakića* bilo je svojevremeno * O njegovom životu i radu kao glumcu uz niško pozorište »Sinđelić«.

vrlo popularno. On je zaista bio neumorni pozorišni pregalac, koji je brzo spremao programe, davao više priredaba i često putovao. Kao tvorac i tumač komičnih improvizacija dolazio je bar po popularnosti iza inače do danas nenadmašnog u tom žanru Brane Cvetkovića. Pošto je prethodno stekao iskustva i znanja kao dilektant u Kragujevcu i naročito u putujućim trupama (Mihaila Dimića, Nikole Simića), osnovao je i vodio 1894-95. prvo sam, 1895-96. sa Nikolom Batom Simićem poučarno »Komično pozorište«. Zatim je opet igrao u Kragujevcu i kod Simića, a od početka 1901. do 1915. godine (kada je umro od tifusa u Skoplju) vodio je vrlo popularni Narodni orfeum ili samo Orfeum Mihajla Bakića ili još »Veselo

pozorište M. B.« Za razliku od Orfeuma Brane Cvetkovića, koji je igrao i između dva rata, Bakićeva družina je provodila izvesno vreme u beogradskom »Takovu«, a zatim dugo putovala po Srbiji, tako da je u stvari bila jedinstveno putujuće pozorište u zemlji. U vreme stvaranja, po novom pozorišnom zakonu, povlašćenih putujućih trupa Bakić je, povređen u svojoj sujeti, molio (20. I 1912) Pozorišni savet Ministarstva prosvete da se među njih uvrsti i njegovo komično pozorište, koje na izrazito humorističko-satirički način prati društveni život: »Da li je srpskom narodu, radi koga je i donet pozorišni zakon o povlašćenju putujućih pozorišta — pisao je u toj molbi — potrebno iznositi njegov savremeni život, isto toliko koliko i predstavljati mu istoriju njegovu i dramu svetskih događaja?«

Program njegovog »Komičnog pozorišta« bio je sastavljen obično od kraćih humorističko satiričkih tačaka, improvizacija, ajnakera, kraćih vodvilja, pevačkih i muzičkih partija (Bakić je pevao i svirao na flauti i violinu). U posebnim satiričkim sastavima u prozi ili stihu osvrtao se kritički na raznovrsne savremene događaje i ličnosti u zemlji i svetu.

Kroz njegovo pozorište prošao je veliki broj glumaca koji su se zadržavali kraće ili duže vreme, najčešće samo prolazno ili učestvovali kao gosti. Od njih zaslužuju da se spomenu: Dušan Jovanović, Kosta Jovanović, Đura Madžarić, Mihailo-Era Marković, Mihailo-Klipa Petrović, Cvetko Stanković, Đorđe Milenković, Mane Petrović, Vladimir Maksimović, Lazar Lazarević, Dušan Kujundžić, Ilija Vučićević, Petar Laner-Lazić, Kosta Ilić, Ljubica Jovanović-Rutina, Marija Petrović-Klipina, Milena Harišev, Sofija Harišev, Julka Bakićka, Andja Đ. Milinković, Mara Naumović, Ljubinka Rakićeva, Julijana Popovićeva-Lazarević, Olga Ilić, Ljubica-Lujza Stanojevića, Mara Vučićevićka, Draga Laner-Lazićka, Kaja Despotović-Jankovićka.

Od ovih glumaca neki se ovde prvi put spominju. Andja Petrović-Milinković (rođena oko 1875), sestra dramskog pisca Petra-Pecije Petrovića starijeg, supruga glumca i upravnika putujućih pozorišta Đorđa, bila je u glumačkom svetu cenjena kao darovita dramska i karakterna glumica. I njen brat Mane Petrović bio je takođe cenjen kao dobar i darovit karakterni glumac, koji je takođe jedno vreme vodio putujuće pozorište u Hrvatskoj. — Mara Naumovićeva (oko 1887, Beograd) igrala je vrlo uspešno dramske i pevala priyatnim i lepo razvijenim sopranom sve značajnije partije u komadima s pevanjem. Skladna i tonski prijatna dikcija, lep lik, ženstvena, efektna pojавa i emotivna priroda upućivali su je spontano na dramski i salonski fah. U Bakićevom pozorištu je većinom pevala u toku 1911-12. godine. Njene su uloge: Toska (u ist. komadu), Margaretă Gotje (»Gospoda s kamelijama«), Gđa Iks (u ist. komadu Bizona), Orlić (u ist. komadu E. Rostana), Riđokosa (u ist. komadu Lukačija), Jelka Čizmićeva (»Seoski lola«), Andja (»Devojačka kletva«), Koštana. — Vladimir Maksimović (oko 1879, Beograd), igrao je u niškom »Sinđeliću« 1898-1900, u »Srbadiji« Dim. Nišlića 1901-4, kod Mihaila Bakića 1905-7. i 1911-14, kod Ljub. Rajičića-Čvrge 1908-9, kod Dušana Topalovića 1909-10. Maksimović je bio dobar

pretežno epizodni karakterni glumac izrazito realistični s jakim smisom za izražavanjem tipičnog i stvaranje zanimljive maske, tako da je svaka njegova epizoda značila prijatno iznenađenje. Od većih uloga tumačio je uspešnije Gvozdena (»Devojačka kletva« Lj. Petrovića), Maksima (»Đido«), Živana (»Podvala« M. Glišića).

Đorđe-Đokica S. Protić vodio je putujuće pozorište nepune dve godine — 1910-1912. godine, pa obustavio rad u Smederevu zbog početka balkanskih ratova u kojima je i on učestvovao. Pozorište je bio solidno organizovano i počelo uspešno da radi, a putovalo je po Srbiji. U njemu su tada igrali: Radivoje Dinulović, Jovan-Joca Stojčević, Josif Srdanović, Mihailo Spasić, Stanko Kolašinac, Radivoje Marić, Slavko (Svetislav) Grdanički, Katica Đ. Protić, Vukosava M. Spasić, Jeiena S. Kolašinac, Danica Županjska, Kosara Rajčević, Saveta J. Stojčević, Živka J. Srdanović.

Napred sam već istakao da su se neka putujuća pozorišta na bržu osnivala i brzo rasturaia, ili su radila kraće vreme, ili s prekidima, ili su ih sačinjavale male ekipe glumaca, trenutno bez angažmana, ili nezadovoljnici u trupama u kojima su igrali, pa ih na to naterala i nevolja. Ponekad su te družine bile i ipo sastavljene i dobre, ali se nisu duže održale. Neke od njih zaslužuju da se spomenu ili zbog značajnih glumaca, koji su ih osnivali i vodili, ili zbog makar i po nekoliko dobrih glumaca u njima. Miha'lo Risantijević, glumac, pomoćni reditelj i scenarist u NP u Beogradu, prvi put je poveo družinu 1877. zatim, po savetu i odobrenju Milorada Šapčanina i dr Nikole Petrovića, 1898. Giumac Todor Marković vodio je trupu 1887-90, pošto je napustila družinu Milica-Seša Biberović. Zatim su vodili trupe: Andra Pešić 1889-92; Mladen Bošnjaković krajem 1896. i 1897, pa sam i 1898; Dragiša Kostić 1900-1901, a u februaru 1901. godine zalagao se za osnivanje stalnog pozorišta u Kragujevcu. Ljubomir Micić-Lala bio je vrlo preduzimljiv: vodio je prvo sam 1900, zatim sa glumcem Vladom Popovićem 1901. po Srbiji, pa, opet sam 1908-10. kada putuje i po Bosni, Hercegovini, Dalmaciji, Liki, a završava na Cetinju gde će postati član Narodnog pozorišta; Aleksandar-Aca Gavrilović kraće vreme sam u 1900, a 1903-5. sa glumcem Dragoljubom Stanislavljevićem gostuje sa družinom većinom po Srbiji; Jefta Žikić je radio 1904-7. s malim prekidom; Jovan-Joca Stojčević vodio je prvo samostalno dvaput družinu, 1903-5, zatim opet, pošto je raspушtena »Zajednica kojom je upravljao sa D. Ginićem, još i 1909-11, ali ovoga puta uz obzivne finansijske teškoće. Treba naročito istaći Milevu Marković (oko 1868, Pakrac), uz već spomenutu Milicu-Sešu Biberovićku drugu ženu upravnicu putujućeg pozorišta. Počela je da igra 1886-87. u putujućoj trupi Stevana Puškarevića, a zatim provela: 1888-90. kod Mihaila Pešića, 1895-97. u pozorištu »Sloga« u Kragujevcu, a od 1890. do 1903. vodila je svoju družinu, koju je raspustila negde u Vojvodini zbog bolesti. Dnojne je igraia kod P. Ćirića i od 1908. u »Zajednici« Ginića i Stojčevića. U glumačkom svetu je bila cenjena kao intelligentna, obrazovana i darovita glumica. Vrlo lepog lika, osrednjeg rasta, skladne, prijatne pojave, crne kose duge do kolena, krupnih, živih očiju i dinamične prirode delovala je — pričalo se — vrio efektno sa scene u

tumačenju dramskih i karakternih uloga.* Njene su uloge:

* Markovićka je uvela u družinu Mihaila Pešića tada još početnicu dnojne veliku umetnicu Milu Jovanovićevu-Dimitrijeviću kada je s jednom trupom, verovatno Isajia Jokića, gostovala u Kragujevcu, svom rodom mestu.

Deniza (u ist. komadu Dime Sina), Fedora (u ist. komadu Sardua), Marijana (u ist. komadu Ečegaraja), Sultana (»Zla žena« Sterije), Zulejka (u ist. komadu Mih. Đimića), izvesno vreme u družini joj je bio odlični partner u drami Milivoje Stojković sa suprugom Milicom.*

* Milica Stojković, koja ju je sačuvala u najlepšoj uspomeni kao dobru upravnicu, hvalila je kao jednu od najboljih srpskih glumica krajem XIX veka, naravno u tzv. provinciji.

Značajni glumac Vlada Popović vodio je s prekidima družinu 1895-1900, a od 1901. i sa Ljubomirom Micićem-Lalom kada je i raspушtena u Smederevskoj Palanki. Od poznatijih glumaca u trupi Popovića su igrali: Laza Popović 1895-96, Gavra Kaprić 1895-96. i 1898, Petar Hristil'ć 1897-98, Laza Lazarević, Ljubomir Micić, Jevto Stojanović, Miloš Bajalović, Milica-Mila V. Popovićka, Julka Micićka.

Družina Mirka Suvađdića radila je s kratkim prekidom od 1895. do 1899. i bila ubrajana među bolje organizovane i sa dobrim glumačkim sastavom. U njoj su igrali: Dimitrije Nišlić 1895. i 1898, Radomir Pavićević 1895-96, Miloš Bajalović i Kosta-Koča Jovanović 1897-98, Mirkо Hadžić 1897-99, Leposava Nišlić 1895. i 1898, Zorka Deilićeva-Mladenovićka, Katica Lazićka, Darinka Petrovićka, Mihailo Lazić-Čičko, Nikola Obradović, Biagoje Biro, svi u 1898-99, Laza Lazarević, Milan Paligorić.

Kratkotrajno putujuće pozorište »Sveti Sava« osnovala je grupa glumaca u Beogradu 1898. godine kao Vračarsko pozorište. Tada je glavni reditelj i privremeni upravnik kraće vreme Dimitrije Nišlić, a od 1. avgusta 1899. vodio ga je Svetolik Đordjević, jer je Nišlić poveo svoju »Srbađiju«. Pozorište je radilo kraće vreme u samom početku 1900. pa obustavilo rad zbog finansijskog kraha. Pokušao je da nastavi rad od 30. I 1900. Milivoje Stojković, ali bezuspešno, iako ga je pomagao neki »odbor beogradskih gospoda«.

Pozorište je u početku i u Beogradu i na turneji po Srbiji radilo dobro. »Moram priznati da je uopšte igra glumaca učinila na mene dobar utisak« — pisao je 1899. Ljubinko Petrović, tada često izvođeni pisac. — »Video sam da g. g. giumci rade svoj posao sa razumevanjem ... I što je najvažnije, u ovom malom, umetničkom kolu ima talenata...«*

* »Večernie novosti« od 13. IV 1899, br. 103, Beograd. Repertoar je bio pretežno zabavan. Tu su: »Šokica« Okruglića, »Suđaje«, »Devojačka kletva« Lj. Petrovića, »Ivkova slava« Sremca-Miljkovića, »Narodni posianik« Nušića, »Đido« Brzaka-Veseinovića, »Agneša«, »Riđokosa« Lukačija, »Seoski lola«, »Diran i Diran« Valabrega-Ordonoa, »Čikina kuća« Mjasnickog, »Štedionica« Labiša, »Kokar i Bikoke« Rejmona-Bušarona. Glumačka družina je, u celini ocenjena, bila dobro sastavljena. Tu su igrali: Mihailo Petrović-Klipa, Cvetko Stanković, Đorđe-Đokica Protić, Svetozar Filipović, Dragoljub Mijošević, Gavra Miloradović, Dimitrije Nišlić, Mirko Hadžić, Anka Petrović, Jeiisaveta Miloradovićka, Vukosava Krsmanovićka, Zorka M. Hadžićka, Vojislav

Radojičić, Dragoljub Kocić, Mihailo Rašević, Marija Petrovićka-Klipina, Katica Protićka.

Mirko Hadžić je vodio svoje Timočko pozorište »Hajduk Veljko« 1899—1900. godine, po Srbiji. U njemu su igrali: Vukosava Kršmanovićka, Katica Lazićka, Saveta Stojčevićka, Zorka M. Hadžićka, Jovan-Joca Stojčević, Nikola-Bata Simić, Kosta-Koča Jovanović, Mihailo Lazić-Ciško, Mihailo Rašević.

Zorka M. Hadžićka (oko 1867) igrala je u družinama Fotija Iličića, Isaija Jokića 1888-90. i 1896-97, Mirka Suvajdića 1897-98, u Vračarskom pozorištu »Sveti Sava« 1898-99. i sad u trupi svog supruga 1899-1900, zatim kod Đure Protića, u niškom »Sindeliću«. Hadžićka je bila cenjena kao dobra dramska i karakterna glumica sa mnogo ličnog šarma u pojavi, u pokretima, osećajno neposredna i prirodna. Njene su uloge: Sultana (»Zla žena« Sterije), Dobrila (»Dobrila i Milenko« Bana), Anda (»Devojačka kletva« Ljubinka), Ružica (»Ciganin«), Debora (u ist. komadu Mozentalala), Gospoda Iks (u ist. komadu Bizona). Značajni član Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu Jevto Dušanović (otac istaknutih glumaca Milorada i Stanoja) vodio je svoje dobro organizovano, ali kratkotrajno pozorište osnovano u aprilu 1902. godine u Zemunu. Trupa je putovala po Vojvodini. Iskusni i dobar glumac, on je umeo vešto da podesi repertoar, rađen prema novosadskom. U družini su se isticali: Ljubomir Micić-Lala, Lazar Lazarević, Radomir Pavićević, Đorđe-Đokica Protić, Sima Jovanović-Kondurdžija, Aleksandar Tucaković (pod imenom Branko Nešić, jer nije smeo pod pravim imenom zbog neke svoje intimne afere u selu Vranjevu), Vojin Turinski, Stevan Bodij*, Draga R.

* Bodij je vodio 1903-4. putujući trupu prvo sam, pa sa Dušanom Đurićem, glumcem. S trupom je obilazio Banat, Bačku i Slavoniju, a u 1904. doveo je svoje sada »Dramatsko društvo« u Mostar gde, izgleda, nije najbolje prošao. On je bio, izgleda, (Josip Lešić: »Grad opsednut pozorištem«, Sarajevo, 1969) politički problematična i kompromitovana ličnost u Bosni i Hercegovini, verovatno zbog oportunističkog stava prema Kalajevom režimu u ovim zemljama. Inače, bio je cenjen kao dobar karakterni glumac.

Pavićevićka, Katica Đ. Protićka, Julka Počuč-Micićka, Ljubica J. Dušanovićka i Jelisaveta Saveta Nikolić.

Iako još mlad i neiskusan, ali vrlo darovit Petar Hristilić je vodio putujuću družinu s prekidima od 1911. do 1914. godine. Pri svakoj obnovi njegove družine su radile kraće vreme. Uostalom, to je već vreme kada su (od 1912) radila dobro organizovana subvencionisana putujuća pozorišta sa solidnim glumačkim ansamblom, odabranim repertoarom i u boljoj umetničkoj inscenaciji, a pri tome sa određenom reitorijom kretanja. Hristilić će voditi uspešnije i bolje organizovana putujuća pozorišta između dva rata, kada se i on razvio u ozbiljnog dramskog i karakternog glumca i solidnog reditelja. U njegovim trupama su igrali u toku tri godine kraće ili stalno: Ljuba Vukomanović, Stojan Živanović, Petar Lazić-Laner, Dušan Trnokopić, Dušan Životić, Srboljub Milivojević, Srboljub Het, Sofija Vukomanović-Barbulović, Pava Sluka-Rajićić, Draga Laner-Lazić, Hristina-Lela Josipović-Hristilić.

Povlašćena putujuća pozorišta u Srbiji (1912—1914)

Putujući glumci su dugo živeli i stvarali u unutrašnjosti

pod vrlo nepovoljnim životnim uslovima, kao da su bili potpuno zaboravljeni (ili bar zanemareni) i od centralnih narodnih pozorišta i od državnih vlasti... Međutim, tek moderno doba, u početku XX veka, kada je i srpsko pozorište krenulo novim tokovima života i umetnosti, postavljalo je i sada već i tretiralo problem putujućih glumaca i družina i bolje i čovečnije nego svi društveni i državni činioci u toku XIX veka kada su zaista mukotrpne i skoro anonimne argatovali za srpsku kulturu...

Egzistencija glumaca je bila neobezbeđena, prepuštena često samovolji i čudima loših ili nesposobnih, štaviše nečovečnih upravnika, usto sebičnih i gramžljivih, koji su, reklo bi se, u svojim članovima videli skoro samo najamnu snagu za svoje iskorisćavanje. Zato je u družinama i bilo često nesklađa i sukoba između članova, prebacivanja ili bežanja preko noći iz jedne u drugu trupu radi osvete upravniku, ili se među članicama ispoljavale neke nepriljatne pojave u moralnom smislu na koje je Branislav Nušić nešto ranije ukazivao dosta drastično. Družine su se ponekad osnivale i množile kao po nekoj improvizaciji, bez ozbiljnijeg umetničkog cilja, a između njih nije bilo ni saradnje, ni dogovora, ni nužne koordinacije i plana u radu, naročito zbog područne im teritorije. Zakonom o Narodnom pozorištu od 1911. godine i Pravilima o putujućim družinama od 1912. godine (napred već spomenutih zajedno s njihovim zaslužnim tvorcima) prekinuta je takva ružna praksa i obrazovano pet od države povlašćenih pozorišta. Tako su pozorištima, najzad, određeni: redovna (ali ne i najgalantnija) godišnja subvencija, postavljeni sposobni, u poslu osvedočeni upravnici, tačno omeđena teritorija po kojoj su se mogla nesmetano da kreću, srazmerno raspoređen najvećim delom solidniji glumački kadar iz dotada postojećih putujućih družina i već Pravilima jasno predviđeni pravi vaspitno-obrazovni smisao repertoarske politike i umetnička, kulturna i nacionalna funkcija pozorišta. Pošto su ova regionalna pozorišta svojim određenim kretanjem pokrivala celu teritoriju Srbije, praktično nije imalo mnogo ni mesta, činilo se ni potrebe za druge putujuće družine, koje su se sada, naravno, gasile ili ređe, možda u nekoj nevolji osnivale. Samo su tri veća putujuća pozorišta i dalje radila skoro nesmetano, i to Đure Protića, Petra Čirića i u ovo vreme po vrednosti i sastavu manje značajnom Mihailu Pešića. Protićovo i Čirićevo pozorište sve češće se otiskivalo na duže i čak smeće turneje po neoslobodenim jugoslovenskim zemljama. Njihova pozorišta su i dalje uživala ugled i u glumačkom svetu i u publici. Međutim, ni ova povlašćena pozorišta nisu bila u stanju da češće obilaze sva značajnija mesta i da se u njima duže zadrže.

Povlašćeno pozorište »Joakim Vujić«. — Prema novoj Uredbi o Narodnom pozorištu od 1914. godine, donetoj posle balkanskih ratova, zbog teritorijalnog uvećanja zemlje, za sedište Pozorištu »Joakim Vujić« određen je Kruševac, a upravnik je i dalje bio, od 1912. godine, vrlo sposobni organizator, odličan glumac i reditelj-pedagog Kosta Delini. Kruševac je dobro izabran za pozorišno sedište, jer je njegov svet, kao po nekom afinitetu, oduvek i sve do naših dana pokazivao jako interesovanje, lepo

razumevanje i ljubav za pozorište, kao i onaj u Nišu, tako da su u ta mesta pozorišta najčešće i najradije svraćala... U trupi »Joakim Vujić« su igrali često najznačajniji glumci u tzv. provinciji Kosta Delini, Aleksandar Gavrilović, Ilija Jovanović, Đorđe Jovanović, Milojko Lesjanin, Mihailo Dimitrijević, Aleksandar Rašković, Vukašin Iličić, Milutin Džimić, Dušan i Kosta Jovanović, Marko Marinković, Petar Lukić, Vojislav Jevtić, Mila K. Delinijeva, Ljubica D. Jovanovićka-Rutina, Pava Sluka, Mica I. Jovanović, Ljubinka Rakiceva, Mica Pavković, Marija Lukić, Katica Đ. Jovanović, Leposava Jovanović, Darinka Miletićka, Dobrila Džimićka.

Reperoar je uglavnom isti kao i u drugih boljih putujućih pozorišta do tada, na primer Protića ili Čirića, samo što će se naći više ambicioznije biranih komada: »Otelo« Šekspira, »Orlić« Rostana, »Ljubav« Potapenka, »Živi leš« Tolstoja, »Zulumčar« Čorovića, »Lazarevo vaskrsenje« »Smrt Majke Jugovića« Iva Vojnovića, »Hasanaginica« Ogrizovića, »Golgota« M. Predića (u 1912-13. godini), »Ujka Banja« Čehova, »Tajfun« Melhiora Lendžela, »Trilbi« Žorža de Moriera, »Toska« Sardua, »Silom bolesnik« Molijera, »Jelisaveta« Đure Jakšića (u 1913-14. godini). Prihodi od predstava su se stalno povećavali. U sezoni 1912-13. prihod je iznosio 11.220 dinara, a samo u februaru 1914. godine 1519. dinara.

Plate glumaca su bile osrednje, ali zagarantovane i primale su se mesečno. Zanimljivo je pogledati jedan Delinijev platni spisak iz 1914. godine koji pokazuje visinu mesečne plate jednog dela glumačke trupe: po 120 dinara Ljubica D. Jovanovićka, Milan Marković, 130 Đorđe Jovanović, 110 Pava Sluka, Mica II. Jovanovićka, 100 Ilija Jovanović, Milutin Džimić, Dobrila Džimić, 105 Aleksandar Rašković, 90 Darinka Miletićka, Marko Marinković, Relja Gavrilović, 75 Milan Ognjanović, 60 Leposava Stojanović.

Povlašćeno pozorište »Gundulić«. — Ono je obrazovano 1912. godine od putujućih družina Smederevskog pozorišta Dušana Topalovića i druge Ljubomira Rajičića-Čvrge i od još nekih slobodnih glumaca, pa su zato oni i određeni za upravnike. Za teritoriju mu je određena istočna oblast, a sedište u Kragujevcu od 1914. godine. U repertoaru preovlađuju komadi nacionalni, folklorni i pretežno strane zabavne vodviljske komedije i melodrame, verovatno podešeno prema svetu (Paraćin, Jagodina, Knjaževac) koji voli pesmu i muziku. Prihodi u 1912-13. godini (sa nešto skraćenom sezonom zbog balkanskog rata) iznosili su 11.000 dinara.

Družinu su sačinjavali glumci: Marija D. Topalovićka, Julijana Popović-Lazarevićka, Mila Andelkovićka, Ljubica D. Stefanovićka, Leposava Milenkovićka, Mileva Jovanović, Olga Topalovićeva-Hadži-Ninićka, Lazar Lazarević, Nikola Milenković, Dragutin Stevanović-Kaplar, Nikola Jovanović, Dušan Trnokopić, Gavrilo Marković.

Povlašćeno pozorište »Sterija«. — Prilikom obe raspodele teritorije, 1912. i 1914. godine, za sedište je određeno Valjevo, a za upravnika Dragutin Krsmanović koji je i rodom iz valjevskog kraja. Pošto je pozorište obilazilo veća i trgovački bogata mesta, i prihod je bio veliki: 27.815. dinara u 1912-13. godini.

Reperoar je bio dosta vešto sastavljen, sličan onom iz Delinijevog pozorišta, sa komadima koji treba da zadovolje raznovrsne zahteve publike. To su: Šekspirov »Otelo«, »Gđa s kamelijama« Dime Sina, »Gđa Iks« A. Bisona, »Veštica« i »Fedora« Sardua, »Madam san-žen« Mrooa-Sardua, »Svadba pod revolucijom« Karen M haelis; od domaćih: »Kir Janja«, »Pokondirena tikva« Sterije, »Knjaz Arvanit« i »Balkanska carica« kralja Nikole, »Devojačka kletva« i »Suđaje« Ljubinka Petrovića, »Đido«, »Koštana«, »Golgota« M. Predića, »Hasanaginica« Ogrizovića, »Zulumčar« Čorovića, »Smrt Majke Jugovića« Iva Vojnovića, ali obavezno i »Ridokosa«, »Seoski lola«. Sudeći po prihodima sa nekih predstava najbolje su posećivani komadi: »Koštana«, »Balkanska carica«, »Devojačka kletva«, »Đido«, »Ridokosa« i »Gđa s kamelijama.«

U družini su igrali: Vukosava Krsmanovićka, Saveta J. Stojčevićka, Marija M. Petrovićka, Anka Stefanović, Vida Bugarska, Mileva Krčedinac-Biro, Lenka Petrović, Ana Pantelić, Dušan Radenković, Dušan Životić, Jovan-Joca Stojčević, Jovan Aritonović, Milan Ognjanović, Dragoljub Đorđević, Blagoje Biro, Anton Zloković. Spomenuo sam napred da je Krsmanović, posle raspушtanja pozorišta »Sterija«, osnovao u toku rata 1915. godine u Jagodini od preostalih glumaca iz ove povlašćene trupe i novih kojih su pridolazili novu kratkotrajnu pozorišnu družinu.

Povlašćeno pozorište »Trifković«. — Ovo pozorište je obrazovano uglavnom od nekih članova »Sinđelića« i putujuće družine »Zajednica« Sime Bunića, a upravnik je bio Sime Bunić. Za sedište je određen Niš. Pošto je »Trifković« primio jedan deo članova niškog »Sinđelića« i uglavnom zadržao celu njegovu teritoriju i Niš kao sedište, može se smatrati kao produžetak života dotadašnjeg »Sinđelića« sa promenjenim, adekvatnijim nazivom. Kada je Sime Bunić umro 14. juna 1914. godine (a zbog bolesti povukao se i nešto ranije), zamenili su ga privremeno i vrlo kratko glumci Dragutin Žabarac, pa Pera Jovanović. Početkom jula 1914. godine, kao što sam napred istakao, ovo pozorište prihvata i jedan deo beogradskih glumaca i umesto »Trifković« ponovo uzima naziv »Sinđelić«, jer je to svet podsećalo na staru slavnu tradiciju još u ove gromke ratne dane kada su se prizivali i rađali novi Sinđelići...

Kad se izdvoji nekoliko novijih realističkih pretežno francuskih komada (ozbiljnih drama Dime Sina, Sardua ili vodvilja), zatim »Ana Karenjina« Giroa-Tolstoja, »Otadžbina« Sardua skoro sav ostali repertoar je razumljivo nacionalni i folklorni u 1912-13. još više u 1914. godini, mada će beogradski glumci doneti neka osveženja: »Vojvoda Gligor«, »Vojvoda Brana«, oba Sime Bunića, »Knez Ivo od Semberije«, »Hadži Loja«, ali i »Običan čovek«, »Svet«, »Narodni poslanik« B. Nušića, »Čučuk Stana« M. Petrovića, »Zona Zamfirova«, »Ivkova slava« u dramatizaciji S. Bunića, »Balkanska carica« kralja Nikole, »Zulumčar« Čorovića, »Jazavac pred sudom« Kočića, »Devojačka kletva«, »Suđaje« Lj. Petrovića, »Smrt Majke Jugovića«, »Golgota« M. Predića.

U družini su igrali: Ljubica Jovanović-Štefi, Leposava,

Jovanović, Marija D. Popovićka, Zorka Čurčićka, Katica Žikića-Ginićka, Roksanda-Rosa Bekovićka-Lukovićka, Dobrila Džimićka, Katarina-Kaća Stojadinović, Ljubica-Luzja Stanojevićka, Vidosava Het-Jovanovićka, Pera Jovanović, Fran Novaković, Miodrag Beković, Stevan Jovanović-Štefi, Andrija Čurčić, Slavko Grdanički, Živojin Stanislavljević.

Povlašeno pozorište »Toša Jovanović«, — Pozorištu je 1912. godine prvo određena tzv. »središnja oblast« sa sedištem u Kragujevcu, a posle balkanskih ratova 1914. godine, kao što sam napred istakao, prebačeno je u Bitolj gde je osnovano oblasno odnosno Gradsko pozorište za južne oblasti. Družina je obrazovana iz putujućeg pozorišta »Toša Jovanović« M. Lazića i od slobodnih glumaca iz drugih trupa, a Lazić izabran za upravnika. Repertoar pozorišta je bio vrlo raznovrstan, jer je već Lazić imao bogatu biblioteku dramskih dela, ali se po sastavu ne razlikuje mnogo od ostalih povlašćenih družina. Zapaža se samo nešto više ozbiljnih drama, verovatno zbog nekoliko izrazito dramskih glumica u satavu družine. U celini družina je dobro sastavljena. U njoj su igrali: Ljuba Lalović, Rada Savić, Miliole Dostanić, Petar Hristilić Josif Srdanović, Nikola Dinić, Stanko Kolašinac, Jovan Gec, Rada Pavićević, Aleksandar Rašković, Srboljub Milivojević, Milosav Mirković, Katica Lazić, Marija Prugovečki, Ana Lalovićka, Draga Pavićevićka, Živka Srdanovićka, Lela Josipović, Milica N. Dinićka, Ljubica Jovanović-Štefi sa bratom Stevanom Jovanovićem.

Neka zapažanja o glumcima u regionaln'm pozorištima

Ova pozorišta su okupila naiveći deo najboljih umetničkih snaga iz putujućih družina. Putujuća pozorišta su imala dosta balasta, jer su često angažovala i ličnosti bez ikakve vrednosti i dara i od njih veštački i uzaludnim trudom stvarala slabe glumce. Takve ovde nisam ni spominjamao kad god sam bio dobro obavešten. Ali takvog balasta imalo je i u ovim povlašćenim pozorištima. Možda se težilo za stvaranjem novog glumačkog kadra. Međutim, nužno je konstatovati ono što se moglo proveriti: više od ovih glumaca nisu preživeli i svetski rat, jer su u njemu ili poginuli ili pomrli pokošeni bolešću, naročito pegavim tifusom; izvestan broj je preživeo rat, ali se nije vratio u pozorište, jer tim manje sposobnim ili nedarovitim tu nije ni bilo mesta. Ono što nisu učinili stručnjaci — učinili su život i vreme...*

* Od ovih manje poznatih najviše se isticao Vojislav Jeftić (rođen oko 1884), koji je igrao kod Mlh. Lazića i K. Delinića. Kod Lazića se najduže zadržao, do 1915. godine. Bio je učenik Delinića, obdaren, lepe pojave, prijatne dikcije. Tumačio je ljubavnike i dramske uloge.

Zaključak o putujućim pozorištima

Zadivljujuća stvaralačka delatnost mnogobrojnih srpskih putujućih pozorišta za više od pola veka, od onog prvog Jovana Kneževića iz 1860. do poslednjih onog Kršmanovićevog u nevolji improvizovanog u Jagodini 1915. ili Lazićevog »Toše Jovanovića« u Bitolju pred povlačenje u izgnanstvo, predstavlja veliku žetu u kulturnom životu srpskog naroda, ali i bogatu i lepu tradiciju u istoriji

srpskog pozorišta. Ogromna plejada kulturnih trudbenika u pozorišnoj umetnosti danas manje ili više slavnih ili sasvim bolno anonimnih sagorevala je nepoštedno u svom poetskom pozivu sa zanosom pesnika i iskušenjima čergara, uvek prepuna srca za ljudе, a polupraznih i praznih džepova od ljudi. Ogromna većina od njih, koji su sačinjavali jednu od najlepših draži i sadržina duhovnog života često usnule ili zabačene srpske provincije, iščezavali su netragom, umirali zaboravljeni, anonimni, kao da nikad nisu ni postojali, ni stvarali, a danas im se retko kome može pronaći grob...

Putujuća pozorišta su imala mnogostruku funkciju i značaj u životu srpskog naroda. U okupiranim jugoslovenskim zemljama ili u onim tek oslobođenim ispod tuđinskog ropstva putujuća pozorišta su bila najčešće prave nacionalne tribine, rasadnici prosvete i kulture. »U političkom pogledu — kaže teatrolog Josip Lešić, koji je posebno proučavao baš ovaj problem — ove družine, igrajući repertoar iz naše narodne istorije, budile su i jačale nacionalnu svijest, donosile slobodarski duh i borbenu tradiciju oslobođenih krajeva, rasplamsavale patriotska osećanja.* »Austrougarske vlasti u Bosni i *

* Josip Lešić: »Grad opsjednut pozorištem«. Izdanje »Svetlosti«, Sarajevo, 1969.

Hercegovini, na primer, ili su odugovlačile odobrenje ili nisu uopšte izdavale dozvole za gostovanja putujućim družinama plašeći se, nesumnjivo, da ne šire nacionalnu propagandu. Neke srpske družine ili glumci bili su pod posebnom prismotrom policijskom.*

* J. Lešić je, tragajući po arhivskoj građi u Arhivu Bosne i Hercegovine, otkrio za ovu priliku tri karakteristična podatka: jedan se odnosi na glumce, druga dva na družinu Lazića-Strica. Austrougarska policija izveštava 1893. o Lazićevoj družini da je prilikom gostovanja u Travniku »bila predmetom posebne simpatije od strane tamošnjih muslimanskih krugova. Travnički muslimani u čast srbjanskih glumaca priredili su sijelo na kojem su došle do izražaja razne manifestacije u srpsko-nacionalnom duhu. Tom prilikom je nekoliko naprednih mladih muslimana, u svom oduševljenju za srpsku stvar, dalo podsticaj za osnivanje jedne »Srpskomuslimanske čitaonice« u Travniku.«

Odbijači Lazićevu molbu za predstavu u Mostaru 1893. Zemaljska vlada je to obrazložila time što je »stekla do sada o srpskim putujućim pozorištima uopšte loše iskustvo, jer članovi takvih pozorišnih družina stavljaju sebi kao cilj širenje velikosrpskih ideja«. Treći podatak je iz 1891. i odnosi se na glumca Hadžića, verovatno Mirka. Agent je preporučivao policiji: »Glumca Hadžića kao i uopšte sve članove glumačke trupe najstrože nadzirati. Ako se protiv Hadžića ili inače protiv nekog glumca ustanovi bilo kakva policijska ili politička sumnja, posle kažnjavanja istog smješta proterati preko granice.«

Putujuća pozorišta su pokretala i nadahnjivala kulturno-prosvetnu i pozorišnu amatersku delatnost u mnogim mestima u kojima su gostovala. Docnije će se videti da se to ispoljilo u najjačoj meri u Mostaru, koji je postao možda najviše probuđeno nacionalno-političko i kulturno-knjževno žarište krajem XIX i početkom XX veka.

Proučavajući posebno uticaj putujućih družina na takvu delatnost u Mostaru Josip Lešić je zaključio: U društvenom i kulturnom preobražaju Mostara, u onom silovitom naviranju novih ideja, u brojnim poduhvatima na prosvetnom polju, u osnivanju pjevačkih društava... putujuća pozorišta odigrala su presudnu ulogu. Predstave ovih trupa bile su prvi stvari dodir ovog grada sa teatrom.

Jer do pojave putujućih družina, Mostar je bio gotovo bez ikakve pozorišne tradicije.*

* Josip Lešić: *Ibid.*

Makoliko da je repertoar putujućih družina bio sastavljen od komada vrlo nejednakih po književnoj vrednosti, često i izrazito slabih, ipak je predstavljao izvesnu vezu i prosečnog sveta sa književnošću, a pogotovo onda kada je u njemu bilo i dobrih pozorišnih dela. Bolje putujuće družine — a njih je bilo dosta — pokazivale su i lepše repertoarske ambicije. To se uostalom moglo otkriti iz repertoara više putujućih pozorišta čiju smo sadržinu ovde upoznali . . . Takav repertoar, u dobroj inscenaciji, morao je uticati korisno na vaspitanje ukusa publike.

Više puta sam, raznim povodima, morao da ističem jednu već opštu misao: putujuća pozorišta su za sve ovo vreme bila jedine dobre glumačke škole i rasadnici glumaca. U njima su se početnici prekaljivali i učili na primerima starijih i dobrih glumaca i od ikusnih reditelja-pedagoga. Poznato je da je Dragomir Janković, upravnik NP u Beogradu, ponekad savetovao neke glumce koji su ga moili za angažman da provedu izvesno vreme u putujućem pozorištu i da se tu »malo ispeku i doteraju«. Isto tako mogao bi se navesti veliki broj putujućih glumaca koji po jačini talenta i stvaralačkoj snazi nisu izostajali od umetničkih veličina u srpskim narodnim pozorištima u Beogradu i Novom Sadu. Neobična je njihova sudbina: jedni su, makoliko značajni, proveli celu karijeru u putujućim družinama, drugi najveći njen deo, treći pred njen kraj ušli u neko narodno pozorište kao gotovi glumci, četvrti, osećajući se zapostavljenim ili zbog raznih ljudskih i umetničkih čudljivosti i sujeta, napuštali narodna pozorišta i vraćali se čergarenju. Navešću samo neke od njih, i to ne birajući mnogo, jer bi ih bilo i više: Katica Lazićka, Anka Pešićka, Miika Rankovićka,

Leposava Nišlićka, Ana Barbarićka, Ljubica Jovanovićeva-Stefi, Ljubica Jovanovića-Rutina, Marija M. Petrovićka, Vukosava Krsmanovićka, Olga Ilićka, Zora Ćurčićka, Marija Vučićevićka, Katica Hajduškovićka, Anka Cicvarićeva-Stipanovićka, Milivoje Stojković, Milivoje Barbarić, Bora Rašković, Ilija Vučićević, Dimitrije Ginić, Dušan Jovanović, Kosta-Koča Kovanović, Dušan Barjaktarović, Dušan Trnokopić, Mihailo-Klipa Petrović, Nikola-Bata Simić, Kosta Delini, itd.

Obrazovanjem regionalnih putujućih pozorišta 1912. godine uneto je, najzad, više potrebnog reda, plana i discipline u dosta nesređeni, u izvesnoj meri improvizovani pozorišni život u unutrašnjosti, a umnogome rešen i značajni problem društveno-ekonomskog zbrinjavanja putujućih glumaca. Ovakvo polarizovanje pozorišne umetnosti značilo je dobru pripremu za ono što će doći tek posle prvog svetskog rata u Srbiji: stvaranje manjih i većih pozorišnih centara osnivanjem više prvo gradskih i oblasnih, pa banovinskih pozorišta u kojima se zaposlio ne samo veliki broj glumaca odabiranih, ipak, po kritičkim merilima nego su i podvrgnuti stalnoj i ozbiljnijoj umetničkoj disciplini i podsticanji na umetničko usavršavanje. Pretvaranjem u regionalna pozorišta putujuće družine su izgubile svoj arhaično-čergarski i doble savremeniji, moderni oblik organizacije.

JOSIP LEŠIĆ: SARAJEVSKE GODINE DUŠANA RADENKOVICA

sazrijevanju
sarajevskog glum šta i
koji su u tim
presudnim trenucima
podnjeli najveći
teret, Dušanu

Radenkoviću pripada počasno mjesto — i kvantitetom i kvalitetom i rasponom. U toku četiri godine (1920—1924), on je ostvario tako impresivnu i bogatu galeriju raznovrsnih likova, da nam ona, iz današnje perspektive, izgleda nevjerojatna i gotovo nemoguća. Poslije prve sezone (1920/21), provedene na turneji (Tuzla, Brčko, Dubrovnik), i nakon završene adaptacije pozorišne zgrade (Društveni dom), sarajevsko Narodno pozorište svečano je započelo sa prikazivanjem predstava i pred svojom publikom. U prvoj premijeri, Nušićevoj »Protekciji«, Radenković je tumačio lik Ministra (23. X 1921). Od tog trenutka, za tri godine, koliko je ostao u gradu na Miljacki, pred radoznalim i hirovitim sarajevskim gledalištem, odigrao je 66 uloga, i to mahom vodećih, u širokom dijapazonu, od komedije, preko drame, do tragedije, ili tačnije, od Nušićevog Čoveka s nogom u »Putu oko sveta«, preko Kapetana u Strindbergovoj drami »Otac«, do Edipa u istoimenoj Sofoklovoj tragediji. Kao glumac, on je tih godina bio, pored Frana Novakovića, Nikole Hajduškovića i Ilije Vučićevića, stožer i okosnica sarajevskog glumačkog ansambla. Dominantna i vodeća ličnost, ljubimac publike i kritike. Jednostavno: »glumac za sve«, bez fahova i bez ograničenja.

Rođen u Velikom Šiljegovcu kod Kruševca (17. VII 1892), Radenković je umjetničku karijeru započeo, poput većine glumaca njegove generacije, kao član jedne putujuće družine (1911), i odmah se, sa prvim ulogama, nametnuo i publici i upravnicima ovih ambulantnih trupa, kao glumac izuzetne darovitosti. Iako mlađ, po sjećanju Žanke Stokić, koja je s njim glumila u Kruševcu 1914, u trupi Koste Delinija, on je, »sa mnogo srca i mladenačkog poleta«, »sjajno igrao mnoge glavne role u našem nacionalnom repertoaru« (Hajduk Stanko, Selim beg, Hasanaga).^{*} Prvi * Žanka Stokić, »Sećanja na Dušana Radenkovića«, »Obnova«, 24. I 1942.

svjetski rat, prekida za izvjesno vrijeme njegovu umjetničku karijeru, mada je, nakon povlačenja preko Albanije, nastupao u vojničkom pozorištu u Bizerti.*

* Isto.

Neposredno po završetku rata, demobilisan, našao se iznenada u Sarajevu, vjerovatno privučen glasovima o osnivanju novog »državnog« pozorišta, u trupi Emila Nadvornika i Leona Fincija, u takozvanom »Narodnom pozorištu«. Za kratko vrijeme (20. IV — 27. X 1919), on je u Sarajevu uspio da stekne veliku popularnost i da izbije u prvi plan, kao jedan od naiperspektivnijih mlađih glumaca. Pozorišni kritičari (Jovan Palavestra i Borivoje Jevtić), sa velikom pažnjom prate rad i napredovanje Dušana Radenkovića, koji je inteligentno provjeravao sve nijanse uloga koje je tumačio, prikazujući pri tome ležernost, prirodnost i jedno »vrlo široko i vrlo elastično shvatanje«, dok su njegova gesta i mimika adekvatno »podesavani prema raznim karakterima. Iako boja njegovoq glasa nije uvijek imala potrebnih varijanti i modulacija što ih iziskuju raznoboinne uloge*. On je igrao mnogo i previše, pa i

* »Narodno jedinstvo«, II/1919, 125, 4.
uloge koje mu ne odgovaraju, ili koje nije stigao, zbog brzine rada, u potpunosti da »nastudira«. Tako je Potkoliesina u Gogoljevoj »Ženidbi« »odigrao bez pogreške«; kao Ivko u Sremčevu »Ivkovoj slavi«, međutim, »menjao je dah, imao plime i oseke u razumevanju uloge«; ali je zato u tumačenju Lorda

* »Narodno jedinstvo«, II/1919, 109, 3—4.
Stenberija u Knoblauchovoj komediji »Faun«, »svoim tonom, bolom glasa, hladnim manjrom i blaziranim ćestom istakao karakter engleskog lorda, razjedenoq dosadom i umorom od raspojasanosti i bezbojnog, šupljeq života u klubovima i na koniskim trkama. On ima iaku intelidenciju za razumevanje i interpretovanje suptilnih i životnih dramskih scena, te ga ne bi trebalo teretiti praznim i bezbojnim ulogama.* Prirodnost i dramsku snagu, kao i

* »Narodno jedinstvo«, II/1919, 115, 3.
»potresnu efektnost«, Radenković je pokazao kao Ivo u Nušćevom »Knezu Ivi od Semberije«: dok ie u Odavićevoj patriotskoj i prigodničarskoj slici »Hej Slaveni«, interpretirao Nijemca Maha »mnogo jače i izrazitie no što ga je pisac mogao poučiti,* ali se zato, kao Hadži Toma,

* »Narodno jedinstvo«, II/1919, 119, 19.
u Stankovićevu »Koštanu«, nemočno »osvrtao desno i levo«, tražeći da mu sporedne ličnosti »dadu impuls, da ispune prazninu, da mu budu pozadina, ali to je sve bilo uzaludno. Sam za sebe on je bio dobar, iako dosta kukavan i nimalo dosledan u svom bogatstvu u onakvoj garderobi«.

* »Narodno jedinstvo«, II/1919, 157, 5.
Tako je, već na prvom koraku, Radenković stavljen u situaciju da igra više nego što može, pa čak i one uloge koje mu ne odgovaraju, bez studioznog rada, na brzinu, gotovo preko noći, pa se njegov talenat tih dana rasipao i trošio u nepotrebnim improvizacijama i snalaženjima, poprimajući ponekad i obilježje »rutinskog otaljavanja«. Ova preopterećenost i docnije će uporno pratiti Radenkovića, izazivajući povremene kreativne oscilacije u njegovoj igri. Međutim, zahvaljujući upravo tim brojnim i raznorodnim glumačkim zadacima, on postepeno savlađuje scenski zanat, stiče sigurnost, ispravlja greške i lagano kristališe svoju glumačku ličnost.
Kako se osnivanje sarajevskog Narodnog pozorišta oteglo u nedogled, nestraljivi Radenković, sa nekoliko kolega

51 teatron

(Dobrivoje Radenković, Mihajlo Marković i Milica Marinković), priređuje »oprostajno veče« (27. X 1919), i napušta trupu Emila Nadvornika, sa motivacijom, da su »vrlo slabi izgledi da će se otvoriti 'stalno' Narodno pozorište«.* Odlazi za Skoplje, gdje nepunu sezonu * Josip Lešić, »Pozorišno Sarajevo — 1918—1920, Prilozi za proučavanje istorije Sarajeva, 1947, 292.

provodi kao član tamošnjeg teatra (1919/20). U međuvremenu, sarajevsko Pozorište je konačno osnovano. Radenković napušta Skoplje, vraća se u Sarajevo i postaje član prvog ansambla. U svojim uspomenama, Borivoje Jevtić, jedan od prvih serioznijih Radenkovićevih kritičara, sjeća se susreta sa mlađim, vatreñim glumcem, neobuzdanog temperamenta i njegovog angažovanja za sarajevski teatar. Još kao istaknuti član Nadvornikove trupe, Radenković je, uza sve svoje mane, ostavio na Jevtića impresivan utisak. »Sirov, pomalo nespretan u hodu, on je plenio slušaoce svojim zvučnim glasom i pravilnim akcentom. Bilo je tu čudesne muzikalnosti, neskladne i nezgrapne, ali, uza sve, i osetljivijem duhu veoma prijatne«.* I ono najbitnije, mladi glumac je ozbiljno * Borivoje Jevtić, »Susret sa Radenkovićem, Srpska scena, I/1942, 10, 314.

shvatao upućene kritike, nije se ljutio, već je pažljivo slušao, prihvatajući sve što je moglo da mu bude od koristi. Jevtić je tu njegovu osobinu dobro zapamtio, i kada je Pozorište osnovano, on je, kao dramaturg, »nepokolebljivo nastojao«, i kod Branislava Nušića, tadašnjeg načelnika Umjetničkog odjeljenja, i kod Stevana Brakusa, prvog sarajevskog upravnika, da se Dušan Radenković »vratи iz Skoplja i unese u sastav sarajevskog ansambla«. U tome je uspio. I tako je ostvaren jedan od »najunosnijih« angažmana u sarajevskom teatru, jer je mladi glumac bio u stanju da na svojim plećima ponese gotovo čitav repertoar. »Biće su to godine« — sjeća se Jevtić — »veoma naporne delatnosti koja je sve iznova gradila, i tako novo, još možda umetnički i nepročišćeno, bacala pred jednu halapljivu publiku, bez svakog osećanja i smisla za postepeno i ponovljeno uživanje u jednom istom komadu.* Radenković * Za ilustraciju ove Jevtićeve tvrdnje najbolje će poslužiti činjenica da je u prvoj sezoni (1921/22) sarajevsko Narodno pozorište prikazalo u toku osam radnih mjeseci 64 premijere (!) — dvije u nedjelji, a da je sam Radenković odigrao za to vrijeme vodeće uloge u 32 premijere (!). Istina, potrebno je reći, da je gotovo polovina premijera spremljena i prikazana godinu dana ranije u predsezoni (1920/21), na turneji (Tuzla, Brčko, Dubrovnik), jer već u drugoj sezoni (1922/23), broj premijera je smanjen na 34, a zatim na 30 u sezoni 1923/24.

je, u to vreme, bio jedan od onih koji nose ceo obiman repertoar jedne provincijske scene, prisijene da na kritikantskoj oštreci najraznorodnije, i otud najčudljivije i najnepoverljivije, publike na svetu, nadomeštava kvalitete svojih predstava nezajazivom kvantitetom, na tužnu slavu boginje Talije. Tako je Radenkovićev repertoar rastao u širinu, u korist njegove glume i onoga što je veština, zanat i znanje u njoj, ali ne i na korist onoga što je bilo bitno u njegovom talentu. Još se opipavala njegova 'žica', kao u nekom rudarskom oknu gde su raznorodni elementi ostali savršeno izmešani, onakvi kakvi su bili u dane postanja.* * Borivoje Jevtić, op. cit. str. 315.

Za potvrdu i sliku Radenkovićeve glumačke raznovrsnosti

i »širine«, ali i neiscrpne radne energije, najbolje će nam poslužiti spisak njegovih uloga odigranih pred sarajevskom publikom, u toku samo tri sezone (1921—1924), s napomenom, da je, u međuvremenu, djelovao i kao reditelj. Radenković je, po redoslijedu premijera, ostvario sljedeći repertoar:

- Ministar (Nušić, »Protekcija«), reditelj N. Hajdušković — 23. X 1921.
Kovalenko (Arcibašev, »Ljubomora«), red. A. Leskova — 25. X 1921.
Hadži Zamfir (Sremac, »Zona Zamfirova«), red. R. Dinulović — 30. X 1921.
Andro Elošević (Ivakić, »Inoče«), red. R. Dinulović — 1. XI 1921.
Andrej Jefimić (Čehov, »Soba broj 6«), red. A. Vereščagin — 3. XI 1921.
Onufrije (Andrejev, »Dani našeg života«), red. A. Leskova — 5. XI 1921.
N'ko Marinović — Amerikanac (Vojnović, »Ekvinocij«), red. N. Hajdušković — 8. XI 1921.
De Santos (Guckov, »Uriel Akosta«), red. A. Vereščagin — 12. XI 1921.
Mitke (Stanković, »Koštana«), red. R. Dinulović — 20. XI 1921.
Ligurov (Tucić, »Truli dom«), red. N. Hajdušković — 23. XI 1921.
Tezej (Šekspir, »San ljetnje noći«), red. A. Vereščagin — 29. XI 1921.
Smirnov (Čehov, »Medvjed«), red. N. Hajdušković — 6. XII 1921.
Hasanaga (Šantić, »Hasanaginica«), red. N. Hajdušković — 8. XII 1921.
Kapetan (Strindberg, »Otac«), red. R. Dinulović — 15. XII 1921.
Stjepko Gregorijanac (Šenoa-Dežman, »Zlatarevo zlato«), red. N. Hajdušković — 25. XII 1921.
Predsjednik (Sremac, »Ivkova slava«), red. N. Hajdušković — 31. XII 1921.
Arifaga i Selim beg (Ćorović, »Zulumčar«), red. N. Hajdušković — 1. I 1922. (Ova dva lika Radenković je tumačio naizmjenice.)
Nikolić (Predić, »Golgota«), red. N. Hajdušković — 3. I 1922.
Marinko (Veselinović-Brzak, »Đido«), red. N. Hajdušković — 7. I 1922.
Muž (Zapoljska, »Njih četvoro«), red. A. Leskova — 24. I 1922.
Murov (Ostrovska, »Bez krivice krivi«), red. A. Leskova — 31. I 1922.
Sopstvenik hotela (Luj, »Napuštena«), red. A. Leskova — 2. II 1922.
Kreont (Sofokle, »Antigona«), red. A. Vereščagin — 11. II 1922.
Glušarin (Ge, »Kazna«), red. A. Vereščagin — 18. II 1922.
Čovek s nogom (Nušić, »Put oko sveta«), red. R. Dinulović — 23. II 1922.
Abdala (Sardu, »Prisni prijatelji«), red. R. Dinulović — 14. III 1922.
Hasanaga (Ogrizović, »Hasanaginica«), red. N.

Hajdušković — 21. III 1922.
 Markiz d'Esprej (Ekar, »Papa Lebonar«), red. N.
 Hajdušković — 22. III 1922.
 Ljapkin-Trjapkin (Gogoj, »Revizor«), red. A. Vereščagin — 25. III 1922.
 Satin (Gorki, »Na dnu«), red. A. Vereščagin — 29. III 1922.
 Slijeipi guslar (Vojnović, »Smrt majke Jugovića«), red. N.
 Hajdušković — 12. IV 1922.
 Bogumir (Petrović, »Suđaje«), red. R. Dinulović — 16. IV 1922.
 Komesar (Tot-Daskašev, »Seoska lola«), red. R. Dinulović — 17. IV 1922.
 Ginter (Ibsen, »Nora«), red. A. Leskova — 20. IV 1922.
 Kralj (Kerner, »Sneška i sedam patuljaka«), red. R.
 Dinulović — 23. IV 1922.
 Bernera (Blum-Toše, »Madam Mongonden«), red. N.
 Hajdušković — 3. V 1922.
 Švarc (Suderman, »Zavičaj«), red. R. Dinulović — 15. IV 1922.
 Potkoljesin (Gogolj, »Ženidba«), red. N. Hajdušković — 20. V 1922.
 Guša (Kosor, »Požar strasti«), red. R. Romanović — 2. IX 1922.
 Lavrov (Surgučev, »Jesenje violine«), red. A. Leskova — 3. IX 1922.
 Hajduk Veljko (Dragašević, »Hajduk Veljko«), red. D.
 Radenković — 10. IX 1922.
 Ripafrata (Goldoni, »Mirandolina«), red. A. Leskova — 23. IX 1922.
 Učitelj filozofije (Molijer, »Građanin plemić«), red. A.
 Vereščagin — 5. X 1922.
 Edip (Sofokle, »Kralj Edip«), red. A. Vereščagin — 19. X 1922.
 Feđa Protasov (Tolstoj, »Živi leš«), red. A. Vereščagin — 29. X 1922.
 Lefevr (Sardu-Moro, »Madam San Žen«), red. A. Leskova — 19. XI 1922.
 Larok (B'son, »Gospođa Iks«), red. N. Hajdušković — 22. XI 1922.
 Stojan Lazić (Pecija Petrović, »Rkać«), red. N.
 Hajdušković — 25. I 1923.
 Vinje (Norier-Porter, »Trilbi«), red. M. Isailović — 3. II 1923.
 Doktor Štokman (Ibsen, »Neprijatelji naroda«), red. M.
 Isailović — 10. II 1923.
 Ahmet beg (Ćorović, »Aiša«), red. D. Radenković — 17. II 1923.
 Kruška Subaša (Veselinović, »Hajduk Stanko«), red. D.
 Radenković — 28. II 1923.
 Jevrem Prokić (Nušić, »Narodni poslanik«), red. N.
 Hajdušković — 17. III 1923.
 Hajduk Veljko (Petrović, »Čučuk Stana«), red. D.
 Radenković — 8. IV 1923.
 Olešnicki (Ritner, »Glupi Jakov«), red. J. Ivakić — 15. IV 1923.
 Ohrim Šuraj (Aleksandrov-Staricki, »Na poselu«), red. N.
 Hajdušković — 22. IV 1923.
 Peter Bernije (Brizbar-Nis, »Pariska sirotinja«), red. R.
 Romanović — 29. V 1923.
 Loker (Megerle, »Čika Tomina koliba«), red. R. Romanović

— 7. VI 1923.
 ? (Sardu, »Otadžbina«), red. ? — 17. XI 1923.*
 * Podaci za sezonu 1923/24, nisu potpuni, jer su rađeni djelomično na osnovu sačuvanih plakata, a djelomično su rekonstruisani na osnovu zapisa po novinama i pozorišnih kritika.
 Arsa Popović (Nušić, »Svetski rat«), red. N. Hajdušković — 24. XI 1923.
 Neri (Beneli, »Bezdušna šala«), red. N. Hajdušković — 5. I 1924.
 Glibović (Averčenko, »Igra smrću«), red. J. Rakitin — 9. II 1924.
 ? (Molijer, »Silom Ijekar«), red. J. Rakitin — 12. II 1924.
 Sergije Sergijević (Arcibašev, »Zlotvori«), red. N.
 Hajdušković — 15. III 1924.
 Sebastijan (Gimar, »U dolini«), red. D. Radenković — 2. V 1924.

Na osnovu ovog repertoara nemoguće je stvoriti potpunu sliku o Radenkoviću kao glumcu, jer je njegov dijapazon toliko širok i raznordan, da je teško povjerovati da je ličnost jednog glumca u stanju da sažme u sebi i nađe prostora i razumijevanja za tako raznovrsne karaktere. Tu su Nušičevi likovi (Ministar, Čovek s nogom, Jevrem Prokić, Arsa Popović), glavne uloge iz folklornih komada sa pjevanjem (Mitke, Marinko, Predsejdnik, Bogumir, Selim-beg, Arif-aga, Ahmet-beg), dramski heroji iz nacionalnog repertoara (Hajduk Veljko, Kruška Subaša, Stjepko Gregorijanac, Stojan Lazić, Hasanaga), zatim čitav niz složenih karaktera iz naše realističke drame (Guša, Niko Marinović, Ligurov, Nikolić). U stranoj drami, Radenkovićev repertoar se kreće od klasične tragedije (Kreont, Edip), preko Šekspira, Molijera i Goldonija (Tezej, Učitelj filozofije, Ripafrata), do likova iz moderne evropske drame Strindberga, Ibsena i Sudermana (Kapetan, Ginter, Doktor Štokman, Švarc). Posebno mjesto u njegovom glumačkom opusu zauzimaju brojne uloge ostvarene na ruskoj dramskoj literaturi Gogolja, Ostrovskeg, Tolstoja, Gorkog, Čehova, Arcibaševa, Andrejeva, Surgučeva, Averčenka (Potkoljesin, Ljapkin-Trjapkin, Murov, Feđa Protasov, Satin, Andrej Jefimović, Smirnov, Onufrije, Lavrov, Glibović). I na sve ovo, dolazi još čitav niz likova iz zabavnog pozorišnog repertoara, bulevarskog i melodramskog, u takozvanim popularnim »kasa-štih« komadima: »Madam Mongonden« (Bernar), »Madam San Žen« (Lefevr), »Gospođa Iks« (Lorok), »Trilbi« (Vinje), »Pariska sirotinja« (Peter Bernije), »Prisni prijatelji« (Abdala), »Papa Lebonar« (Markiz d'Esprej), »Glupi Jakov« (Olešnicki), »Bezdušna šala« (Neri), itd.

Radenković iznenadeuje, ne samo obimnošću repertoara, već i raznovrsnošću žanrova, sposobnošću da plastično i uvjerljivo doneše tako kompleksne i dijametralno suprotnе likove, kao što su, na primjer, Sofoklov tragični Edip i Gogoljev nespretni mladoženja Potkoljesin, ili Ibsenov pobunjeni Doktor Štokman i neodoljivo komični Nušićev Čovek s nogom. I što je najbitnije, u svim tim raznorodnim ambijentima i raspoloženjima on se dobro osjeća, kao kod kuće, jedino se u »salonu« i na »dvoru« kretao sa naporom i nesigurno. Tako je za ulogu Olešnickog u Ritnerovom »Glupom Jakovu«, rečeno da je »dobra«, ali »nedovoljno otmena« i sa malo »plave krví«; i u drami

Zapoljske, »Njih četvoro«, pokazalo se da Radenkoviću »ne prja salon«. Na dvoru Medičija u Firenci (»Bezdušna šala«), on je pomalo ličio na zalatalog Hajduk Veljka iz Negotina; kao što će i u »Veri Mircevoj«, zato što nije »salonski skladna pojava«, »skrenuti s puta, iz Rusije u Beograd, malo kod gosin Nušića.* Osnovni glumački kvaliteti Radenkovića, korplentna pojava i sonorni glas, odudarali su od stila i manira obaveznog za otmjeno ponašanje i laku konverzaciju, pa nije ni čudo, što je on u ovakvim komadima najčešće djelovao bespomoćno i za'utalo, kao čovjek iz nekog drugog svijeta. U fraku je izgledao komično, uštogljenio i zategnuto, pa se činilo da ga okovratnik guši i cipele stežu, tako da je gubio spontanost i prirodnost, svoje osnovne glumačke kvalitete. Radenković je posjedovao u velikoj mjeri, one dve presudne osobine, »koncentraciju« i »maštu«, koje po Strindbergu »komponuju glumca«, udružene sa izrazitom fizičkom pojmom i raskošnim tonskim registrom. Uprkos izvjesne »sirovosti njegovog organa«, on je uspjevao da doneše obilje »osobene osjećajnosti«, koja se od čisto lirske poente, meke, nježne i tople, »penjala do gromoglasnih tutnjeva pobedonosnih fanfara, ili do tragičnih grcanja koja zamiru u najtišem jecanju. On je umeo da govori kako se kod nas retko govori: čisto, jasno i pravilno, i u isti mah u svim govornim skalama, od moćnog povika, punog i izdržljivog daha, do mekih senčenja u šaputanju, punom suza. Ne mari što je tu, od Radenkovićevog susreta s jednom glumačkom školom na izdisaju, bilo i patetičnih bojadisanja. To je ipak bila prava priroda, bogom dana, i ono što je najbogatije i naiskupocenije u njoj — čist, nefalsifikovan talenat.*

* Borivoje Jevtić, op. cit., str. 315.

Glumac krajnosti, tragičnog i komičnog, uzvišenog i svakodnevног, Radenković je sa uspjehom igrao i repertoar Dobrice Milutinovića i dielimično Pere Dobrinovića, i upravo ova dvojnost, nedvosmisleno ukazuje da su »njegove umetničke sposobnosti bile vrlo raznorodne, bogate i opsežne.*

* Borivoje Stojković, »Draži preko rampe«, Sarajevo, 1934, str. 80.

U herojskim i romantičarskim ulogama (Hasanaga, Hajduk Veljko, Selim-beg), kao i u onim tragičnim i uzvišenim (Kreont, Edip, Slijepi guslar, Feđa Protasov), najviše je do izražaja dolazio njegov siloviti i neobuzdani temperament, stamena, korplentna i snažna pojava, i, naročito, epska dikcija, koja se od šapata postepeno dizala do strasnih krikova. Njegovi heroji su bili ljudi od jednog komada, isklesani u bloku, misaono pojednostavljeni, aii emotivno raskošni i siloviti, na momente i prejaki, gotovo titanski zakovitlani, ali još uvijek u maniru romantičarsko-patetičnom i svečarskom. Kao Vojnovićev Slijepi guslar u »Smrti majke Jugovića«, on je bio »vizonarski veličanstven«;* Ogrizovićevu

* »Jugoslovenski list«, V/1922, 82, 3.

»Hasanaginiku« je »izvukao svojom snažnom igrom«; kao Kreont u Sofoklovoj »Antigoni«, govorio je stihove »skoro savršeno«, pri čemu je naročito došao do izražaja »njegov organ, njegova dikcija i veština u vokalnoj modulaciji«;* a

* Milo Šare: »Antigona«, »Narod«, II/1922, 10, 3.

u »Hajduk Veljku« Dragaševića je pokazao da pored »dramske rutine ima i naročitog smisla za ovakve uloge«.*

* Jovan Kršić: »Hajduk Veljko«, »Narod«, II/1922, 37, 3.

Zanimljivo, nasuprot ovom dramsko-herojskom repertoaru, u onoj drugoj, humorno-komičnoj krajnosti, njegovom igrom je dominirala prirodnost, ležernost, realizam, bogatstvo detalja i stalna prisutnost zdravog i krepkog narodskog humor. »On preslikava tip sa svim kontrastima psihološkim i njegovim intimnim navikama, hvatajući ne samo psihološke, karakterne suštine, nego i specifično spoljne oznake. To je, u isto vreme, i dobra, prostodušna, verna i tipski dokumentarna maska, sa neobično upadljivim i odgovarajućim fizičkim izrazom, koliko i psihološki produbljena i izvedena do tančina studija.*

* Borivoje Stojković, op. cit., str. 80.

Komični svijet Radenkovića nije, poput neobuzdanog, zaošijanog i improvizacijama sklonog Ilije Vučićevića, stvaran u trenutačnom nadahnuću i u neposrednom kontaktu sa publikom, već je plod strpljive studije i posmatranja života. Svoje likove on slaže, kamičak po kamičak, kao mozaik, koristeći pri tome sva sredstva, od maske i adekvatnog pokreta do najsitnijeg detalja u izboru odgovarajuće rekvizite. Ova analitičnost i dokumentarnost naročito je došla do izražaja pri transponovanju »folklornih« junaka, koji su najčešće izgledali kao da su došli iz samog života, toliko su djelovali živopisno i istinito. Tako je »starog čorbadžiju« Hadži Zamfira, igrao sa mnogo razumijevanja, konsekventno, stvarajući, izgrađujući kroz »neo komad tip realan, kao izrezan iz života«.* Nušićev Čovek s nodom, — ta nezaboravna

* Čedomil Borojević: »Zona Zamfirova«, »Večernja pošta«, I/1921, 101, 3.

Radenkovićeva kreacija, koju je on igrao gotovo dvije decenije, neprestano je unapređujući i obogaćujući, — već pri prvom susretu sa publikom, bila je »izvrsna«, praćena »salvama smijeha«, brillantan primjer do »minucioznosti izrađenog pučkog crnogorskog tipa i govorom i igrom i maskom.*

* »Jugoslovenski list«, V/1922, 57, 2.

U Sarajevskom Pozorištu Radenković je sa uspjehom ostvario i nekoliko uloga u dramama Čehova, Gorkog, Ibsena, Strindberga, Sudermana, pokazujući i smisao za moderniji i fiksibilniji glumački senzibilitet i finije psihološko motivisanje. Njegov Kapetan (Strindberg, »Otac«), bio je umoran i rezigniran čovjek, kompleksan, sa potresnom scenom ludila; kao Ginter (Ibsen, »Nora«), ostvario je svoju »najbolju ulogu« sa »masom detalja živih i jakih«. I ostale uloge iz ovog repertoara: Doktor u

* Čedomil Borojević: »Nora«, »Večernja pošta«, II/1922, 242, 3.

Čehovljevoj »Sobi broj 6«, donešen »s pravim shvatanjem kako u tonovima blagosti tako i u onima gnjeva«;* Švarc u * »Jugoslovenski list«, IV/1921, 281, 3.

Sudermanovom »Zavičaju«, koji se razvijao iz čina u čin, da bi u finalu »kulminirao u potresnoj igri«; zatim Satin (Gorki, »Na dnu«), Muž (Zapoljska, »Njih četvoro«), Kovalenko (Arcibašev, »Ljubomora«), i mnoge druge — potvrđivale su i dokazivale da Radenković »ne igra šablonski, već studira i izrađuje svoje uloge.* Pravu

* »Jugoslovenski list«, V/1922, 134, 3.

vrijednost Radenkovića, sarajevska pozorišna kritika je otkrila tek prilikom gostovanja istaknutog beogradskog

glumca i reditelja Mihajla Isailovića, sa kojim je Radenković u alternaciji igrao Ibsenovog Doktora Štokmana u »Neprijateljima naroda«. Iako je Radenković u ovoj ulozi imao da se bori sa »individualizovanim i simbolizovanim dr Štokmanom, on je uspeo da mu da više života, više verovatnosti i više čovečnoga no što je to piscu pošlo za rukom. Glumac i režija mogu da unekoliko isprave greške autora. Dr Štokman g. Radenkovića nije, s unutrašnje strane, ništa slabiji od onoga koga nam je dao g. Isailović, ali je slabiji sa spoljašnje: njegovi su pokreti ujednačeni, često neveštini, nesigurni, ali je njegov akcenat čist, snažan i siguran, ton i boja njegove interpretacije su jasni. G. Radenković, koji je naročito otkrio u 4 činu, za vreme svoga govora pred narodom, gde je, čini mi se, i preskočio g. Isailovića, može, u jednu reč, da bude dostoјna smena, i ako ne dostojan zamenik u opšte, jednog dobrog glumca kakav je g. Isailović.* Tako je

* Milo Šare: »Pozorišni pregled«, »Narod«, III/1923, 16, 2

Radenković, pored dramsko-herojskog i karakterno-komičnog, pokazao smisao i za djela i likove iz domena moderne psihološke drame.

Naravna stvar, u ovako brojnom i zamašnom repertoaru, i u tako širokom dijapazonu, u uslovima improviziranog rada sa ograničenim brojem proba, bez reditelja analitičara, Radenković nije mogao uvijek da kreira sve uioge podjednako cijelovito i potpuno. Tako je, kao Edip, nakon tri uspjela čina, počeо da popušta, gubeći dah i emociju, pa je finale tragedije bilo lišeno one neophodne »dramske snage« koja potresa gledalište. U toj glumačkoj nemoći i nedorečenosti, on je ponekad bio neodmijeren u intenzitetu tona, pa je u negovoј igri bilo »više patosa nego topline«, ili je, naročito u šapatnim tonovima, odlazio u nerazumljivost, koia je izgledala kao bezbojnost i indiferentnost, a često mu je zamjerano i zbog nezgrapnog i nekultivisanog pokreta. Pa ipak, uza sve glumačke mane — a one nisu bile male — Radenković je uspjevao, zahvaljujući svom prirodnom daru, da i tada, u tim nedovršenim ulogama, ostvari potresna i upečatljiva glumačka torza, koja su, mada ponekad pogrešna i neizdiferencirana, pljenila publiku svojom izvornošću i iskrenošću.

U sarajevskom Narodnom pozorištu Radenković je djelovao i kao reditelj: Dragašević, »Hajduk Veljko« — 10. IX 1922; Čorović, »Aiša« — 17. II 1923; Veselinović, »Hajduk Stanko« — 28. II 1923; Petrović, »Čučuk Stana« — 8. IV 1923; Urvancev, »Vera Mirceva« — 12. V 1923; Bernar, »Kokošarnik« — 16. VI 1923; Gimar, »U dolini« — 2. V 1924. Međutim, odmah treba reći da je Radenković postao reditelj po nužnosti, sticajem nepovoljnih okolnosti, u trenutku kada sarajevski teatar napuštaju Vereščagin, Leskova i Dinulović, pa je uprava Pozorišta bila prisiljena da gotovo preko noći »stvori« bilo kakvu rediteljsku zamjenu. Radenković je režirao uglavnom nacionalno-folklorni i melodramski repertoar, u koji je, pored svih mana i neveština, znao da unese dosta iskrenog patosa i plemenitog romantičarskog zanosa, stvarajući na sceni uzbudljivu i emotivnu dramsku atmosferu. Kao reditelj, on se služio jednostavnim metodima glumačkog pokazivanja, takozvanim foršpilovanjem, uspjevajući da kod ostalih, naročito mlađih glumaca, izazove potrebnu emotivnost,

insistirajući naročito na pravilnoj diktcijskoj obradi teksta. U pogledu mizanscena, on je, kao i svi ostali reditelji-glumci koji su došli iz putujućih pozorišta, samo objašnjavao izlaze i ulaze, vodeći računa da se ličnosti na sceni ne pokrivaju. Od njegovih režija, najzanimljivija je bila Čorovićeva drama »Aiša« koja je postavljena u stilu narodnih komada sa pjevanjem sa specijalnom muzikom sarajevskog kompozitora Franje Maćejovskog. Bio je to, u stvari, prvi scenski pokušaj stvaranja narodnog komada sa pjevanjem i igrom iz žvota bosansko-hercegovačkih Muslimana, kojih će docnije biti sve više i čija će popularnost rasti iz sezone u sezoni (»Almasa«, »Zlatija«, »Moščanice vodo plemenita«, »Dva Morića, dva Pašića«, »Rasem'in sevdah«, i dr.).

Nakon četiri više nego uspješne godine provedene u Narodnom pozorištu, Radenković napušta Sarajevo i odlazi za Beograd, u kome će ostati do kraja života.*

* Jedino je u sezoni 1931/32, Radenković djelovao kao reditelj i umjetnički rukovodilac tek osnovanog Banjalučkog pozorišta. Umro je u Beogradu, 21. I 1942, u loži dežurnog reditelja, na poslijepodnevnoj predstavi Veselinovićevog »Đide«, u naponu snaže u pedesetoj godini života.

Pjesnik i reditelj Velimir Živojinović, u svojim uspomenama, iznosi zanimljive detalje u vezi sa angažovanjem Radenkovića za beogradsko Narodno pozorište. »Kada sam — piše Živojinović — godine 1924. otišao u Sarajevo da, u ime Beogradskog narodnog pozorišta, pogledam tamošnju trupu u cilju eventualnih angažmana za Beograd, dogodilo se da vidim Čorovićevog 'Zulumčara' sa Radenkovićem u glavnoj ulozi. Impresija koju sam poneo od prikaza te uloge, patetično i napregnuto date, nije mnogo govorila u prilog eventualnog angažmana. No, slučajem koji ne jednom igra važnu ulogu, dogodilo se da smo se nakon predstave našli u restoranu hotela 'Pošta' Radenković i ja, i da smo tu, uz kafu, proveli do kasno u noć u razgovoru. Impresija koju sam ovde dobio od ličnosti Radenkovićeve govorila je mnogo više u prilog njegovog angažovanja. U nevezanom časkanju o svemu i svačemu, kako se to obično razvija prilikom ovih sedenja, činilo mi se da sam zapazio u tom čoveku mnogo smisla za realna očekivanja, mnogo sveže bistrine našega čoveka iz naroda, mnogo realističkog dara za kazivanje i divnih modulacija u intonaciji. Dar kapitalan za našu scenu, tada još uvek po malo u vodama stare patetike i napregnutog, svečanog čitanja sa pozornice. Nesumnjivo da je prirodni realistički dar već malo bio načet na pozornici nasleđenim stilom, od kojeg će trebatи da se plevi. Ali u pravilnom odabiranju uloga prikladnih njegovom realističkom daru, u pažljivom rediteljskom vođenju koje bi otstranjivalo pogrešne stečene navike i dovodilo do punjeg izraza prave i zdruge tonove njegove prirode, možda bi se, mislio sam, mogao dobiti u njemu jedan glumac velikih mogućnosti za realistički repertoar. Činilo mi se da 'eksperimenat' zasluguje da bude učinjen i da Beogradsko pozorište može imati velike koristi od tog 'eksperimenta' u pogledu osvežavanja trupe, koje je tada bilo prešno.**

** Velimir Živojinović: »Angažovanje za Beogradsko pozorište«, »Srpska scena«, I/1942, 10, 316—317.

(Podvukao J. L.)

Odlazak Radenkovića za Beograd, nije bio nikakav

»eksperimenat«, kako je mislio Živojinović, već sigurna i provjerena investicija, jer je onaj Radenkovićev »privatni« smisao za realističku opservaciju i prirođan ton uočen u razgovoru, bio »sastavni« dio njegovog glumačkog izraza u mnogim ulogama odigranim na sarajevskoj sceni.

Živojinović je, na žalost, video samo »Zulumčara«, koji je spadao u Radenkovićev romantično-herojski repertoar, kojeg je on i inače volio da igra nešto temperamentnije i podignutije, pa su zato i impresije Živojinovića bile jednosmjerne i u prvi mah nepovoljne i nisu išle u prilog Radenkovićevom angažovanju. Dolazak u Beograd, nakon izvjesnog početnog lutanja, za koje nije bio kriv samo Radenković, već i oni koji su od njega htjeli da stvore Ričarda Trećeg, ubrzo je potvrđio umjetnički renome koji je on stekao na sarajevskoj sceni. Radenković tada definitivno odbacuje herojsko-romantični repertoar i usredsređuje se na tumačenje realistički impostiranih karaktera, koji su mu donijeli najviše uspjeha i najznačajnije rezultate. Pored uloga u stranim komadima (Načeln'k u Gogoljevom »Revizoru«, Džon Piribingl u Dikensovom »Cvrčku na ognjištu«, stari Dulitl u Šooovom »Pigmalionu«), Radenković je najpotpunije izrazio svoju glumačku ličnost na beogradskoj sceni u tekstovima domaćih autora (Petko u Glišićevoj »Podvali«, Ramo Ćiganin u Dojčinovićevom »U zatišju«, Hadži Zamfir u Sremčevoj »Zoni Zamfirovoj), i, naročito, u Nušićevim komedijama (Čovek s nogom u »Putu oko sveta«, Agaton u »Ožalošćenoj porodici«, Jevrem Prokić u »Narodnom poslaniku«, Života Cvijović u »Dr-u«). »On se tako vratio svojoj prirodi, svome prirodnom smehu, svome osećanju za šeretsko i podrugivačko u narodnoj psihi, i odmah dobio i svoju prirodu, perfektno nijansiranu intonaciju i svoj veliki, realistički obeleženi, zamah karakternog komičara, koji je treperio u svakom njegovom gestu, stavu, mim'čkom izrazu, u celokupnoj njegovoj vedro-prozračnoj maski, tako sjajno pokretnoj. Tako se narodni umetnik radio kroz narodni repertoar.«*

* Borivoje Jevtić, op. cit., str. 315—316.

Poslije dvanaest godina, Radenković se još jednom vratio u Sarajevo, kao gost, ali sada glumački potpuno definisan i opredijeljen, prvak beogradskog Narodnog pozorišta, i značajno ime jugoslovenskog glumišta. Na gostovanju (13. i 14. VI 1936), on je odigrao tri svoje najbolje uloge: Čoveka s nogom u »Putu oko sveta«, Agatona u »Ožalošćenoj porodici« i Pecijinog Stojana u »Pljusku«. Ponovni susret sa starim znancem i ljubimcem publike, bio je za sve prvorazredni događaj, koji je obnovio uspomene na Radenkovićeve sarajevske godine, na vrijeme koje je prošlo, i u kome je, upravo na sarajevskoj sceni, sazrijevala njegova glumačka ličnost.

MILICA JOVANOVIĆ:

a i pitanje: zašto između dva rata? Nije li to proizvoljno određen period stvaralaštva

BALET NARODNOG POZORIŠTA

IZMEDJU jednog umetničkog ansambla, ili postoje dubli, određeniji razlozi za izdvajanje jednog perioda onoga što se naziva istorijom našeg beogradskog baleta.

Ako se osvrnemo na društveno-istorijska zbivanja, na zbivanja u kulturi onog vremena, odmah postaje jasno da izdvajanje i pogled na

Balet Narodnog pozorišta u

ovom periodu ima svoju zakonitost. To je jedan zaokrugljen period rađanja, razvijka i dostizanja pune umetničke zrelosti baš u okvirima perioda vremena posle završetka prvog svetskog rata pa do nemačke agresije i okupacije u drugom svetskom ratu. Možda ni u jednoj drugoj umetnosti drugi svetski rat nije tako uništio tradiciju, omeo pravilan razvoj, smenu generacija i onaj vekovima poznat imperativ u umetnosti: s oca na sina, s učitelja na učenika, s jednog iskustva na drugo prošireno iskustvo.

Danas, sa ove vremenske udaljenosti, može se mîrno reći da nije bilo velikog lutanja niti grešaka tako tipičnih, kada se rađa nova umetnost. Očigledno je da su ljudi koji su vodili pozorište, tačno znali šta hoće i put kako da to postignu.

»Prva pozorišna godina posle rata* Pozorište nema svoje

* Prvi svetski rat.

kuće: stara zgrada* je u ruševinama, nova Manež* u to

* Narodno pozorište.

* Jugoslovensko dramsko pozorište.

vreme je samo Manež i ništa više. Predstave se daju u 'Kasini'. Ta prva poratna sezona počinje 29. decembra

* Bloškop.

1918. godine i traje do 24. jula 1919. godine. Za to vreme je dato svega 74 predstave.**

* »Politika«, 17. maj 1922, Narodno pozorište 1918. do 1922.

Plakate iz tog vremena svedoče o repertoaru i izvođenim operama. Tu je »Evgenije Onjegin«, »Travijata« — opere sa zastupljenim baletskim ansamblom, kao i jedno baletsko veče (javni ispit škole Klavdije Isačenko) 31. maja 1922. godine.*

* »Politika«, 17. maj 1922, Narodno pozorište 1918. do 1922.

Iako je Narodno pozorište obnovljeno počelo ponovo sa radom tek 6. juna 1922. godine, učinjene su mnoge uspešne pripreme i koraci neophodni za pravilan rad jednog ansambla. Kao prvo, osnovana je Glumačko-baletska škola, kao drugo, omogućena su gostovanja baletskih umetnika — uglavnom ruskih balerina i igrača, od kojih su neki svojim izvanrednim kvalitetima i visokom umetnošću poslužili kao najbolji propagatori baletske umetnosti. Oni su pokazali i publici i pozorišnoj sredini ono pravo, čisto i zakonito u umetnosti baleta. To su pre svega bila gostovanja Jelene Poljakove 1922. godine i Margarite Froman 1921. i 1922. godine.

»Šef Baleta Ljubljanske opere, bivša članica

Imperatorskog teatra u Petrogradu, na sinoćnjem baletskom večeri u Narodnom pozorištu postigla je sjajan triumf.** i »S trupom Froman balet stoji na odista

* »Politika«, 15. februar 1922, strana 4, gđa Jelena Poljakova, zavidnoj i dostoјnoj visini, telo je postalo jedan od najsavršenijih i najlepših muzičkih simbola i izražaja, duša i njeni događaji pretvorili su se u ritam, i taj ritam je u svoje neslućene i nevidljive veze pohvatao sve zvezde, on je zagospodario svetom, postao univerzalan ...

Članovi trupe Froman su Rusi. Rusi imaju svoj

neizmeran i bogati roman. Rusi imaju svoj visoki i sjajni balet. Oni imaju svoje veliko i duboko ljudsko pozorište.

Zajedno sa ostalim Slovenima mi ne treba da gubimo iz

vida Zapad, ali treba da okrenemo srca i duše Istoku.

Čast Rusima.**

* »Politika«, 1. mart 1922, strana 4, Rusko baletsko veče.

Ma kako ovi prikazi danas delovali đački naivno, oni svedoče o oduševljenju s kojim je primana nova umetnost.

Beograd je, ma kako to čudno izgledalo, tek posle rata

imao prilike da vidi šta je to balet.

Činjenica je da su na sceni Narodnog pozorišta 1871.

godine gostovali baletski umetnici iz Petrograda Fani Šilingenova i Franc Vajs i da je beogradска publike

verovatno tada prvi put videla igru na prstima, ali

nikakvih podataka nemamo o utisku koji je ova igra

proizvela.* Isto tako ni najdetaljniji pregled Materijala

* »Pomenik o tridesetogodišnjici Kraljevskog Srpskog Narodnog pozorišta 1869. do 1899«, službeno izdanje, str. 29.

Fonda Direkcije Imperatorskih pozorišta, Petrograd nije dao nikakve rezultate. Imena ovih baletskih umetnika ne pominju se nigde niti kao članovi baleta, niti kao članovi neke eventualne petrogradske trupe.*

* Arhiv državnih akademskih pozorišta, Lenjingrad; Fond arhiva pozorišta, Lenjingrad; Fond baletske škole, Lenjingrad.

Utoliko danas više cenimo mudar potez otvaranja

baletske škole.

Glumačko-baletska škola

Glumačko-baletska škola otvorena je 1. novembra 1921. godine inicijativom Umetničkog odeljenja Ministarstva Prosvete i tadašnjeg upravnika Narodnog pozorišta Milana Grola. Zamišljena je kao odsek budućeg Konzervatorijuma sa željom da novi nastavni metodi budu oprobani na praktičnom radu, kako bi docnije, kad škola sasvim pređe u državne ruke, posao bio olakšan. Profesori ove škole su bili Milan Grol (čitanje naglas, analiza teksta), Milan Bogdanović (srpski jezik i književnost), dr Vinko Vitezica (istorija drame, nemački jezik), Klavdija

Iсаčенко (plastične igre), Mijoje Milojević (elementi muzike), Nikola Nikolić (francuski jezik), Mihajlo Isailović (dikcija, gluma), Momčilo Milošević (srpski jezik), Pera Dobrinović (gluma, sa uputima u izučavanje kostima našeg klasičnog repertoara), Jurij Rakitin (psihologija glume na praktičnim vežbama), Zlata Markovac (dikcija, tehnika govora), Evgenije Išerski (borenje), Jelena Poljakova (klasičan balet).

Prve pokušaje sa baletom preduzela je Klavdija Isačenko, ali je odmah zatim osnove pravog klasičnog baleta dala Škola, a preko nje i Narodnom pozorištu Jelena Poljakova.* Škola se od prvih dana borila sa materijalnim

* »Srpski književni glasnik«, Nova serija, Knjiga XXI, broj 6, 16. jul 1927, str. 476—478, Momčilo Milošević; »Volja«, godina I, br. 5, Beograd, jula 1926, str. 383—388, Momčilo Milošević.
teškoćama usled nedovoljne državne pomoći. Sa ovakvom ekipom profesora u toku svog šestogodišnjeg postojanja (pripojena je 1927. godine Narodnom pozorištu kao neka vrsta studija) škola je pokazala izvanredne rezultate. Baletski odsek ove škole i izvrstan pedagoški rad Jelene Poljakove, krajem svake školske godine isporučivao je Narodnom pozorištu mlađe baietske kadrove. Iz ove su škole: Nataša Bošković, Marica Popović (potom naša poznata glumica), Ruža Tekić, Katica Putić, Sofija Lankau, Dušica Vasiljević, Janja Vasiljeva, Anica Prelić, Nata Milošević, Sonja Stanislavjević, Sima Laketić, Vera N čiporenko i drugi.

Znači baletski kadar je bio tu, stalni prihvati i izbor novih snaga bio je obezbeđen, obilje entuzijazma i kod mladih baietskih umetnika, i kod publike, i kod kritike obezbeđivao je pravu klimu za razvitak Baleta Narodnog pozorišta.

Iako u Narodnom pozorištu još od 1921. godine* postoji * Narodno pozorište u Beogradu, »Pozorišni godišnjak«, 1918—1922, Beograd, 1922, str. 5, Balerine.

baletska trupa od 6 članova: Nina Hitrovo, Marija Bologovska, Ana Jurenjev, Natalija Bošković, Sonja Stanislavjević, Nata Milošević sa rediteljem Klavdijom Isačenko, na fizonomiju pravog baletskog ansambla nailazimo tek sledećih sezona, počinjući od 1922—23. godine kada Balet Narodnog pozorišta i daje svoju prvu samostalnu predstavu. Tada ansambel Baleta već broji 22 člana, na čelu sa Klavdijom Isačenko i Jelenom Poljakovom.*

* Narodno pozorište u Beogradu, »Pozorišni godišnjak«, 1922—1923, Beograd, 1923, str. 9, Balet.

Prva predstava

Balet je, kao što smo već rekli, učestvovao u operama ili uz kratke opere i samostalno istupao na koncertima. 19. marta 1923. godine ansambel Baleta se prvi put pojavio u celovečernjoj predstavi. Program su sačinjavali baleti »Silfide« na muziku Šopena i »Šeherezada« Rimskog-Korsakova, u koreografiji Jelene Poljakove. Oba baleta su u stvari iz koreografskog opusa Mihajla Fokina. Jelena Poljakova moralu je dobro poznavati Fokinovo stvaralaštvo, budući da je i sama učestvovala u drugoj sezoni Ruskog baleta Đagiljeva u Parizu 1910. godine i tumačila baš Fokinove balete. Sam Fokin, u svojoj knjizi »Uz vetrar« navodi Jelenu Poljakovu, zajedno sa svojom

ženom Verom Fokinom, kao neprevaziđene interpretatorke Robinja u baletu »Šeherezada«.*

* Mihail Fokin. Uz vetrar »Umetnost«, Lenjingrad—Moskva, 1962, str. 243.

Znači, Beograd se sa nevelikim zakašnjenjem upoznao sa remek delima Fokina, sa umetnošću koreografije koja je nedavno poražavala Pariz i koja je uticala na renesansu baleta u Zapadnoj Evropi.

Miloje Milojević, tadašnji kritičar »Politike«, pišući o ovoj predstavi, dao je puno laskavih priznanja: »Gospođa Poljakova je umetnica u kojoj svaki nerv vibrira u ritmičkom zamahu i zanosu. Perfidna orientalka, seksualna žena harema, dobila je u njoj interpretkinju prvog reda... I ostale glavne ličnosti su pokazale puno sjajnih osobina, naročito gca Bošković, koja i u celini i u detaljima ima sve što je potrebno za baletkinju... U 'Silfide' su gđa Poljakova, g Strešnjev, gca Bošković i gca Bologovska pokazali mnogo lepota baletske tehnike... Eksperiment sa baletom je uglavnom uspeo. Bilo je sjaja i puno orientalske atmosfere, pa razume se i puno aplauza.«*

* »Politika«, 20. mart 1923, str. 6, Miloje Milojević: »Baletsko veče, 'Silfide' i 'Šeherezada'«.

Posle ove predstave Balet Narodnog pozorišta iz sezone u sezoni nastavlja svoj stvaralački zamah i, kako nam pokazuju pozorišni plakati* iz onog vremena, svaka

* Arhiv i Muzej Narodnog pozorišta, zbirka plakata 1923—1941. godina donosi Narodnom pozorištu i beogradskoj publici jednu ili dve premijere.

Iste ove godine, novembra 1923. godine doći će u Beograd i Nina Kirsanova sa svojim partnerom Aleksandrom Fortunatom. Posle koncerta na pozornici Maneža na kome je prihvaćena kao »odlična umetnica, živahnja, laka, puna temperamenta. Graciozna, sa sigurnom tehnikom, ona u izvesnim trenucima podseća na slavnu Anu Pavlovu u najboljim svojim kreacijama. Ona leti, preleće preko pozornice, tako reći ne dodirujući pod.«* Aleksandar Fortunato nije povoljno

* »Politika«, 8. novembar 1923, str. 4, »Baletsko veče gđe Kirsanove.«

ocenjen tom prilikom — niti kao igrač, niti kao partner. To ipak nije smetalo Upravi Narodnog pozorišta da ga pozove da postavi »Valpurgisku noć« u operi »Faust«, da igra zajedno sa Ninom Kirsanovom i Jelenom Poljakovom i da ga vrlo brzo zatim angažuje kao direktora Baleta, reditelja i prvog igrača.

Aleksandar Fortunato je vrlo brzo stekao ugled u našoj sredini, štampa mu je posvećivala veliku pažnju, a konačno i na baletskoj sceni Narodnog pozorišta pokazivao je svoje koreografije.

Kopelija

Nemamo mogućnosti da rekonstruišemo kako je Izgledao balet »Kopelija« u koreografiji Aleksandra Fortunata. Premjera baleta je bila 11. juna 1924. godine i sudeći prema Pozorišnom godišnjaku Direkcija pozorišta je bila zadovoljna radom svoga koreografa. Uz dužno odavanje poštovanja Jeleni Poljakovoj za njen pedagoški rad, dolazak Aleksandra Fortunata za šefa i koreografa

(reditelja baleta — kako se onda govorilo) dao je nade na najlepši razvitak u skoroj budućnosti. Uspela premijera »Kopelije« smatrala se dokazom stvarnog i naglog napretka baletske umetnosti u nas.*

* Narodno pozorište u Beogradu, »Pozorišni godišnjak«, 1923—1924, službeno izdanje, Beogr, 1924, str. 27.

Kritičar »Politike«, priznajući uspeh »Kopelije« ipak nas navodi da sa rezervom posmatramo rad koreografa Fortunata. Konstatuje se da je uspeh »Kopelije« lični uspeh njenog reditelja, da je učinjeno sve što se da učiniti od onog materijala koji je pružala naša baletska trupa. Bolje nego ikad gledalac je imao prilike da se uveri o njegovom razumevanju nove umetnosti, o njegovoj neobičnoj energiji, marljivosti, istrajnosti. Ali — nemoguće je poređiti ovu »Kopeliju« sa onm što je godinu dana ranije pokazala na gostovanju Zagrebačka baletska trupa. Zagrepčani su pokazali lep i virtuozan divertisman, a Aleksandar Fortunat je od »Kopelije« napravio dramu.* Danas nam izgleda načno, da ne

* »Politika«, 12. jun 1924, str. 5, »Kopelija — sinočna premijera naše baletske trupe«.

kažemo neku drugu strožiju reč, da balet »Kopelija« može da se predstavi kao drama. Prvenstveno zbog lake, prozračne muzike Deliba, a drugo i priča o devojci sa očima od emajla je samo jedna blago romantično-fantastična baletska priča.

Prelstavajući danas periodiku, časopise, pisani reč o baletskim dostignućima onoga vremena ne možemo da ne spomenemo da je publika u Beogradu blagonaklono i sa ponosom gledala na svoj balet koji se tek formira, ponosom na pojavu prvih domaćih imena u baletskom svetu, koji je, kao po nekom pravilu, tada, pripadao ruskim baletskim umetnicima. Evo, na primeru »Kopelije«. Isidora Sekulić povodom premijere »Kopelije« se osetila pobuđenom da i ona iznesu svoja razmišljanja. Niene ocene su tačne, čiste, pune dobre volje, a sam prikaz imponuje kao obrazac kako treba pisati i razmišljati o baletskoj umetnosti. Isidora Sekulić ovako procenjuje tadašnje ostvarenje baieta »Kopelija«: »Ako se ostave na stranu izvesne sitne zamerke, i ozbiljnija zamerka da je pantomima prilično zanemarivana, a kad nije zanemarivana da nije došla do umetnosti — može se reći da je 'Kopelija' izvedena kod nas sjajno i raskošno. Išlo se na naše prilike, do krajnjih mogućnosti, i sa dekorom, i sa kostimima, i sa baletskim kreacijama i stilom, i sa osvetljenjem i bojama*, i sa grupama živih i

* Dekor i kostimi — Vladimir Žedrinski (primedba autora).

mrtvih objekata. Sve je drhtalo od punoće. Nigde praznina, nedoumica ili umora. Jedan živ organski tok, od prvih koračića na prste uzdignute Svanilde, do poslednjeg, sjajno skladnog i tačnog smirivanja igre u grandioznu živu sliku baletnog ansambla... 'Kopelija' će se sigurno održati na našem repertoaru i u toku predstava bez sumnje oslobođiti svih sitnih tehničkih nedostataka, na primer nejednako disciplinovanih solista, nedovoljno muzikalnih članova ansambla. Ostalo bi nam jedino da poželimo malo jači unutrašnji život i duhovni akcenat, ono bez čega bi se baletna pantomima mogla, kao već jednom u toku istorije, pustiti do površne

ili grube fantazije.**

* »Srpski književni glasnik«, knjiga XII, br. 5, 1. juli 1924, str. 387—390. Isidora Sekulić: »'Kopelija', balet od L. Deliba«.

O baletu se misli, mlađi kadrovi se neguju, Upravi pozorišta skreće se pažnja na mlade talente, još tada primaju se i osećaju kao već sasvim dobro izrađene igračice Nataša Bošković, Marina Olenjina. Ističu se vanredno darovite početnice iz škole gde Isačenko: Nata Milošević, Sonja Stanislavljević i Mara Popović, pored Anice Prelić i Ruže Tekić.

Jedino, pravu stvaračku atmosferu remetio je izvesno dvojstvo škola, koje je na neki način u baletskim krugovima i u štampi izazivalo i razbuktale strasti. Očigledno je da je ono postojalo.

Miloje Milojević, na njemu svojstven, precizan način, uočio je ovaj raskorak i istakao ga kao problem analizirajući jednu od prvih predstava: »Nije bilo koordinacije ritma i stoga što se na sceni razvijaju dva suprotna baletska principa: princip klasičnog baleta, kome na čelu stoji gđa Poljakova, i princip plastičnog baleta, koji predstavlja gđa Isačenko. I jedan, i drugi, odvojeni, imaju prava opstanka; spojeni, oni izazivaju ritmički nesklad. Taj nesklad se još više isticao u 'Silfidama', eminentno-baletskoj kreaciji koja je bila jasnija, preglednija no kreacija 'Šeherezada', ali su izvesni efekti 'poante'-a bili izgubljeni u ansamblu usled mešanja učenika gđe Poljakove, koji te efekte imaju 'u prstima', sa učenicima gđe Isačenko, koji, možda, imaju više muzikalne poezije i ritmičko-poetske diferenciranosti u svojoj interpretaciji, ali nemaju 'poante' sigurno izrađen.**

* »Srpski književni glasnik«, knjiga VIII, br. 7, 1. april 1923, str. 537—540. Miloje Milojević: »Umetnički pregled«.

Slične primedbe našoj baletskoj sceni imala je i Isidora Sekulić, navodeći izvesnu preopterećenost stilovima — od

* »Srpski književni glasnik«, knjiga XII, br. 5, 1. juli 1924, str. 387—390. Isidora Sekulić: »Umetnički pregled«.

klasične, Dalkroza, Vigmanove do Labana.* »Politika«, pak, tačno, ali u dosta grubom tonu polemiše: »Plastični balet! Koješta, molim vas! Plastikom se kod nas zanima gđa Maga Magazinović i sa uspehom... Ostavimo joj i to zanimanje i te uspehe. Takva plastika za pozorište nema nikakve štete, ali ni velike koristi. Ono što je pozorištu potrebno, to je sasvim prosto i sasvim kratko — balet. Ne, 'plastičan balet' — već balet! Preotimajući patent gđi Magazinović, prva nastavnica naše mlađe baletske trupe, gđa Isačenko, počela je sa 'plastikom', sa 'plastičnim baletom', kako ona to kaže, počela je vrlo dobro, onda se proglašila autoritetom, rastrubila svoju slavu kroz sve ruske emigrantske listove, i danas uživa u plodovima svoga uspešnog rada. Dalje od početka gđa Isačenko ne može, neće ili možda ne ume da makne. S njom, svi su izgledi na to, mi ćemo još dugo čekati Delibovu 'Kopeliju' i Šumanove 'Leptire'.**

* »Politika«, 11. januar 1923, str. 4. »Zagrebački balet u Beogradu«. »A kako stoji naša baletska trupa?«

Koliko vatre u jednom napisu, koliko želje da naš balet napreduje još brže, još brže. Možda je ovaj problem bio tako jako zaoštren, jer cela ova diskusija je izrazito buknula posle i u vezi gostovanja Zagrebačkog baleta u Beogradu. Beograd je video pravu baletsku trupu, pravu,

predivnu Margaritu Froman, Maksa Fromana i nije isključeno da se pojavila i konstruktivna zavist na uspeh zagrebačke baletske umetnosti. Pitanje raznih smerova i stilova u baletu i negovanju kadrova rešilo se sasvim neočekivano. Gospođa Isačenko je organizovala malu trupu od svojih najtalentovanih učenica Nata Milošević, Sonje Stanisavljević, Anice Prelić i sa njima koncertno nastupala po skoro celoj Evropi — Nemačka, Engleska, Italija, Švajcarska, Francuska, Holandija. Milan Grol, tadašnji upravnik Narodnog pozorišta se oštro protivio odvođenju mladih balerina, koje su već sa uspehom nastupale u ansamblu Baleta Narodnog pozorišta. Čak je pokušao da osujeti njihov prelaz preko jugoslovenske granice. Uzalud. Ova mlađa trupa sa Klavdijom Isačenko koncertirala je po gradovima Evrope sve do 1927. godine.

U Beogradu ostaje kao pedagog i učitelj Jelena Poljakova. Ona ima kolosalne zasluge i ma kako je jedna umetnost, pa i baletska kompleksna, Jeleni Poljakovo u istoriji našeg baleta pripada, bez obzira na sve druge elemente, počasno mesto.

Jelena Poljakova

Jelena Dmitrijevna Poljakova (1884—1972) je završila Petrogradsku* školu** i od 1902. do 1918. godine je bila

* Danas »Baletska škola Agripine Vaganove«, Lenjingrad.
** Baletska škola Imperatorskih pozorišta, Petrograd.

članica i solistkinja Imperatorskog Mariinskog pozorišta.*

* Danas »Državno akademsko pozorište Operе i baleta Kirova«, Leningrad.

»Došla je do položaja prve baletinе (solistkinje). Igrala je besprekorno, ali neizrazito.«* Ona je imala sreću da * M. Borisoglebski. »Materijali za istoriju ruskog baleta«, knjiga II, izdanje Leningradске baletske škole, 1939, str. 161.

radi sa Marijusom Petipom* s Mihajlom Fokinom*,

* Marijus Petipa. »Materijali, uspomene, članci. Izdanje »Umetnost« Leningradsko odelenje, 1971, str. 359.

* M. Fokin. »Uz vетар«, izdanje »Umetnost«, Leningrad—Moskva, 1962, str. 243.

nastupala je zajedno sa Anom Pavlovom 1908. godine na prvom gostovanju velike umetnice u inostranstvu (Berlin, Stockholm, Kopenhagen, Prag, Helsingfors)*,

* »Petrogradske novine«, 9. april 1908, str. 5.

učestvovala je u Ruskoj baletskoj sezoni Đagiljeva u Parizu 1910. godine.

Posle 1918. godine Jelena Poljakova dolazi u Jugoslaviju, prvo u Ljubljani, gde zauzima mesto šefa Baleta i prve baletine. Beograd je prvi put vidi na koncertnom gostovanju pgčetkgm 1922. godine i tom prilikom ona ostavlja izvanredan utisak, tako da je pozivaju u Beograd. Ona i prelazi u Beograd i tu u našoj sredini kao umetnica, baletina i prvenstveno pedagog, ima svoju najznačajniju ulogu.

Kroz njenu školu — prvo Glumačko-baletsku školu, potom privatnu, od 1937. godine na Odseku baleta pri Srednjoj Mušičkoj Akademiji — prošli su svi najistaknutiji solisti baleta Narodnog pozorišta, kao i skoro ceo baletski ansambl. U početku je nastupala kao primabalerina Narodnog pozorišta. Igrala je glavne uloge u baletima »Labudovo jezero«, »Žizela«, »Kopelija«, »Šeherezada«,

»Očarana lepotica«, ali se kasnije sva predala pedagoškom radu. Njen rad u periodu između dva rata od 1922. do 1943. godine dao je kolosalne rezultate. Bez obzira da li je Balet Narodnog pozorišta imao uspešnu sezonu ili ne, manje ili više uspešnog koreografa, da li je trupa imala umetničko rukovodstvo ili ne, Jelena Poljakova je svake godine, bez izuzetka u toku 20 godina, isporučivala kadrove Baletu Narodnog pozorišta. Svake godine, obavezno, pokazivala je rezultate svoga rada na ispitnim predstavama — koncertima i po pravilu — svaki koncert je predstavljao buduću umetnicu Baleta Narodnog pozorišta.

Jelena Poljakova je posle rata radila u Santagu u Čileu, i tamo je, bez obzira na već poodmakli životni uzrast, imala izrazite pedagoške uspehe. Tamo je i završila svoj život.

Svoj najplodniji životni i umetnički period imala je ipak u Beogradu i Balet Narodnog pozorišta u periodu između dva rata za svoj procvat i punu zrelost umnogome duguje njoj. Skromno, profesionalno čisto i strogo vaspitala je čitavu plejadu naših baletskih umetnika, kojima se mi i danas ponosimo.

Pedagoški rad Poljakove je tekao bez zastoja, u Narodnom pozorištu se kroz rad koreografa baletski ansambl usavršavao sve uspešnije, širio svoje izražajne mogućnosti, osvajao već naklonjenu publiku.

Labudovo jezero

Takva, sasvim mlađa trupa, već juna 1925. godine prikazuje balet »Labudovo jezero«, koji je vrlo težak zadatak i za znatno veće, iskusnije i starije ansamble. Koreografija baleta poverena je Aleksandru Fortunatu. Jelena Poljakova tumači Belog labuda — Odetu, Nina Kirsanova Crnog labuda — Odiliju.

Nimalo nije lako, posle pedeset godina, steći utisak kako je tadašnje »Labudovo jezero« izgledalo. Neosporno je da je Jelena Poljakova, kao Odetu zadrivila pravom, klasičnom igrom, da je Nina Kirsanova, kao Odilija dala karakteran lik, pun zamamne lepote i strasnog života. Neosporno je da se kao solistkinja istakla Nataša Bošković*. Isto tako je činjenica da je Beogradski balet * »Politika«, 30. jun 1925, str. 6. Viktor Novak: »Labudovo jezero«, isao krupnim koracima napred.

Teško je danas ustanoviti da li je Aleksandar Fortunato uopšte znao koreografiju »Labudovog jezera«, ili je prosto dopustio sebi da se koristi svojom proizvoljnom fantazijom. U prvom činu baleta, na primer, umesto poznatog pas de trois (princ i dve princeze) pojavljuvao se Sladoled — iznosili su kaširanu tortu na scenu, prinčev drug je sekao tortu i pojavitivala se baletina igrajući Sladoled. Da li je to nepoznavanje baleta, muzike, nedovoljno izgrađen ukus ili uticaj opere? Sva ova pitanja ne možemo a da kritički ne postavimo. Kako objasniti danas motive koreografa Fortunata, kada on od poloneze — izrazito otmene igre, aristokratskog karaktera, pravi cigansku igru. Ovu igru tumačila je Odilija — čerka Rotbarta, ista Odilija — Crni labud, koju potom u trećem činu baleta vidimo na prstima. Četvrti čin baleta bio je pun nelogičnosti. Odstupanja su bila

znatna i od libreta i od muzike.

Danas, mi možemo sva ova pitanja da postavimo, možemo da konstatujemo gornje činjenice, ali ma kako to bilo čudno, ova predstava se u ovakovom vidu zadržala na repertoaru od 1925. pa sve do 1941. godine. Negledajući na sve ove nedostatke balet »Labudovo jezero« je bio voljena predstava beogradske publike, blagodareći prvenstveno odličnim tumačima glavnih uloga. Do jubilarnе stote predstave, koja se održala pred sam rat, 18. januara 1941. godine, čitav niz umetnika je stekao priznanje u ovoj predstavi kao i ljubav beogradske publike. U početku se uloga Odete — Odilije delila na dve balerine, a kasnije je već jedna balerina tumačila oba lika. To su Poljakova, Kirsanova, Froman, Bošković, Olenjina, Prelić, J. Vasiljeva, Aranđelović i prinčevi Maks Froman, Žukovski, Ristić.

Aleksandar Fortunato

O Aleksandru Fortunatu imamo, na žalost, malo podataka. Neki izvori govore da je on Aleksandar Fortunato Šerc i da je počeo da uči balet u Lvovu, kao i da potpuno igračko obrazovanje nije nikada stekao. U Beogradu je posle baleta »Labudovo jezero« postavio još »Polovecki logor« Borodina, Adamov balet »Žizela« i baletske scene »Delija krpa« iz Nedbalovog baleta »Od bajke do bajke«. »Polovecki logor« prikazan je u istoj večeri posle opere Stevana Hristića »Suton«. Povoljne prikaze nije dobio. Lakonski, Viktor Novak tada konstatiše da je »baletska scena 'Polovecki logor' iz čuvene opere Borodina 'Knez Igor' izvedena sa jednom nerazumljivom grubošću i potpunim neshvatanjem stvari.«*

* »Politika«, 27. novembar 1925, str. 8, Viktor Novak: »Premijera opere 'Suton'«.

I u »Žizeli« Aleksandar Fortunato nije pokazao solidan koreografski rad. Sigurno je Jeleni Poljakovo, koja je izvrsno znala balet i klasičnu baletsku tradiciju, bilo teško da sarađuje sa njim i da igra u njegovim baletima. Posle odlaska Fortunata iz Beograda Poljakova je tumačila ulogu Žizele po originalnim koreografskim izvrima, o čemu svedoči i malo obaveštenje u štampi: »U četvrtak 16. decembra glavnu ulogu u 'Žizeli' tumačiće Jelena Poljakova na onakav način na koji je igrala Ana Pavlova u Rusiji. Istog večera daje se i 'Polovecki logor' u novoj režiji g. M. Fromana.«*

* »Politika«, 15. decembar 1926, str. 7. »Narodno pozorište — 'Žizela' i 'Polovetski logor' u novoj režiji.«

Aleksandar Fortunato je stekao veliku popularnost. Priznavane su mu velike zasluge za požrtvovanji i predani rad, kao i uspela organizacija baletskog ansambla Narodnog pozorišta. Sama Uprava Narodnog pozorišta imala je sa njim dobre i velike planove: u letu 1924. godine Narodno pozorište je uputilo Aleksandra Fortunata u Srbiju da prostudira narodne igre za stvaranje nacionalnog baleta.* On je to sa oduševljenjem * Narodno pozorište, »Pozorišni godišnjak«, 1923—1924, službeno izdanie, Beograd, 1924, str. 46. Letopis, 1924.

i učinio i spremao se da postavi jedan domaći balet, sa muzikom koju bi napisao Stevan Hristić. Ovaj balet bio bi u tri čina i prema zamisli Fortunata obuhvatao bi najsjajniji deo naše prošlosti, naš trinaesti vek.*

* »Vreme«, 16. juli 1924, »Za naš domaći balet.«

Bez obzira na lep prijem i stečenu popularnost, priredivši svečani oproštajni koncert, zajedno sa Ninom Kirsanovom Aleksandar Fortunato je napustio Beograd. Sa imenom Aleksandra Fortunata, već u njegovom odsustvu, srećemo se 1933. godine, prilikom prvog izvođenja baleta »Ohridska legenda«. Ovog puta Fortunato će se pojaviti kao autor liberta.*

* Arhiv i muzej Narodnog pozorišta. Zbirka plakata, 1932—1933.

Nataša Bošković

Mlade snage baleta su se konstantno brzo razvijale. Već vše puta nailazimo na pohvalne prikaze o igri Nataše Bošković. U septembru 1926. godine ona je imala debi u baletu »Kopelija«. Stručna kritika je sa puno pažnje, a i ponosa obeležila ovaj događaj: »Gca Bošković u teškoj ulozi Svanilde, otkrila nam je obilje znanja, ali i lepote i snage svog talenta. Talenat gce Bošković prebrodio je bez sumnje sve one silne tehničke prepreke koje se nemilosrdno usprotivljuju, i ambiciji i obdarjenosti. Gca Bošković je već postigla osobitom marljivošću i istrajnošću, onaj tehnički virtuozet, koji uslovjava siguran uspeh i napredak... Cveće i aplauzi posuli su prve korake njene umetničke staze. A, i s pravom.«*

* »Politika«, 24. september 1926, str. 7. Viktor Novak: »Kopelija.« Debi gce Natalije Bošković.«

Miloje Milojević oduševljeno piše: »Još jedna nacionalna snaga, i još jedan uspeh. Gca Bošković, jedna od najmarkantnijih predstavnica baletske umetnosti kod nas, i veoma istaknuta članica našeg baletskog ansambla, ožvela je svojim temperamentom i svojom izvanrednom tehnikom (koju je prošle sezone usavršila u Parizu) glavnu ličnost Delibove 'Kopelije' sa toliko ukusa i smisla, sa toliko gracie i duha, i fantazije i lepote, da mi bez rezerve tražimo da se gci Bošković da mogućnost da kreira i ostale glavne baletske uloge, da bi nam pokazala sve svoje dragocene sposobnosti. Naš baletski ansambl najzad je dobio umetnicu našeg roda koja (nadamo se da se nećemo prevariti) ima prava da zauzme u njemu prvo mesto.«*

* »Srpski književni glasnik, knjiga XIX, br. 3, 1. oktobar 1926, str. 240. Miloje Milojević: »Debi gce Natalije Bošković.«

Nataša Bošković je vrlo brzo i zauzela mesto primabalerine i osvojila bezgranično poštovanje i ljubav publike. Blistala je u svakoj ulozi. Od 1926. do 1944. godine (kada je Nataša Bošković napustila Beograd) ona je bila prima absoluta, i mada su se u Baletu Narodnog pozorišta pojavljivale i druge odlične balerine, njenu slavu i reputaciju niko nije dostigao. Ime Nataše Bošković vezano je za naš balet od njegovog postanka. Listajući danas programe i liste učešnika predstava Narodnog pozorišta nailazimo na našu istaknuto umetnicu već u prvoj samostalnoj predstavi tek oformljenog baleta.

Tadašnji kritičar »Politike« kao da je bio proročki nadahnut pišući između ostalog o prvoj predstavi baleta. »Gdica Bošković pokazala je mnogo lepota baletske tehnike.« Tada je Nataša Bošković učestvovala u baletu »Silfide« sa malom solo partijom. Morala je biti

izvanredna, kada je recenzent primetio. Tim više, što je nastupala zajedno sa već zrelom, istaknutom Jelenom Poljakovom.

Nataša Bošković se razvija u zanosnu balerinu, koja ne samo da ravnopravno nastupa sa Jelenom Poljakovom a potom i Margaritom Froman, nego ih na neki način prevazilazi. U čemu? Beogradska publika je obožava, beogradска publika se njom ponosi.

Osim talenta, urođene ljudnosti i plemenitosti prave akademske klasične balerine, njene odlike su neverovatna marljivost, ogromna radna sposobnost, želja za stalnim usavršavanjem. Redovno je odlazila u Pariz da radi sa Olgom Preobraženskom.

Preko solo uloga u baletima »Silfide«, »Kopelija«, »Labudovo jezero«, debituje u »Kopeliji«, nastupa u nizu značajnih uloga: Kraljica vila u »Žizeli« Adama, i potom uloga Odete — Odilije u baletu Čajkovskog »Labudovo jezero«. Ova uloga ostaće stalno na njenom repertoaru, pa će svojim učešćem Nataša Bošković krunisati i stotu predstavu »Labudovog jezera«, održanu 1941. godine.

Svaka sezona značila je po jedan nov uspeh naše balerine. U sezoni 1927—28. godine ona je kreirala ulogu Rajmonde u istoimenom baletu Aleksandra Glazunova, Žar-pticu Stravinskog, Mlinarku u De Falj'nom baletu »Trorogi šešir«, Carevnu u »Konjicu-viljenjaku«, Žavotu u istoimenom baletu Sen-Sansa, zatim još same glavne uloge u baletima: »Priča o Honzi«, »Šeherezada«, »Licitarsko srce«, »Dafnis i Hloe«, »Don Kihot«, »Tajna piramide«, »Cveće male Ide«, »Petruška«.

Baleti, izvrsne umetničke i tehničke kreacije koje se pamte, ređaju se nezadrživo iz godine u godinu. Ostajete zadržani pred neverovatnim opusom naše umetnice. Ona je i Beli labud, i Aurora, i Rajmonda — znači vrhunske partie klasične prima balerine — ona igra i u špansko-karakternom repertoaru, ona igra i u nacionalnom repertoaru koji se tek stvara (»Licitarsko srce« Krešimira Baranovića).

Osim toga, ona nastupa u čitavom nizu baleta u operama: »Knez Igor«, »Aida«, »Samson i Dalila«, »Demon«, »Tais«, »Karmen«. Izgleda neverovatno danas, kada se baletski umetnici na neki način opredeljuju za jedan stil, za određenu vrstu uloga, da je Nataša Bošković igrala Polovecku devojku u »Poloveckom logoru«. Kakva širina umetničkih mogućnosti! Danas, sličan primer gotovo da i ne postoji u baletskoj praksi.

U sezoni 1933—34. godine daje se balet »Čovek i kob« na muziku Pete simfonije Čajkovskog. Boškovićeva igra drugi stav: Ljubav. Kritičar »Politike« skoro i da nema reči kada govorci o njenoj kreaciji, »Gđa Bošković je izvanrednom harmonijom svoje savršene umetnosti zadivila.« Zatim je ponovo vidimo u nacionalnom baletu Frana Lotke »Đavo na selu«. Ovde ona tumači lik Jele, čedne seoske devojke, da bi već u sezoni 1939—40. godine blistala ljudkošću porculanske figurine, nezemaljski dodirivala scenu vrhovima prstiju, igrajući Šarlottu Čeli u baletu »Balerina i banditi« na muziku Mocarta. Iste sezone tumači i Caricu Tamaru u baletu »Tamara« Balkirjeva i igra Žizelu.

Nataša Bošković je sastavni deo istorije baleta Narodnog pozorišta u Beogradu. Ona je jedan od stubova koji su

držali naš balet, rasli zajedno sa njim, i prevazilazili ga tako nadahnuto u umetničkim dometima. Ona je inspirisala čitav niz koreografa. Aleksandar Fortunato, Fjodor Vasiljev, Margarita Froman, Nina Kirsanova, Pia i Pino Mlakar, Boris Romanov — sve su to imena koreografa povezana sa njenim uspesima i davnim umetničkim usponom.

Partneri su joj bili Sergije Strešnjev, Maks Froman, Anatolij Žukovski, Miloš Ristić. Pored pozorišne imala je i veliku koncertnu aktivnost. Kao prima balerina, napored sa Olgom Spesivcevom, čuvenom balerinom još čuvenije trupe Đagiljeva, delila je program velike turneje po Indiji i Australiji. Za onoga ko ne zna Natašu Bošković, to je pravi pokazatelj kako se visoko ona postavila u svojoj umetnosti. Samo izuzetna umetnica mogla je da nastupa kao prima balerina pored proslavljenih balerina Ballet Russe de Diaghileff.

Nataša je bila izuzetna. Dovoljno je da se povede reč o njoj u krugu ljudi koji je pamte. Ne primećujući to, oni o njoj govore velikim slovima. Nataša je ONA. Nataša je NATAŠA. O njoj se još uvek mogu čuti mile priče, još se može osetiti koliko je imponovala, koliko je nadahnjivala. Prve naše balerine više nema.

Očarana lepotica

Sezona 1927—28. godine imala je značajnu ulogu u razvitku baletske umetnosti u Beogradu. Ove sezone na baletskoj sceni Narodnog pozorišta ansambl je izveo balet »Očarana lepotica« Čajkovskog-Petipa. Prvi put su se beogradска publika i balet upoznali sa originalnim delom velikih majstora.

»Do 'Očarane lepotice' mi smo igrali 'Žizelu', 'Labudovo jezero' i druge balete, ali tek sa ovim baletom mi smo počeli da se nadahnjujemo i da igramo drugačije. 'Očarana lepotica' može da se smatra našim prvim, pravim klasičnim baletom. Kostimi, dekor, celo ostvarenje predstave za ono vreme dali su neviđeni spektakl« — seća se tog vremena Sonja Lankau, članica Baleta Narodnog pozorišta — inače, učesnik ove predstave.

Predstavu je postavio Fjodor Vasiljev. Malo se zna o njegovoj stvaralačkoj aktivnosti do njegovog dolaska u Beograd. Poznato je da je delovao u Francuskoj i Španiji. Izvesno je da se poznavao sa Jelenom Poljakovom još u Rusiji, izvesno je da je odlično poznavao koreografiju Marijusa Petipa. On je postavio partie ansambla i sam je igrao s »potresnom elegancijom«* Kralja Florestana, dok je Jelena * Citat Sonje Lankau.

Poljakova radila solističke partie. Princezu Auroru je na premijeri igrala Jelena Poljakova, Dezire je bio Maks Froman — dalje je sve ostale predstave igrala Nataša Bošković.

Stručna kritika je kao nijedanput do tada pozdravila izvođenje »Očarane lepotice«. — »Odmah valja reći ovo: 'Očarana lepotica', fantastični balet P. I. Čajkovskog, nesumnjivo je najuspelija baletska kreacija koju smo dosad u Beogradu imali. Ni 'Šeherezada', ni 'Kopelija', 'Žizela', 'Polovecki logor', ni scena 'Delija krpă', ni baletski umeci u izvesnim operama ('Vesèle žene

vindzorske', 'Faust' i druge) ne stoje na visini 'Očarane lepotice', odigrane sa elanom, sa ijupkom delikatnošću ili sa dramatičnom sigurnošću, jednom reći rečeno, čisto baletskom uravnoteženošću i izvesnom grandezza u razvojima linija corps de ballet-a i prefinjenim vibracijama solista, 16. juna pred zainteresovanom publikom.

Zasluga za uspeh pripada u prvom redu direktoru i reditelju baleta g. Fjodoru Vasiljevu, zatim u ravnoj liniji sa njime, izvrsnim interpretima glavne partie, Knjeginje Aurore, gđi Poljakovoj i gđici Nataliji Bošković; najzad u pogledu razvijanja i ospozobljavanja podmlatka gđi Poljakovoj. Ona je uspela da vaspita omladinu očaranu sjajem dekora i lepotom baletske linije, oduševljenu specifičnim dražima igre u službi drame, tako da mi danas imamo ansambl na svome mestu. Taj ansambl je sposoban da rešava i reši probleme klasičnog baieta, intelligentan ansambl koji, vođen iskusnom rukom i otmenim instinktom umetnika kao što je g. Vasiljev, ume da razvije svu simfoniju linija i orgiju ritma na sceni... Sa virtuoznosću baletkinje od rase i stilske kulture, gđa Poljakova je kreirala Auroru besprekorno. Sa istom rasnom i stilskom kulturom kreirala je gđicu Bošković na reprizi Auroru. Gđica Bošković je danas apsolutno zrela umetnica, i svi tehnički efekti su njena svojina. Ona suvereno viada gestom, ona se punom dušom unosi u radnju, ona gest i izraz dovodi u savršen sklad, ona je glumica-igračica, primadona kojom se naš ansambl i naša umetnost uopšte smeju podići.**

* »Srpski književni glasnik«, knjiga XXI, br. 5, 1. juli 1927, str. 380—381. Miloje Milojević: »Očarana lepotica«, balet P. I. Čajkovskog.

U ovoj predstavi istakao se čitav niz naših umetnika: Danica Živanović kao Vila Jorgovan, Marina Olenjina kao Vila Cvet klasa, Prinčevi Mile Jovanović, Anatolije Žukovski, Zibin i Javorški, Riki Levi kao Bela mačka, Mile Jovanović — Plava ptica, Nevesta izbiračica — Niia Stimić, Plava brada — Radomir Krstić.

Fjodor Vasiljev je bio i šef Baleta. Plakati u Arhivu i muzeju Narodnog pozorišta svedoče o njegovoj ogromnoj aktivnosti. Osim baleta »Očarana lepotica«, on je postavio i baiete u operama: »Faust« Gunoa, »Demon« Rubinštajna, »Karmen« Bizea, »Evgenije Onjegin« Čajkovskog. Sve koreografije su bile na vrlo visokom nivou. Neki od ovih operskih baleta su imali takav uspeh da su se izvodili samostalno kao jednočinski baieti. Na žalost, već sledeće sezone 1927—28. godine, Vasiljev je napustio Beograd. On je postao glavni režiser i koreograf Italijansko-ruske opere u poznatim italijansko-ruskim sezonomama sa učešćem Šajjapna u Barceloni.

Njegov rad u Beogradu je bio stvaralački, pozitivan, profesionalan i delotvoran za beogradski bale.

Jedinstvena zamerka Fjodoru Vasiljevu je u tome, što je ostvarujući »Očaranu lepoticu« na sceni Narodnog pozorišta zaboravio na Marijusa Petipa i svoj dug prema njemu. Postavku i koreografiju »Očarane lepotice« Fjodor Vasiljev je pripisao себi, o čemu svedoče pozorišni plakati.*

* Arhiv i muzej Narodnog pozorišta, zbirka plakata 1927—28. Šta je još karakteristično za ovaj period? U štampi, u novinama »Politika«, u časopisu »Srpski književni

glasnik«* uporno se postavljaju pitanja o stvaranju

* »Srpski književni glasnik«, knjiga XII, br. 7, 1. avgust 1924, str. 543—545, Miloje Milojević: »Zagrebačka opera: 'Licitarsko srce' od Krešimira Baranovića«; »Srpski književni glasnik«, knjiga XXI, br. 5, 1. avgust 1927, str. 380—381, Miloje Milojević: »'Očarana lepotica', balet P. I. Čajkovskog«; »Srpski književni glasnik«, knjiga XXII, br. 3, 1. oktobar 1927, str. 340. Miloje Milojević: »Debi gđe Froman«.

nacionalnog baleta. U Zagrebu je u to vreme radila Margarita Froman. Ona je još 1924. godine postavila na zagrebačkoj sceni balet »Licitarsko srce« Krešimira Baranovića, tadašnjeg direktora Opere i poznatog dirigenta. Balet je u Zagrebu imao ogroman uspeh i stampa i napredna kulturna sredina Beograda su ubedivali direkciju Narodnog pozorišta u neophodnost doiska Margarite Froman u Beograd.

Ono o čemu su maštali beogradski obožavaoci baleta se i ostvarilo. Margarita Froman je došla u Beograd kao šef Baleta, prima balerina i koreograf. S njom su došli i Pavle Froman, scenograf i nekoliko njenih najboljih učenica iz baleta Opere u Zagrebu. U Beogradu je već, kao prvi solista, partner naših prvih balerin, i koreograf »Poloveckog logora« bio i drugi njen brat Maks Froman. Tako je Balet Narodnog pozorišta postao još jači.

I Maks i Margarita Froman bili su poznati beogradskoj publici sa retko uspešnih gostovanja Zagrebačkog baleta. Maks Froman je, potom, sam prešao u beogradsku trupu. Jedan od najplemenitijih izdanaka baletske škole nekadašnjeg Imperatorskog Boljšog teatra u Moskvi, imao je i u inostranstvu, i kod nas uvek značajne uspehe. Otmeno iep i vitak, sjajan tehničar, prefinjenog temperamenta, kao da je bio predodređen da osvaja i oduševljava. Njegova umetnost je bila »sasvim osobite kise«*, Jelena Poljakova i Nataša Bošković su * »Politika«, 20. novembar 1926, str. 6. Viktor Novak: »Gostovanje g. M. Fromana«.

u njemu imale izvanrednog partnera.

Margarita Froman

Margarita Froman je bila učenica Tihomirova, jednog od najistaknutijih baletskih ličnosti rusko-sovjetskog baleta, u generaciji 1909. godine. Solistkinja Boljšog teatra u Moskvi, tumačila je glavne uloge u baletima »Kopelija«, »Labudovo jezero«, »Uzaiudna predostrožnost«, »Aziade«. Prema američkim izvorima gostovala je 1916. godine sa trupom Đagiljeva u Americi (Njujork). Bila je partnerka Vaclava Nižinskog u baletima »Duh ruže« Vebera i »Dafnis i Hloe« Ravela. Na rujnorškoj sceni Margarita Froman nastupala je zajedno sa Oigom Spesivcevom, jednom od najistaknutijih baletskih umetnica našega veka, u baietu »Silfide«.

Margarita Froman je jedna od prvih baletskih umetnica koja je snimala za film. Zajedno sa M'hajlom Mordkinom, proslavljenim partnerom Ane Pavlove snimila je film-balet »Aziade«, koji je čak u Sovjetskom Savezu imao specijalnu preporuku Anatolija Lunačarskog za prikazivanje.*

* Centralni državni arhiv literature i umetnosti, Moskva. Margarita Froman. Lični predmet.

Kao što se vidi Beograd je zaista imao veliku umetnicu i kao takvu je i primio. Prikazi o njoj u našoj štampi tog vremena su puni oduševljenja.

Nama se čini, da se njen puni stvaralački zamah ipak odnosi na period njenog života i skoro četrdesetogodišnje umetničke delatnosti u Beogradu i Zagrebu. Ona je bila baletina izuzetnih kvaliteta i mada Ruskinja po rođenju, ona je kao koreograf duboko i talentovano pronikla u duh našeg narodnog stvaralaštva. Fromanova je stvorila prve jugoslovenske balete »Licitarsko srce«, »Imbrek z nosom«, »Ohridska legenda«. Ona je izvršila značajan uticaj upoznajući jugoslovensku publiku sa repertoarom trupe Đagiljeva — trupe, koja je umetnički suvereno vladala repertoarom, savremenostu i uspehom po svetskim scenama. Vršeći ovu ulogu Margarita Froman je prikazivala baš ono što se tog trenutka idejno, izvođački, baletski smatralo najboljim na svetu. To su bili baleti: »Petruška«, »Žar-ptica«, »Leptiri«, »Trorogi Šešir«, »Don Huan«, »Igračke« (uglavnom koreografije Mihajla Fokina). Ona kasnije postaje i operski režiser. Njene zasluge su mnogobrojne.

Došavši u Beograd 1927. godine Froman-balerina je odmah zahvatila i osvojila beogradsku publiku. U njenoj umetnosti su nalazili rusku tradiciju i talenat u ostvarivanju veze između klasičnih principa i savremenosti. Ona »treperi od vrhova prstiju na rukama do dna svoje artističke duše.*

* »Srpski književni glasnik«, knjiga XXII, br. 3, 1. oktobar 1927, str. 240. Miloje Milojević: »Debi gđe Froman«. »U 'Kopeliji', 'Žizelei', 'Očaranoj lepotici', 'Poloveckom logoru', gđa Froman je u potpunosti prikazala svoju veliku umetnost. Dok je u prva tri baleta došla do izraza njena solidna baletska tehnika, virtuozni Spitzentanz, sjajne p'ruete, izvanredan smisao za plastičnu i produhovljenu pantomimu, dotle je u 'Poloveckom logoru' kulminirao neobuzdani temperament. Premijera baletskog divertismana je pokazala dve stvari. Prvo, da naš baletski ansambl ima vrio dobar materijal, iz koga stručnjak kao gđa Froman, može izvući neslućene mogućnosti. I drugo, da gđa Froman hoće ozbiljno da radi.« — pisao je tada Branko Dragutinović.*

* »Letopis Matice srpske«, 315, 1928, str. 86—91, Branko Dragutinović: »Muzički život u Beogradu«.

I zaista Margarita Froman je dosledno sprovodila osnovni postulat svoje umetnosti: minuciozno izrađenu tehniku podredila je, stavila u službu čistog baletskog izraza. Već pri prvom radnom kontaktu sa našim ansamblom, ona je, kao koreograf ostvarila izvanrednu međusobnu ugradost, siguran ritam, kontrolisan temperament i gradaciju. Danica Živanović i Janja Vasiljeva ističu se tada lakoćom stilskog bidermajer-baletskog igranja, a Riki Levi i Anatolije Žukovski izrazitim smislim za stilizovanu grotesku.

Tek što je došla u Beograd Margarita Froman prima na svoja nežna baletska pleća ogroman posao. Samo u jednom mesecu — septembar 1927. godine — ona nastupa u »Kopeliji«, »Labudovom jezeru«, »Očaranoj lepotici«, u operi »Karmen« i »Poloveckom logoru«. Istovremeno stiže da postavlja novi »Divertisman«, u kome učestvuje i kao primabalerina. Posedovala je

neuništivu energiju, a očigledno i visoku stručnost, koja joj je omogućavala ovakve radne i umetničke podvige. Blagodareći Fromanu, Beograd je video »Polovecki logor« u originalnoj koreografiji Fokina. U takvom tumačenju »Polovecki logor« sačuvan je do današnjeg dana na baletskoj sceni Narodnog pozorišta.

Licitarsko srce

Beogradski balet je, najzad, posle dugog insistiranja pokazao i domaći balet »Licitarsko srce«. Naš baletski repertoar je dobio jedno izvrsno baletsko delo. Jednostavan, ali poetičan i srećno pronađen, scenario baleta uvodi nas u sredinu hrvatskog Zagorja. Radnja se dešava na jednom seoskom vašaru. Stidljivi momak poklanja devojci licitarsko srce i time dobija njenu ljubav. Vрева i šarenilo vašara, utopljenog u bezbrižno, veselo i svečano prazničko raspoloženje, poetični štimung polja, nad kojim treperi pesma i odjekuje svirala, pitoreskna i zavitlana kola, — sve se to meša sa fantastičnom sadržinom onoga što dva mlada zaljubljena bića, u svojoj prostosrdčanoj naivnosti, vide u simbolici srca.

»G. Baranović je, pri stvaranju svoga dela, imao jedan veliki uzor: 'Petrušku' Igora Stravinskog. Taj uzor ne umanjuje originalnost i apsolutnu vrednost dela. Uticaj Stravinskog se ogleda u preplitanju i suprotstavljanju sitnih motiva, u izgrađivanju velikih zvučnih gradac ja ponavljanjem jedne teme kratkog daha i u instrumentaciji. Paleta g. Baranovića je raskošna. Po bogatstvu zvučnih kombinacija, po sonornosti, i duhovitosti instrumentacije g. Baranovića, u izvesnim momentima nadmašuje Rimskog-Korsakova. Završno kolo, sa augmentacijom teme narodne pesme 'Kaj baba brunda' u pozaunama, predstavlja jedno remek-delo.*

* »Letopis Matice srpske«, 315, 1928, str. 251—258. Branko Dragutinović: »Muzički život u Beogradu«.

Uspeh baleta je bio ogroman. Koreografski živo izveden, muzički savesno proučen, blagodareći autoru koji se nalazio za dirigentskim pultom, balet je doživeo pravi triumf. Uz »Licitarsko srce« data je nepretenciozna scena »Leptiri« po Šumanovoj muzici, sa ijupkom srdačnošću i »Igračke« (La boîte à joujoux), četiri baletske scene Andre Holea, na muziku Debisia. »Dirljiva istorija lutke i vojnika koreografski je ispričana sa izvanrednom nežnošću, a život igračaka: Pjeroa, Polišinela, Arlekina, Crnca, engleskog vojnika i drugih 'tipova', bio je pun živopisnosti. Svi solisti, navna lutkica gđe Froman i okoreli vojnik g. Fromana, i groteksni: Polišinel gceŠilović, engleski vojnik gce Aleksandrovskie, Crnac gđe Šmatkove, druga lutka gce Levi, koja veoma duhovito stilizuje ovaj žanr i mornar gđe Bologovske i dobri Pjero i Arlek'n gđe Grund i Olenjine bili su u skladu sa koreografskom idejom reditelja gđe Froman.**

** »Srpski književni glasnik«, knjiga XXIII, br. 1, 1. januar 1928, str. 66—69. Miloje Milojević: »Muzički pregled«.

Rajmonda, Žar-ptica, Petruška

Kakva radna sposobnost Margarite Froman, kakav tempo rada, kakva blagodet za naš balet!

Iste sezone ona je postavila još balete: »Rajmonda« na muziku Aleksandra Glazunova, po Petipa, »Žar ptica« Stravinskog, po Fokinu, »Petruška« Stravinskog, po Fokinu. Uvek časna i poštena u odnosu na svoje kolege i slavne koreografe, uvek puna pjeteta prema svojim velikim prethodnicima Petipa i Fokinu, ona (ili Uprava pozorišta?) u slučaju »Petruške« donekle izneverava sebe. Koreografiju »Petruške« ona već pripisuje sebi, iako je po svim pokazateljima danas vidno da je to bio rad Fokina, koji je ona morala dobro poznavati, budući članicom Trupe Đagiljeva i tumačeći baš glavnu žensku ulogu u »Petruški« — Balerinu. I štampa i pohvalne kritike u ono vreme su ovu činjenicu prečitali. Miloje Milojević, tadašnji kritičar »Politike« i stalni saradnik »Srpskog književnog glasnika« je insistirao: »Publika oseća u takvim delima krv, rasu, temperament. Dajmo joj takva dela, radi njenog spasa, i radi naše časti i dostoianstva.«*

* »Srpski književni glasnik«, knjiga XXIV, br. 6, 16. juli 1928, str. 462—467, Miloje Milojević: »Stravinski: 'Žar ptica' i 'Petruška'«. Publika je bila opet zadovoljna, direkcija pozorišta je učinila izvrstan gest stavljajući ova dela na repertoar. Svaka čast stvaraocima — u prvom redu Margariti Froman i Krešimiru Baranoviću.

Margarita Froman dala je kao Balerina u »Petruški« kreaciju koja će ostati zapisana u analima, kao i igra Maksa Fromana — odličnog Petruške, ili Anatolija Žukovskog, mladog igrača, ali živog u plastici egzotične igre Arapina. Naša trupa je tada zapisala još jedan lep datum i još jedan uspeh.

Balet »Rajmonda« se isto tako smatrao velikim uspehom Margarite Froman i Baleta Narodnog pozorišta. Prema oceni kritičara ovaj balet imao je i koreografski i muzički i po celokupnoj scenskoj postavci potpuno evropski nivo.

Nekako istovremeno sa premijerom »Rajmonde« se poklopilo i gostovanje Tamare Karsavine i njenog partnera Lestera. Mnogi su isticali par Froman (Margarita i Maks) kao baletske umetnike daleko više od Karsavine i Lestera — internacionalno slavnih baletskih umetnika. Oval podatak, ma kako bio relativan, izrazito je govorio o tome da je Margarita Froman bila uveliko voljena, obožavana, poštovana i prihvaćena kao naša umetnica. Za Margaritu Froman je još karakteristično da je imala sposobnosti da izabere i nađe sebi najbolje saradnike. U sezoni 1928—29. godine, ona je postavila balete »Trorogi šešir« De Falie i »Don Huan« Gluka. D'rigent je bio Krešimir Baranović, jedan od naiboljih dirigenata, koje je ne samo Beograd, nego i čitava Jugoslavija imala. Dekor je radio izvrstan umetnik Vladimir Ždrinski, čije je ime u međuratnom periodu istorije Baleta Narodnog pozorišta neraskidivo vezano za svaki uspeh baleta. Tehnikom na sceni rukovodio je ing. Velja Jovanović — to je uostalom, kakva sreća za Pozorište. I bila ekipa Narodnog pozorišta. »Ova četiri umetnika sa celim baletom dali su maksimum.«

U baletu se, ovakvim radom, postižu najbolji rezultati, ide se napred u skokovima, pojedinci se bukvalno »rađaju preko noći«. Marina Olenjina u to vreme opšteg stvaralačkog zamaha dobija priliku da se istakne. »Njeno igranje, tako snažno i temperamentno, sa silnim

elanom i zamahom, bilo je triumf snažnog i zdravog ritma. Svaki njen pokret i veseli izazivački smeh imao je toplinu jedne Carmen.«*

* »Misao«, maj 1928, »Muzički pregled«.

Konjic-vilenjak

Premijera »Konjica-vilenjaka« Punjia bila je isto 1929. godine. Froman je intenzivno obogaćavala repertoar Baleta Narodnog pozorišta. U njenoj koreografiji osećala se promišljenost, u njenim postupcima um savremenog umetničkog stvaraoca. Orkestraciju muzike baleta, ona je poverila Krešimiru Baranoviću i »Konjic-vilenjak« je osvojio publiku.

»I naša Opera može da se ponosi svojom baletskom trupom i njenim šefom Margaritom Froman. Nesumnjivo, najveću ulogu u uspehu imala je ona, budući koreograf, režiser, repetitor i tumač uloge Carevne. Ona je dala blistav rad. Gđa Froman je tumačila ulogu u kojoj je duševni izraz bio u čudesnoj harmoniji s pokretom. Umetnost gde Froman je velika, ona pripada rodu velikih predstavnika ruskog baleta. Ona svojim, brilljantnim, virtuoznim pokretima, savršeno muzikalnim i izrazitim, daje pravi poetski i psihološki izraz. Zato je njeni Carevni, kao i mnoge druge njene uloge — oduhovljena umetnina, koja može samo sa osećajnim poštovanjem da se gleda.« — pisao je Viktor Novak.*

* »Politika«, 15. mart 1929, Viktor Novak: »Premijera 'Konjica-vilenjaka'«.

Što se tiče »Konjica-vilenjaka« Margarita Froman je napravila interesantan rad. Pošto je orkestracija Krešimira Baranovića koristila savremena muzička sredstva, to je i Froman učinila balet savremenijim i približila ga vremenu, što su i publika, i štampa, i baletski umetnici — učesnici predstave odobravali i hvallili. Istim se u ovom baletu i Marina Olenjina, kao temperamentna i najmilija žena moćnog kana u živim i biranim pokretima, punim duha i gracioznosti, kao i sjajno i strasno odigranoj tatarskoj igri. Vanredne ozivljene freske bile su Danica Živanović, Marija Bologovska, Nana Šilović, Sofija Lankau, koje su požnjele aplauz svežinom i lepotom svojih pojava i vešto odigranim stilskim igrama.

Iz ansambla, Miloje Milojević je ukazivao na mladu igračicu, koja se ističe skladom svojih liniija, preciznim ritmom i poletom u igri. To je bila Anica Prelić.*

* »Politika«, 16. mart 1929, Miloje Milojević: »Premijera 'Konjica-vilenjaka'«.

Margarita Froman je u Baletu Narodnog pozorišta ostvarila kolosalan rad. Svaka nova sezona značila je, osim baletskih premijera i postavljanje koreografija za mnogobrojne balete u operama, pošto je i za Operu Narodnog pozorišta u to vreme karakterističan stvaralački polet kao i u Baletu.

Priča o Honzi

U sezoni 1929—30. godine održana je premijera baleta »Priča o Honzi« Oskara Nedbala, u koreografiji Margarite Froman. U baletu je sve bilo solidno urađeno, ali balet nije privukao gledače. Po prikazima u štampi je

očigledno da se autori napisa trude da, ne vredajući Froman, iskažu svoj negativni utisak o predstavi.* Uzrok * »Misao«, Beograd, januara 1930. Petar Bingulac: »Balet: 'Priča o Honzi'«.

neuspeha baleta nije bilo lako naći. Danas nam se čini, da je »Priča o Honzi« ponavljala stara scenska rešenja i da je bila slična drugim baletima i da to nisu mogli da oproste Margariti Froman.

Ipak, u baletu, u najboljem vidu, ona je pokazala i nekoliko individualnih dostignuća baletskih umetnika koji su radili pod njenim rukovodstvom. Istakla se ponovo svojom igrom i ličnošću Marina O'enjina. »Mi ukazujemo publici i Direkciji Opere na odličnu umetnicu Marinu Oienjinu. Imate utisak da ona živi u svojoj ulozi, da ona odista pati i strada. Njeni su pokreti toliko vezani sa njenim unutrašnjim životom, da mi gledamo na njih kao na izraz njenih ličnih osećanja.«* Pohvalno se p'salo i o * »Misao«, Beograd, januar 1930. Petar Bingulac: »Balet: 'Priča o Honzi'«.

mladom Anatoliju Žukovskom i o Janji Vasiljevoj. Oboje su kasnije postali prvi solisti.

Dok su se drugi baieti Margarite Froman zadržali na repertoaru sledećih 11 godina (do nemačke agresije 1941. godine), balet »Priča o Honzi« je posle 14 predstava skinut sa repertoara. To je bio poslednji rad Margarite Froman u tom periodu. Ona je kasnije, 1937. godine, postavila još jednu predstavu, kao gost, ali je svoju stvaralačku ličnost nastavila dalje u Zagrebu. S njenom ličnošću i koreografijom Balet Narodnog pozorišta sreća se ponovo tek posle završetka drugog svetskog rata, u tek oslobođenom Beogradu. Tada će ona u novim uslovima stvarati svoje remek-delō — balet »Ohridska legenda«.

Anton Romanovski

Posle odlaska Margarite Froman, Anton Romanovski je postao novi šef Baleta i koreograf. On je došao iz Poljske zajedno sa novom balerinom Eleonorom Dobjeckom.

Anton Romanovski je postavio balete: »Manevri na selu« na muziku Armshajmera, po koreografiji Petipa, »Poziv na igru« Vebera i balet »Žavota« Sen-Sansa. Posle koreografskih ostvarenja Margarite Froman i njenih scenskih interpretacija, koreografski rad Romanovskog značio je nazadak. Ni Romanovski, ni balerina Dobjecka nisu mogli da se održe u Beogradu i beogradskom baletu. Poređenja su se nametala, iako to nije bio metod štampe. Romanovskog su krivili za izbor loše muzike (Armshajmer).

»Na sceni prestoničkog pozorišta mi dosad nismo čuli tako rđavu, površnu, na momente bezukusnu muziku,«* * »Srpski književni glasnik«, knjiga XXXI, br. 4, 16. oktobar 1930, str. 317—318.

»muzika koja je degradacija jednog ozbiljnog pozorišta,«* »jedna potpuno bezvredna muzika«*.

* »Politika«, 11. oktobar 1930. Miloje Milojević: »G. Romanovski i gca Dobjecka«.

* »Vreme«, 11. oktobar 1930. Viktor Novak: »'Manevri na selu' i 'Poziv na igru'«.

Balerina Dobjecka, ženstvena, pomalo subreta, pomalo površna, nije pripadala, po tadašnjem mišljenju,

ozbilnjom pozorištu.

Nataša Bošković je u to vreme već vladala baletskom kulturom visokog stila, tako da je bilo dosta diskusija povodom angažovanja Eleonore Dobjecke u Beogradu. Sam Anton Romanovski je bio umetnik solidne igracke škole i lepih mogućnosti, što je on svojim kasnijim radom i dokazao — u Rumuniji. U Beogradu, nije imao sreće da oseti potrebe ansambla i publike, a možda je i čitav splet okolnosti onemogućio njegov rad. — Balerina Dobjecka je, obolevši naglo u Beogradu, tu i umrla, a on je u istoj sezoni 1930—31. godine još bezuspešno postavio balet »Dafnis i Hloe« na muziku Ravela. Potom je napustio Beograd. U baletu se osećao gubitak Margarite Froman, nisu se ponavljali prošli uspesi i oduševljenje publike.

Nina Kirsanova

U sezoni 1931—32. godine, šef Baleta postaje, beogradskoj publici već poznata Nina Kirsanova. Ona je jedno vreme provela u trupi Ane Pavlove, kao primabalerina.

Na baletskom repertoaru sve vreme su se ponavljali baleti Fortunata, Vasiljeva, Froman. Obnavlja se balet »Rajmonda« i oseća se da je balet na jednoj prekretnici ka boljem. Izvođačke snage ansambla jačaju, ističu se Riki Levi, — »talentovani filigran našeg baleta«*, Anica * »Pravda«, 18. septembar 1931. D. Kr.: »Repriza 'Rajmonde'«, Prelić, daroviti Sima Laketić.

Nina Kirsanova, kao šef baleta, pozvala je u Beograd baletmajstora Ane Pavlove, Mihaila Pianovskog da postavi balet »Don Kihot« na muziku Ludviga Minkusa. Balet je imao veliki uspeh na opšte zadovoljstvo i publike i Direkcije pozorišta.

Mihail Pianovski je bio dobar poznavalac »Don Kihota« i klasičnih i karakternih stilova ovog baleta. Prema Mišljenju Branka Dragutinovića on je »dao savršen primer klasične koreografije ostvarene najčistijom tehnikom klasičnog baletskog izraza.«*

* »Politika«, 16. decembar 1931, Branko Dragutinović: »Don Kihot«.

Nosioci glavnih uloga Nina Kirsanova — Kitri i Anatolij Žukovski-Bazil dali su prvakalne kreacije. U solističkim ulogama isticali su se: prvenstveno Danica Živanović i Janja Vasiljeva, Anica Prelić, Sonja Lankau, Ana Roje, Mile Jovanović, Oskar Harmoš. Ana Roje je kasnije postala primadona Zagrebačkog baleta i niz godina je, zajedno sa Oskarom Harmošem, kreirala umetničku politiku ovog ansambla.

Svi ovi grupni i pojedinačni uspesi naših baletskih umetnika su još jednom svedočili o neprekidnom i neprekidno uspešnom pedagoškom radu Jelene Poljakove. Bez obzira na trenutne uspehe ili neuspehe baleta uopšte, u igrackom smislu se osećao konstantan napredak. Pojavljivala su se nova imena i kao po pravilu sva su pripadala školi Poljakove.

Beogradska publika je videla još jedan balet iz repertoara Ane Pavlove. To je »Tajna piramide« na muziku Čerepnjina u koreografiji Nine Kirsanove. Ovaj neobičan balet, sa svojim protagonistima Ninom

66 teatron

Kirsanovom, Natašom Bošković, Anatolijem Žukovskim, dopadao se publići, pa se zadržao duže na repertoaru. Kao kuriozitet možemo da pomenemo da je jednu od predstava baleta »Tajna piramide« dirigovao sam kompozitor Nikolaj Čerepnjin, kao gost.

Ovako lepi običaji — pozivanje kompozitora i istaknutih dirigentata bili su u ono vreme praksa direkcije Narodnog pozorišta.

Čitajući osvrte o ovoj predstavi, ne bismo mogli reći da se ona naročito dopala i kritičarima, ali je igra Nine Kirsanove bila visoko ocenjena.

Cveće male Ide, Vila lutaka

U sezoni 1932—33. godine Nina Kirsanova postavila je i jednočinske balete »Cveće male Ide« na muziku Paula Klenau i »Vila lutaka« Jozefa Bajera. Premijera ovih baleta nije primljena s blagonaklonošću. I publika, i kritika su već na neki način bili razmaženi dosadašnjim dostignućima Baleta Narodnog pozorišta. Činjenica je da je s neznatnim oscilacijama kreativna umetnička politika rukovođenja baletskim ansamblom, kao i izbor repertoara pokazivao uvek siguran ukus i težnju ka visokim uzorima. Branko Dragutinović je tada vrlo oštro kritikovao prikazane balete.

»Postavljanje baleta 'Cveće male Ide' i 'Viie lutaka' znači nazadak u baletskom repertoaru. Mesto da se sa njima počelo onda kada se stvarao baletski repertoar, oni se daju danas posle Stravinskogov 'Petruške' i 'Žar-ptice', Baranovićevog 'Licitarskog srca' i ostalih velikih baleta. Čisto muzički oba baleta predstavljaju jedan prema drugom potpunu suprotnost. Dok Klenau, ponemčeni Danac, piše muziku više deskriptivno-pantomimsku nego čisto baletsku, harmonski umereno moderno orientisanu, melodijski vrlo inventivnu, formalno zaokrugljenu i sjajno instrumentiranu, dote Bajer, baletski dirigent, sav u bečkim valcerskim tradicijama, u svome baletu stvara apoteozu valcerskog ritma i melodike. U oba baleta gđa Kirsanova da bi razvila velike i šarolike divertismane umetala je muziku drugih kompozitora. To je štetno uticalo na čistoću muzičkog stila i kvarilo osnovnu koreografsko-sadržajnu liniju baleta.

Koreografski, pantomimski i režijski gđa Kirsanova nije ovoga puta pokazala inventivnost i siguran ukus.

Zadržala se na imitacijama ruskih baleta, sve stilizovala na bazi šarolikog efekta i u izvesnim momentima, kao u velikoj sportskoj sceni u 'Vili lutaka', spuštala se na nivo varijetea. Baletski ansambl, na čelu sa gđom Bošković i g. Žukovskim, uložilo je mnogo truda i uglavnom ostvario sve što je htela gđa Kirsanova.«*

* »Zvuk«, br. 2, decembar 1933, str. 57—59. Branko Dragutinović: »Muzika u zemlji.«

Ohridska legenda

Ove sezone ipak se zbio jedan značajan događaj u stvaranju domaćeg repertoara. Prvi put je prikazan, 5. aprila 1933. godine, balet Stevana Hristića »Ohridska legenda«. Koreografiju baleta dala je Nina Kirsanova, a libretto Aleksandar Fortunato.* Ovo još nije bio

* Arhiv i muzej Narodnog pozorišta. Zbirka plakata, 1932—33. kompletan balet, čiju smo definitivnu verziju videli posle rata 1947. godine u koreografiji Margarite Froman. U stvari, to je bio jedan čin.

Biljanu je tumačila Nina Kirsanova, Marka — Anatolij Žukovski, Biljaninu majku — Nina Stimić, među Biljaninim drugaricama nailazimo na Danicu Živanović, Anicu Prelić, Sonju Lankau, Riki Levi. Ova »Ohridska legenda« će kasnije prerasti u celovečernji balet od 4 čina i postati jedan od najomiljenijih baleta beogradske baletske publike. Po broju izvođenja može se poređiti još samo balet »Labudovo jezero«.

Čovek i kob

Izvrstan potez učinila je Nina Kirsanova, tadašnji šef baleta, primabalerina i koreograf našeg baletskog ansambla postavivši na scenu balet »Čovek i kob«. Koreografija ovog baleta data je prema čuvenom baletu Leonida Mjasina »Les pressages« na muziku Pete simfonije Petra Čajkovskog.

Mjasin, veliki ruski majstor baleta, umeo je sa vanrednim instinktom da realizuje na baletskoj sceni idejnu sadržinu Pete simfonije. Po ugledu na tu realizaciju Nina Kirsanova je postavila balet i kod nas, kao jednu retko uspelu, snažnu i novu kreaciju. Novost je bila u tome što su na sceni, u igri bili primenjivani principi i klasičnog i plastičnog baletskog izraza, što do tada nije bilo viđeno, niti korišćeno na baletskoj sceni našeg teatra.

»Čovek i kob« je bio naslov ovog veoma sugestivnog baleta. Prema stavovima simfonije razvijala se i osnova dramske akcije koreografije. U okvirima izvanrednog, pomalo simboličnog dekora Vladimira Ždrinskog prikazane su muke čoveka i njegova Energija (prvi stav), blaga radost Ljubavi (drugi stav), bezbrižna gracija Nade (treći stav), u vrlo slikovitom, dramskom kontrastu prema četvrtom stavu simfonije (Kob) i kulminacija ozarena verom i ljubavlju, nošena energijom.

»Naš ansambl klasično vaspitan imao je da se snađe u sintezi klasičnog i plastičnog baletskog stila, vrlo teškog za sintetisanje i spajanje. I uspeo je da dokaže ponovo koliko realne vrednosti u njemu ima. Imalo je trenutaka izvanredno snažnih. Duša je u njima zaista treperila u atmosferi, i mi ukazujemo na tu ekspresivnu stranu našeg baletskog ansambla, i na njegovu inteligenciju, ističući sve to kao znak umetničke kulture u nas kojoj treba sa divljenjem da prilazimo. I da čuvamo tu kulturu kao jednu od najmarkantnijih kod nas.«*

* »Politika«, 21. januar 1934. Dr Miloje Milojević: »Čovek i kob — »Ljubav čarobnica«.

Ovi redovi, koje gore navodimo uz emocionalni treptaj i dužno poštovanje prema njihovom autoru dr Miloju Milojeviću, najbolje govore o visinama do kojih je dostigao naš Baletski teatar u ono doba. Retko koja baletska trupa se može pohvaliti, da je svojom igrom izazivala ovakav utisak, ovoliko poštovanje i to još od takvog stručnjaka, tadašnjeg doajena beogradske muzičke kritike.

Nosioci glavnih uloga su bili: Nataša Bošković, koja je zadivljujuće harmonično tumačila Ljubav i Anatolije

Žukovski (On), koji je predstavljao svojom igrom simbol herojstva. Fino psihološki je ostvarila ulogu Nade — Janja Vasiljeva, a Marina Olenjina je moćnom plastikom realizovala ideju Energije. Iстicao se i Oskar Harmoš u ulozi Kobi i Mihajlo Panajev, realan i neposredan u ulozi Čoveka.

Postavka baleta je očigledno predstavljala odličan i studiozan rad. Čast gospodi Kirsanovoj, jer uspeh koji je imao balet »Čovek i kob« je i njen uspeh.

Iste večeri, posle grandioznog baleta simfonije

Čajkovskog, na sceni Baleta Narodnog pozorišta prikazan je i balet De Falje »Ljubav čarobnica«. Druga sfera baleta i na neki način češće vđana. Gđa Kirsanova je magistralno tumačila lik Kandelas »sa zanosnim temperamentom i jednom divnom erotički ustreptalom gracijom«*, a uži baletski ansambl, u kome je glavn

* »Srpski književni glasnik« knjiga XLI, br. 4, 16. februar 1934, str. 301—302. Todor Manojlović: »Dva baleta«.

ulogu dramatično odigrala Marina Olenjina, kao Lucija, bio je probrano komponovan i uigran.

Blagodareći svom zaslужenom uspehu balet »Čovek i kob« dugo je živeo na sceni našeg teatra, a i sa nesmanjenim uspehom prikazivan je i na gostovanjima naše trupe u inostranstvu. Sledеćih sezona u ovom baletu su se pokazali i drugi solisti — među njima vrlo izrazito i izvrsno Anica Prelić, tumačeći ulogu Energije živo i plastično, »glumeći ulogu izrazitim pokretom«.*

* »Politika«, 6. maj 1935. Dr Miloje Milojević: »Gospoda Kirsanova gostuje na našoj baletskoj sceni«.

Beograd je tada predstavljao plodno tle za razvoj baletske umetnosti. Sve što se dešavalo u Baletu Narodnog pozorišta i oko njega bilo je stalno u žizi interesa i društva i umetničkih krugova. Tako, pojava Pie i Pina Mlakara nije mogla proći nezapaženo, niti je moglo da se desi da se umetnicima ne oda zaslужeno priznanje.

Pia i Pino Mlakar

Beograd je upoznao par Pia i Pino Mlakar prvo na njihovom koncertnom gostovanju na Kolarčevom narodnom univerzitetu. Interes i odobravanje koje su oni izazvali bio je toliki, da nije za čuđenje, da su posle nekoliko nedelja ponovili svoje nastupanje — ovaj put na sceni Narodnog pozorišta, gde su se mogli na većem prostoru daleko slobodnije kretati i suštastvenije izraziti.

Pia i Pino Mlakar su revolucionarno uticali na razumevanje baleta i koreografske umetnosti u našem glavnom gradu. Njihova igra je mnogobrojnu publiku prenela u svet novog, na beogradskoj sceni još neviđenog umetničkog življenja i povukla je za sobom. Predstavnici novih, najsvremenijih struja u baletu, oni su prošli kroz školu Rudolfa Labana. Suština njihove igre bila je u dubokoj produhovljenosti, odsustvu manira i svega efektno proračunatog, slatkog. Oni su se borili za sadržaj, za unutrašnju punoću, za duhovni izraz pokreta tela. Igra je čista, neposredna lirika, slobodno izražena, iskrena i bez svakog šablona.

Prirodno da su ovakvi principi igre u baletskoj umetnosti

privukli veliki broj poklonika i Uprava Narodnog pozorišta je, preko svog zamenika direktora Opere, inače dirigenta Ivana Brezovšeka, učinila mudar gest pozivajući par Mlakar da radi sa Baletom Narodnog pozorišta.*

* »Srpski književni glasnik«, knjiga XVII, br. 1, 1. maj 1934, str. 77—78. Tone Potokar: »Pozorište«.

Til Ojenšpigel, Legenda o Josifu

Saradnja se i ostvarila u vidu premijere dva jednočinska baleta: »Til Ojenšpigel« i »Legenda o Josifu« na muziku Riharda Strausa.

Interesante režijske i koreografske ideje, kojima su se baleti Mlakarovi odlikovali, privlačile su naprednu publiku. Njihov rad sa beogradskim baletom i beogradski koreografski debi bili su visoko ocenjivani i štampa je insistirala da se Pia i Pino Mlakar pozovu opet u Narodno pozorište.

»Izvrsnom igrom Josifa, mladog čobanina, koji ne podleže iskušenju Putifarove žene, Pino Mlakar potpomognut igrom Pie Mlakar (Putifarova žena), davao je impuls celom baletskom ansamblu, koji je iznenadio svojom elastičnošću i shvatanjem modernog baleta.

Naročito se ističe odlična igra Olenjine u ritualnoj igri svadbene noći. Grupa boksera i ostali ansambl bio je takođe disciplinovan i precizan.

Pia Mlakar u ulozi Tila pokazala je svoje visoke umetničke sposobnosti. Sa izvanrednim umetničkim sentimentom, sa mnogo humora, temperamenta i ukusa kreirala je svoju ulogu. Izvrsna režija, čvrsta povezanost između muzike i koreografije i uigranost baletskog ansambla učinili su reprodukciju ovog izvrsnog baleta veoma ubedljivom i ona je ostavila dubok utisak na gledaoce.*

* »Pravda«, 30. mart 1934, Dragutin Čolić: »Priča o Josifu« i »Til Ojenšpigel«.

Balet je ove sezone imao i treću premijeru, 16. juna 1934. godine, sa baletima »Jesenja poema« Šopena i »Sonata velikog grada« Tansmana u koreografiji Nne Kirsanove.

Na žalost, ovaj put se potvrdilo pravilo da se u umetnosti ne mogu stalno dešavati pravi pogoci, da su kao i u životu smene triumfa i padova i zakonite i svojstvene svakom radu.

Iako, sa malim razmimoilaženjima u oceni, kompletni prikazi ove premijere su krajnje negativni, prijem kod publike potpuno hladan, tako da su baleti »Jesenja poema« i »Sonata velikog grada« posle samo tri prikazivanja skinuti sa repertoara.*

* Narodno pozorište, »Pozorišni godišnjak«, 1933—34, službeno Izdanje, Beograd, 1934, str. 27. Pregled svih igranih baleta.

Istovremeno sa ovim neuspehom u Baletu Narodnog pozorišta počinje da narasta u veliki, kako se sledećih sezona pokazalo, nerešiv problem pitanje stalnog umetničkog rukovodstva. Za jedan duži period karakteristična je česta smena šefova Baleta, pa prema tome i uočljiv nedostatak jasne i dugoročne umetničke politike.

U sezoni 1934—35. godine sa velikom pompom, mnogobrojnim intervjuima i reklamom, Boris Knjazjev postaje šef Baleta, koreograf i prvi igrač. Na beogradskoj baletskoj sceni, on je postavio »Život jednog dana« Kugela, »Endimion« D'Olona i »Misli« (Obsession) na muziku Sibelijusa, Jernfelta i Svensena.

Primljen kao cenjen umetnik, igrač visoke škole i visokog ranga i koreograf-pesnik baletskih sižea Boris Knjazjev je svojim baletima izazvao čitavu skalu određenih mišljenja. Od nedoumice, preko zgranutosti i negativnih ocena do optuživanja za uobraženu prepotentnost. I zaista, njegov rad, izuzev postignute odlične discipline ansambla, nije bio uspešan. Čudan je bio njegov izbor muzike:

Muzika baleta »Život jednog dana« Arkadija Kugela je tipično eklektična, upravo onakva kakvu ne treba pisati za balet. Njeni ritmovi su podesni za igru, ali sadržina je isuviše plitka. Moderni balet, koji ima tako visoke umetničke tendencije, zaslužuje da mu i muzika održava visoki rang, na šta je Boris Knjazjev vidno zaboravio. Slično je bilo i sa druga dva baleta, tako da je utisak koji imamo danas čitajući prikaze baletske premijere Borisa Knjazjeva vrlo mučan. Kao jedini pozitivni kvalitet štampa je isticala složan rad baletskog ansambla.

U časopisu »Život i rad« Jovan Dimitrijević je pisao: »G. Knjazjev je, dakle, pogrešio što je pokušao da u naš umetnički život unese psihozu pariskog srednjeg ukusa. I posle ove premijere, mi zadržavamo svoju prepostavku da g. Knjazjev ima dobar ukus u osnovi, jer smo skloni da poverujemo, da je on presađujući u Beograd ove pariske modele verovao da će naći kontakt sa našom sredinom. Rehabilitaciju svoga dobrog, umetničkog ukusa Knjazjev, nadamo se da neće propustiti još u toku ove sezone.«*

* »Život i rad«, 15. januar 1935.

Milenko Živković, tadašnji kritičar »Vremena«, bio je još strožiji, ali prateći njegove misli počinjemo potpuno da shvatamo uzroke neuspela Borisa Knjazjeva.

»Ma koliko cenili individualne kvalitete g. Knjazjeva kao igrača i koreografa, mi se ne možemo složiti sa njegovim ukusom pri izboru dela, koja nam je servirao na svojoj prvoj premijeri. Jer ova njegova tri baleta po svojim umetničkim kvalitetima i savremenoj celishodnosti, skroz i skroz pripadaju nepovratnoj prošlosti, te ih mi kao takve najodlučnije odbacujemo. Uz to g. Knjazjevu, savremenom i darovitom umetniku, veoma zameramo što se nije potrudio da ispuni onu najosnovniju dužnost koja se svakom umetniku nameće: da pored svoje čisto artističke i tehničke usavršenosti uoči i onaj etički socijalni moment umetnosti, što bi mu omogućilo da dublje prodre u savremene potrebe našeg društva i doba. A mi g. Knjazjevu definitivno tvrdimo da je vrednost baleta 'Život jednog dana', 'Endimion' i 'Misli' za nas i naše kulturne potrebe ravna nuli. U tome dalje idemo i tvrdimo, da ova tri baleta, posle grandioznih uspeha baletske trupe Đagiljeva i njegovih reformatorskih tekovina nemaju i ne mogu imati nikakvog umetničkog značaja ni za strane kulturne centre.«*

* »Vreme«, 31. decembar 1934, Milenko Živković: »Tri baletske premijere.«

Marina Olenjina

U odsustvu Nataše Bošković ove sezone je kao primabalerina nastupila Marina Olenjina. Od osnivanja Baleta Narodnog pozorišta, ova umetnica, specijalnog temperamento i zarazne umetničke individualnosti uvek je bila isticana i hvaljena. Preko izvanredno tumačenih solo uloga, zaslужeno je obogatila svoj repertoar i nekim izrazito glavnim ulogama. Svoje baletsko obrazovanje stekla je u Moskvi, a potom je u toku svoje karijere često odlažila u Pariz, tadašnji umetnički centar, na usavršavanje. Tamo je radila sa Matildom Kšesinskom, Olgom Preobraženskom i kod Leonida Mjasina. Ono što je Olenjinu isticalo na našoj sceni u prvi plan bila je izvanredna snaga temperamenta, živa fantazija, snažan instinkt u kreiranju baletskih likova. Markantno sazdane figure ona je utančano, prefinjeno umeća da vlast publikom. Izrazito joj je odgovarao karakterni fah — solo partie u »Karmen«, »Poloveckom logoru«, »Rajmondi«, »Priči o Josifu« i u drugim mnogobrojnim ulogama koje su zahtevale ubedljiv gest, širinu pokreta, snagu, smelost, zamah povezan sa osećanjem mere i umetničke forme.

Olenjina je tumačila i Biljanu u »Ohridskoj legendi« i Crnog labuda u »Labudovom jezeru«, i glavnu žensku ulogu u domaćem baletu »Imbrek z nosom« Krešimira Baranovića i Frančesku u baietu »Frančeska Da Rimini« Čajkovskog. Posle oslobođenja Jugoslavije, prestavši sa delatnošju balerline, nastavila je da produbljuje svoj interes i aktivnost u baletskoj umetnosti kao koreograf. Postavila je balete »Šeherezada«, »Romeo i Julija« — fragmenti, »Bahčisarajska fontana«, »Ohridska legenda«, »Licitarsko srce«, »Đavo na selu«, »Rajmonda«, »Gajane«, »Mefisto«, »Lopov Gaspar« na scenama Beograda, Novog Sada, Praga. Osnivalac je Umetničkog ansambla Narodne armije koji je potom gotovo ceo prerastao u baletski ansambl Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu.

U sezoni 1934—35. godine, kada je kao primabalerina nastupila u baletima Borisa Knjazjeva, Marina Olenjina nije imala prilike da se sa dobrim repertoarom i učvrsti na tom položaju. Sledećih sezona sa malim prekidima ona će se pojavljivati na našoj sceni kao jedna od prvih igračica.

Ostvarivši jednu sezonu u Beogradskom baletu Boris Knjazjev je napustio Beograd. Posle bučnog reklamiranja njegove visoke umetnosti, njegovog plastičnog izraza, svetlog glasa njegove umetnosti, očekivalo se vrlo mnogo a doživelo vrlo malo. Ono što je na premijeri njegovih baleta trebalo da pokaže nešto novo ni izdaleka nije bilo novo, ni u tehniči ni u formi, ni u igranju.

Ono što je bilo dobro u tradiciji klasične igre Balet Narodnog pozorišta je već davno imao u najizuzetnijem vidu — u ličnosti pedagoga Jelene Poljakove, u repertoaru u kome su velikim delom bili zastupljeni takvi majstori kao Marijus Petipa, Mihail Fokin i Leonid Mjasin. Beogradski balet je već imao izvrsnog kompozitora baleta Krešimira Baranovića, a i solidne, nadahnute propagatore tadašnjih novih pravaca u baletskoj umetnosti — naše Mlakarove.

Boris Knjazjev ostavlja za sobom dosta nezdravo stanje u baletu. Trupa je već dobro potvrdila svoju umetničku solidnost, ali kao što smo već ranije naveli — do kriznog stanja se zaoštrava pitanje odsustva dobrog rukovodioca baleta. Celu sezunu 1935—36. godine sve do aprila 1937. godine i dolaska Margarite Froman kao gosta, Balet Narodnog pozorišta je ostao bez Šefa, koreografa i onoga što je najvažnije — premijere i stvaralačkog rada.

Rskalo, Imbrek z nosom

Beogradski balet je 24. aprila 1937. godine, u koreografiji Margarite Froman pokazao »Rskalo« (Ščelkunčik) Čajkovskog i novi balet Krešimira Baranovića »Imbrek z nosom«.

Znajući dobro mogućnosti Baleta Narodnog pozorišta, Froman ih je vešt koristila u ovoj predstavi. Njeni baleti su značili potpunu rehabilitaciju prestoničkog baleta i podsećali su publiku na bl stare uspehe iz ne tako davne prošlosti. Ponovo se potvrdilo da naš baletski ansambl predstavlja odličan materijal i da samo zavisi od stručnjaka koji sa njim radi kako će iz njega izvući neslućene mogućnosti.

Na pojavu domaćeg baleta, prirodno, obratila se veća pažnja, nego na balet »Rskalo«. I u baletu »Imbrek z nosom« Krešimir Baranović je ostao veran hrvatskom Zagorju. Dok je »Licitarsko srce« široka freska zagorskog štimunga prožeta zavrlanim ritmovima kola, »Imbrek z nosom« je duhovito, oštrosko, koncizno skicirana komična žanr slika hrvatskog Zagorja. Kao igrački izraz u baletu je više korišćena pantomima, solistički igrački elementi kratki i nerazvijeni isto su se preplitali sa pantomimom, dok je glavni deo čisto baletskog izraza bio poveren velikim baletskim ansamblima i ostvaren koreografskom stilizacijom motiva narodnih kola. »Posle sjajne režije Gotovčeve opere »Ero s onog sveta« gđa Froman je sinoć imala još jedan veliki uspeh na beogradskoj sceni.«*

* Pravda«, 26. april 1937, Branko Dragutinović: »Imbrek nosonja« i »Ščelkunčik« (Rskalo).

Istorija ovog baleta je o ružnom nosonji Imbreku, nesrećnom i prglupom proscu, koji je na nebu izmolio smanjenje nosa (andeei mu ga režu testerom) i on se »lep« vraća da ponovo prosi ljubljenu devojku. U želji da se dopadne devojci priča da je sam britvom odsekao nos, pa mu zbog laži, opet izraste nos ogromnih dimenzija. Ova istorija je prezentirana na našoj sceni baletski jasno i sa puno duha, poleta i sigurne tehnike ispričana od našeg baletskog ansambla.

»Gđa Olenjina je svojim neospornim glumačkim talentom i svim bogatim ipzvorima svoje baletske tehnike, utančane u pravcu karakterne igre, ostvarila sa uspehom ulogu Devojke... G. Grebenščikov je kao stvoren za komičnu ulogu Imbreka i ostvaruje je sa mnogo duhovitosti do tančna.« — ocenjivao je tada interpretaciju solista Miloje Milojević.*

* »Politika«, 26. april 1937. Dr Miloje Milojević: »Dve baletske premijere u Narodnom pozorištu.«

U baletu »Rskalo« Nataša Bošković je kreirajući ulogu Snežne princeze i Vile »Drage« potvrdila sve tekovine svoje savršene primabalerinske klasične igre. Danica

Živanović i Sonja Lankau svojim kreacijama (Andeo, Istočnjačka igračica) potvrdile su svoj ugled, koji im je godinama s pravom pripadao. Zora Marković je u divnom stilu sa Aleksandrom Dobrohotovim odigrala »Meksikansku igru«, a »Trepak« je tumačila sa visokim autoritetom Anica Prelić sa Radomirom Krstićem i Borivojem Runjaninom. Sima Laketić je u novoj predstavi pokažao da ima pravi talenat za klasičan balet. Eto, to su bile udarne snage Baleta Narodnog pozorišta koje su svojom umetnošću izborile mesto u jugoslovenskoj kulturi.

Krajem ove sezone Anatolije Žukovski je imao svoj koreografski debi. Pošto je jedno vreme proveo u Trupi De Bazila i gledao, studirao i upotpunjavao svoje iskustvo, vratio se u Beograd da vrši dužnost šefa baleta i prvog igrača.

Prema mišljenju Branka Dragutinovića »jedna mala baletška premijera u poslednjim danima sezone ne bi bila interesantna da na njima nije debitirao kao koreograf i reditelj g. Antolje Žukovski.«*

* »Pravda«, 1. juli 1937. Branko Dragutinović: »Koreografski i rediteljski debi g. Žukovskog.«

Antolije Žukovski je postavio »Na Kavkazu« Ipolitov-Ivanova, balet inspirisan gruzinskim folklorom i »Poziv na igru« Vebera. Pored svoje delatnosti prvog igrača i partnera Nataše Bošković, Žukovski je do tada već postavio čitav niz dužih i kraćih numera u pojedinim operama, a bio je poznat i njegov veliki interes za naše narodne igre. Na njegov debi gledano je s blagonaklonošću i očekivalo se da se njegove koreografske sposobnosti mogu obiljnije koristiti sledećih sezona, utoliko pre ako ne bude angažovan stalni šef baleta.

Šef baleta se nije nalazio. U jednom kratkom periodu vremena Nina Kirsanova je otisla, Boris Knjazjev je bio i otisao, Margarita Froman je radila samo kao gost, Jelisaveta Nikolska je postavila balete »Hajduci« Šimanovskog i »Arlekinada« Drigoa, pa je i ona napustila Beograd. Ovakvo stanje moralo je da sputava normalno napredovanje baletskog ansambla. Sve do 1940. godine Anatolije Žukovski je bio vršilac dužnosti šefa baleta.

Davo na selu

Kao izuzetno svetle momente u tom periodu možemo navesti balet Pie i Pina Mlakara 1938. godine, i dolazak i rad Borisa Romanova 1939. godine.

Pia i Pino Mlakar postavili su balet »Davo na selu« na muziku Frana Lotke. U ovom baletu su imali trostruku ulogu: autorsku, koreografsko-režijsku i igračku.

Koreografija Mlakarovih odlikovala se fantazijom, poštavljenom na kontrastima i raznovrsnosti, a Balet Narodnog pozorišta pokazao je vrsnu uigranost i disciplinu.

»Pia i Pino Mlakar su idealno udruženi par sjajne igračke tehnike i ogromne izražajne snage. Svoju koncepciju u ovom baletu ostvarili su dosledno, do najsitnijeg detalja precizno, emotivno i tehnički čisto. U ljubavnom duetu Jele i Mirka, punom čedne čistote, ili u grčevitim trzajima posle njihovog rastačka, svuda su Mlakari unosili majstorsku veština i umetnički zanos.«

70 teatron

Harmoš je po figuri i po tehnići igre dao odličnu realizaciju Đavola. Svojom ekspresivnom igrom i mimikom istakla se Olenjina u ulozi Đavolove babe. Tehnički besprekorno i u izrazu živo igrale su Vorobjeva, Marković, Lankau, Kolesnikova i Korbe, Živanović sa svojom grupom zavodljivih priviđenja i g. Krstić, Dobrohotov i Lebedev.*

* »Vreme«, 27. marta 1938, Milenko Živković: »Đavo na selu«. Još jedan uspeli balet se priklučio nacionalnom baletskom repertoaru. Na balet »Đavo na selu« nailazimo potom često na repertoaru naših i inostranih baletskih scena.

U ovom baletu se posle odlaska Mlakarevih, koji su tumačili glavne uloge na premijeri, pokazao niz solista Baleta Narodnog pozorišta. Čitava studija pojavila se u štampi posvećena Nataši Bošković i analizi njenog tumačenja uloge Jele. Anatolijs Žukovski bio je tehnički odličan u ulozi Mirka, a njegovo igračko koncertiranje, pod Đavolovim pojasom ocenjivano je kao majstorsko. Jelinog ujaka je kreirao dostoјno i doraso koreografskoj zamisli — Sima Laketić, a »Glavnu đavolicu da'a je svom silinom i svež'nom svog ženstvenog bića, sublimiranog plesnom formom, gđa Prelić. Kada svojoj mladosti ta plesačica bude dodala punu stvaralačku određenost i preciznost gesta, te vrline koje dolaze i sa perfekcijom tehnike, kao i sa inteligentnim produbljavanjem svog zanata, ona će biti snaga baleta u kući.«*

* »Pravda«, 15. april 1938. »Đavo na selu« u novoj podeli.«.

Zlatni petao, Frančeska da Rimini

Prvi solista baleta Anatolij Žukovski potvrdio je svoje profesionalne koreografske sposobnosti kao koreograf »Zlatnog petla« Nikolaja Rimske-Korsakova, po Mihajlu Fokinu i »Frančeske Da Rimini« Petra Iliča Čajkovskog, po Davidu Lišinu.

Za oba baleta Žukovski je imao gotove uzore, budući u trupi kod De Bazila mogao je detaljno da ih prostudira. Adaptaciju Fokinove* i Lišinove** koreografije umeo je *

* »Sve o baletu«, izdanje »Muzika«, Moskva—Lenjingrad, 1966, str. 364: »Zlatni petao«, druga redakcija baleta, isključivo igračka, koreograf M. Fokin, 1937, trupa De Bazila, Kovent Garden, London.

** »Sve o baletu«, izdanje »Muzika«, Moskva—Lenjingrad, 1966, str. 417: »Frančeska da Rimini«, koreograf D. Lišin, 1937, trupa De Bazila, Kovent Garden, London.

dosledno, kao stručnjak-praktičar da sproveđe prema realnim prostornim, materijalnim i igračko-tehničkim uslovima. U ovom poslu on je solidno uspeo.

Frančesku su tumačile Janja Vasiljeva imajući potporu u Danteu i Olenjina, koja je tražila večno ženstveno, kroz bližu nam i jasniju uburkanost romantičke, kroz mimičku ekspresivnost dramatske istine, kroz krhko treptanje kobi, sudbe, prokletstva tela. Prva je slušala Dantea, druga muziku Čajkovskog... Žukovski (Paolo) je, pak, tehnički bio izvrstan. Prelić, Grebenščikov, Laketić, Krstić dali su odlične kreacije. Grupa članica hora isto tako.*

* »Pravda«, 9. juni 1939, Pavle Stefanović: »Zlatan petao« i »Frančeska da Rimini«.

U baletu »Zlatan petao« Nataša Bošković je tumačila

Šamahansku caricu, koju je Fokin nekada postavio Tamari Karsavinoj, sa tehnički prvorazrednom virtuoznosti, Jelena Korbe je tumačila bujno i temperamentno Petlića, a i ceo ansambl je istakao valjanost svoga rada.

Boris Romanov

Balete »Tamara« Balakirjeva, »Balerina i banditi« na muziku Mocarta i »Bolero« Ravela ostvario je svojim majstorskim radom Boris Romanov. Romanov je 1939. godine došao kao već zreo umetnik i njegovi baleti su u Beogradu u izvođenju Baleta Narodnog pozorišta predstavljali triumf baletske umetnosti.

Boris Romanov je bio priznati ruski i sovjetski baletski stručnjak. Vrlo cenjen u Imperatorskom Mariinskom teatru (Petrograd), kasnije Teatru Operе i baleta Kirov (Lenjingrad), radio je i u Moskvi sa umetnicima Boljšog teatra. »Predivne plastične koreografije, kao i sve, čega se dotakne ruka Borisa Romanova.«* — pisala je još * Centralni državni arhiv literature i umetnosti, Moskva, f. 794, op. I, od. 117, br. 40 b, 3.

1918. godine A. Kugel. U Marinskem teatru je bio izabran 1919. godine u Direktorijum baleta. Postavio je niz baleta: »Valpurgijsku noć«, »Salomu«, »Andaluzijanu«, »Pir Gudala«. U Moskvi u literarno-pozorišnom muzeju Ruske akademije nauka, Romanov se detaljno upoznao sa arhivom Marijusa Petipa. 1920. godine dao je ostavku na rukovodeće mesto direktora baletske trupe Marinskog teatra i već 1921. godine nastupu u Bukureštu, da bi sezone 1922—23. godine organizovao pozorište u Berlinu sa simptomatičnim nazivom »Ruski romantični teatar«.

Sa ovim pozorištem gostovao je po celoj Evropi. Postavio je balet »Ljubav čarobnica« i ovaj balet ga je proslavio u Španiji i Latinskoj Americi. Nekoliko godina je živeo u Argentini i postavljao dinamične i egzotične nacionalne balete. Njegove su koreografije baleta Stravinskog »Pulčinela« i »Budala« (Šut) Prokofjeva, koji su nesumnjivo odgovarali njegovoj težnji ka grotesknom i komičnom.

Boris Romanov je bio član i koreograf Ruskog baleta Dagiljeva, radio je i u trupi Ane Pavlove, u Parizu, u Milanskoj La Skala, u Buenos Airesu (»Posvećenje proleća« Igora Stravinskog). Od 1940. godine živeo je u Americi i rukovodio baletom Metropoliten opere. Umro je 1957. godine.*

* »Sve o baletu«, izdanje »Muzika«, Moskva—Lenjingrad, 1966.

Tamara, Balerina i banditi, Bolero

Beogradska publika je bila u deliriju od baleta Borisa Romanova. Na premijeri i reprizi, uspeh baleta je bio takav, da se uprkos svim pozorišnim pravilima, balet »Bolero« bisirao. Ovaj balet je bio triumf koreografije, baletske interpretacije i umetnosti dirigovanja — dirigovao je Lovro Matačić.

»Sva tri baleta idu u najlepše, najživopisnije baletske postavke koje je Beograd video od svoga poštovanja dostoјnog ansambla. Tri partiture od vrednosti (Balakirjev, Mocart, Ravel), velike na mahove vrlo visoke vrednosti čine osnovu na kojoj je Boris Romanov sa

toliko inspiracije i estetskog sklada razvio tri izvanredne baletske vizije pred našim očima.« — pisao je kritičar politike dr Miloje Milojević.*

* »Politika«, 16. oktobar 1938. Dr Miloje Milojević: »G. Romanov ostvaruje tri baletska jednočina na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu.«

Nataša Bošković je nizu svojih uspeha dodala još dva nova, i velika. Kao Carica Tamara svojim zmijastim pokretima sejala je hladnu strast i svirepost, a kao Šarlota Čeli finu i neodoljivu ljupkost stilskog baleta »Balerina i banditi«. Igra Miloša Ristića, priznata u svetu od velikih baletskih šefova i kritičara, bila je zvanredan sklad, pun stla, gipkosti, pun savršene tehnike do detalja obrađene. Tim izuzetnim osobinama Miloš Ristić ostvario je besprekorno ulogu De Varela u baletu Mocarta. U »Boleru« Anatolije Žukovski je kao Kabalero imao nešto neponovljivo rasno-igračko, a Anica Prelić, kao Gitana dala je svoju životnu ulogu.

»Delo triumfa krunisala je gca Prelić Plamena sila tog neizmerno ženstvenog igračkog temperamenta, združena sa lakoćom mvmvana i gesta koji je kod nje sad već zrela majstorija jednog zdravog i snažnog telesnog ustrojstva, bez takmaca je u našem ansamblu.«*

* »Pravda«, 16. oktobar 1939, Pavle Stefanović: »Tri baletske premijere: 'Tamara', 'Balerina i banditi', Bolero«

Balet Narodnog pozorišta svojom triumfalnom premijerom izazvao je veliki odziv u štampi. Umetnička kritika je bila na vrlo visokom nivou i rukovođeni zapažanjima i analizama tadašnjih autora prikaza i kritika je bila na vrlo visokom nivou i rukovođeni i umetnički događaj bio.

Posle Anice Prelić i Anatolija Žukovskog, kao Gitana i Kabalero u »Boleru« na reprizi baleta pojavili su se Nataša Bošković i Miloš Ristić. Igra Nataše Bošković gledala se kao vaskrsnuće usred pozne civilizacije, nešto što je impozantno i avetijski čarobno u isti mah.

Pavle Stefanović je pesnički nadahnuto pisao: »Ja se ne mogu oteti misli da je sen Marije Taljoni, da je fluidni dašak Fani Elsler, u dramatiči tela i atitudama gdje Bošković, eto, tako pozno, zatreperila i nad plesnom umetnošću balkanske zemlje.

Partner gde Bošković, g. Miloš Ristić dao je jednu meru tehničke perfekcije koja zadivljuje. Taj igrač čvrst kao kremen, precizan i zaplanjujući stabilan, oslobodio je svoje telo skoro svake težine. Tom zanatskom savršenošću kojoj nema takmaka u nas, dodaо је g. Ristić i pogonsku snagu afektivnog elementa, podstrekački puls žive mladosti.«*

* »Pravda«, 23. oktobar 1939, Pavle Stefanović: »Gđa Bošković i g. Ristić u 'Boleru'«.

Kakav je to uspeh morao biti, kad i danas, posle toliko godina gledaoci ondašnje predstave pamte pojedinosti u igri Nataše Bošković kao nešto najlepše što su u životu doživeli. Baleti Romanova su dugo živeli na beogradskoj sceni. Posle oslobođenja i završetka rata baleti Romanova su bili obnovljeni i imali su uspeha. Poslednji put je balet Romanova igran na našoj sceni 1956. godine.

Anatolije Žukovski

Rat je u to vreme uvelikoj besneo u Evropi. Pred same

sudbonosne ratne događaje i slom Jugoslavije, 15. februara 1941. godine balet je prikazao »Oganj u planini« Alfreda Pordesa i »Simfonisko kolo« Jakova Gotovca. Žukovski je tada već imao za sobom niz godina posvećenih proučavanju naših narodnih igara, naročito onih u južnoj Srbiji i Makedoniji. Često je dolazio na teren gde se upoznavao sa originalnim vidom neobično bogatih i raznolikih koreografskih motiva koje pruža igračka umetnost naših naroda. I kao što je mnoge naše kompozitore zahvatila bujnost i ritmička originalnost našeg folklora, tako je i Anatolije Žukovski na izvoru morao da oseti zdravu i snažnu lepotu igračkih elemenata, kao i svojevrsni atavističko-iskonski način igranja naših narodnih kola.

Koreografija baleta »Oganj u planini« je imala lep umetnički stepen. On je umeo da se intimno približi suštini problema stilizacije materijala narodne koreografije. U svakom slučaju, za ono vreme, to je bila pozitivna želja, koja se poklapala i sa uspesima drugih u proučavanju narodnih igara (sestre Ljubica i Danica Janković) i tendencijom da se sakupi i prouči naše tada još neispitano narodno blago.

Žukovski je i načeo problem stilizovanja i korišćenja narodnih igračkih motiva u koreografiji. Smatrao je, sasvim pravilno, da će taj put dovesti do stvaranja »jugoslovenskog stila« u baletskoj umetnosti.

Ove večeri bile su izvedene i igre na muziku S. Bošnjakovića (»Igra sa jezerom«), Krešimira Baranovića (»Hrvatska igra«), Svetomira Nastasijevića (»Papučarka«) i »Vrzino kolo«), Stevana Hristića (»Svatovsko kolo«), kao i »Simfonisko kolo« kojim je Anatolije Žukovski koreografski propagirao tadašnju državnu ideju ujedinjenja, prezentirajući »Simfonisko kolo« kao zajedničku igru Srbinu, Hrvata i Slovenca.

Profesionalne saradnike, na visini tadašnje etape ovog umetničkog zadatka imao je Žukovski u Anici Prelić, Janji Vasiljevoj, Milošu Ristiću, Aleksandru Dobrohotovu i Simi Laketiću.

Anica Prelić

Mora se konstatovati da je Balet Narodnog pozorišta pred sam rat imao izvanredne snage. To je zapravo ansambl koji je u drugoj deceniji svog postojanja, doživljavao punu zrelost umetničke evolucije. Članovi baleta i solisti su i životnim dobom i umetničkom delatnošću zapravo u to teško i burno vreme bili u zenitu svojih moći.

Tu je bila izuzetna Nataša Bošković, umetnički močna i u punom stvaralačkom zamahu. Tu je bila i suverena karakterna primadona Anica Prelić. Ona ista Anica Prelić, koja je kao devojčica, učenica Klavdije Isačenko, prvog zvaničnog rukovodioca tek formirane baletskih trupe Narodnog pozorišta (1921—22. godina), obišla Evropu — Nemačku, Englesku, Italiju, Švajcarsku, Francusku i Holandiju. Vrativši se u zemlju, od 1927. godine Anica Prelić je stalno u Baletu Narodnog pozorišta, prvo kao članica, a potom kao solistkinja i karakterna prvakinja. Pred rat u svom repertoaru imala je niz izrazito uspelih uloga. Počevši od Tatarke (»Polovecki logor«), sa kojom

je debitovala 1935. godine kao solistkinja, preko Kćeri genija zla (»Labudovo jezero«), Đavolice (»Đavo na selu«), Čiare (»Frančeska Da Rimini«), Španjolke (»Karmen«), Hanove žene (»Konjic-vilenjak«), Mercedes (»Balerina i banditi«) do vrhunca svoje interpretatorske baletske umetnosti — uloge Gitane u baietu »Bolero«.

Po završetku 'gračke karijere, blagodareći velikom iskustvu, odigrala je važnu ulogu u negovanju i održavanju repertoara posleratnog baletskog ansambla Narodnog pozorišta.

U ovom ansamblu je tada bila i Jelena Korbe — fina igračica sa neprevaziđenim osećanjem za grotesku, kao i Danica Živanović, umetnica velike individualnosti, rafiniranog osećanja stilova, retke i otmene ženstvenosti. Zora Marković, Tilka Jezeršek, Smilja Torbica, Ira Vasiljeva, Ira Kušnarova pred rat su zapravo odlične članice baleta, od kojih se tek očekivalo da će postići još veće rezultate.

Miloš Ristić

Prvi igrač Mi'oš Ristić bio je tada u godinama kada se daju najviši umetnički dometi. Posedovao je usavršenu virtuoznu tehniku, zvanredne skokove, kakvi se potom dugo nisu videli na našoj sceni. Za sobom je već imao dvogodišnji boravak u Baletu u Bukureštu — šef baleta Anton Romanovski, dve sezone u Cirihu — šef baleta Pino Mlakar, dve godine (1936. do 1938) sa Trupom De Baz'la i turneje po Australiji i Novom Zelandu. Došavši u Beograd 1938. godine debitovao je kao prvi igrač u ulozi Princa u »Labudovom jezeru« i svojim kvalitetima zauzeo mesto Prvog grača Baleta Narodnog pozorišta.

Tih godina (1937—1941) Beograd se mogao dičiti s pravom svojom baletskom kulturom. Ona je postojala — u interesu i znanju publice, u interesu mlađih za balet, u reprezentaciji našeg Baleta u zemlji i inostranstvu.

Postoje privatne baletske škole, Državni odsek baleta pri Srednjoj Muzičkoj Akademiji. U to vreme dolazi iz Pariza Mile Jovanović i baš na ovom odseku počinje svoju dugogodišnju, plodnu pedagošku delatnost.

Oiga Grbić — Tores, isto dolazi iz Pariza, i zajedno sa Milošem Ristićem prikazuje beogradskoj publici savršeno znanje španskih izvornih i stilizovanih liga. Kasnije će ona, u svojoj školi, upoznati sa španskim žanrom čitav niz naših igrača i igračica.

Sestre Aranđelović — Nada i Angelina, završavaju sa izvanrednim uspehom školu Jelene Poljakove. Verovatno bi one, da ih rat nije omeo, opčnjavale beogradsku publiku, kao što su 1938. godine na svom debitiju u »Labudovom jezeru«, kao Beli i Crni labud zadivile svojom virtuoznošću.

Kako grubo su prekinute pojedinačne i grupne umetničke uzlazne linije našeg baletskog ansambla. Rat je svojim strahotama i svim onim što donosi rat sasvim poremetio i razorio negovanu umetničku snagu Baleta Narodnog pozorišta, prekinuo kontinuitet razvoja i ugrozio srpsku baletsku umetnost gubitkom tradicije.

Pozorište je razrušeno 6. aprila 1941. godine, potom obnovljeno. Balet Narodnog pozorišta je postojao i za vreme okupacije. Ali možemo konstatovati sa sigurnošću, da je početak svog umetničkog kraja, agoniju jedne

predivne baletske ere označio baš dan kada su nemačke bombe, rušeći jedan umetnički dom, rušilački uništavale i jednu izgrađenu kulturu.

Gostovanja Baleta Narodnog pozorišta u zemlji i inostranstvu između dva rata

Svoju kulturnu misiju, propagiranje za Jugoslaviju tada nove umetnosti i osvajanje nove publice Balet Narodnog pozorišta je ostvarivao planski i sa puno entuzijazma — svako poštovanje tadašnjoj Upravi Narodnog pozorišta i energičnim, stručnim upravnim. Uz povoljnu kulturnu klime i interes publice, koji je odgovarao mlađim propagatorima baletske umetnosti, Narodno pozorište je sa politikom gostovanja svog baletskog ansambla u zemlji imalo puno uspeha.

Prvo nastupanje pred publikom drugog grada imao je Balet Narodnog pozorišta u Subotici 1927. godine sa baletima »Kopelija« Deliba i »Polovecki logor« Borodina. U razdraganoj, gostoprimaljivoj atmosferi, dočekan je ovaj redak događaj u Subotici, a balet je, iako do tada nepoznata, ili jedva poznata umetnost, primijen sa oduševljenjem. Naši umetnici izazvali su svojim nastupom buru oduševljenja, i po tadašnjim lepim običajima bili zasuti cvećem i lovorovim vencima. Uspeh baleta je potvrđen i izrazito pojačanim interesom kod publike, tako da su gostovanja u Subotici ušla u praksu Baleta Narodnog pozorišta. Sledećih sezona Beogradski balet je pokazao svoja nova, aktuelna dostignuća i vrlo složan i za jedno gostovanje težak repertoar. I tu se osećaju danas tragovi dobre umetničke politike: pokazati ono najbolje što se ima na repertoaru i ne snižavati umetnički nivo svoga izvođenja. Publika Subotice je u toku sledećih sezona imala prilike da se divi, a to je činila izdašno i sa zahvalnošću, što je inspirisalo naše baletske umetnike i davalо osećanje ponosa na svoju umetničku i društvenu misiju, kao i volju za rad.

Subotica je 1927. godine videla »Labudovo jezero«, »Žizel« i »Divertisman«. S baletom »Rajmonda« se upoznala 1928. godine, ubrzo posle beogradskih premijera, a balet »Don Kihot« Minkusa u kompletnom vidu prikazan je 1933. godine.

Balet Narodnog pozorišta gostovao je i u Novom Sadu 1935. godine sa baletima »Endimion« D'Olona, »Život jednog dana« Kugela, i »Misli« Sibeliusa, Jernfelta i Svensena, što opet ukazuje i na interes sredine za baletsku umetnost, na to da se publika ponosila našim baletom, kao i na želju Narodnog pozorišta za održavanjem dobrih i čvrstih kontakta.

Buru oduševljenja i ovacija, frenetične aplaude izazivao je Balet Narodnog pozorišta prilikom svojih, isto tako dobro smišljenih gostovanja u Sarajevu.

Za prvo gostovanje izabran je balet »Labudovo jezero« Čajkovskog koje je svojim izvođačkim kvalitetima moralо da obezbedи uspeh. Posle tog, prvog gostovanja 1935. godine, kada je prikazan i Divertisman sa odlomcima iz »Ohridske legende« Stevana Hristića i »Polovecki logor« Borodina, o kojima je »Jugoslovenski list« — Sarajevo, gotovo bez daha od oduševljenja pisao, 1937. godine

Ballet Narodnog pozorišta prikazao je obiman repertoar, što ukazuje na veliki interes kod publike. Prilikom svakog gostovanja pozorišne sale su bile rasprodane do poslednjeg mesta i predstave su smatrane i primane kao događaji izuzetnog značaja. U Sarajevu su tokom sezona prikazani »Arlekinad« Drigoa, »Valpurgijska noć« Gunoa, »Šeherezada« Rimskog-Korsakova, »Poslov na igru« Vebera, »Rskalo« (drugi čin) Čajkovskog, »Silfide« Šopena, »Na balu« Strausa, »Čovek i kob« Čajkovskog. Poslednje gostovanje u Sarajevu ostvareno je maja 1938. godine sa predstavom baleta »Labudovo jezero«.*

* Podaci o datumima gostovanja uzeti iz publikacija Narodnog pozorišta u Beogradu, »Pozorišni godišnjaci« od 1927. do 1938. službena izdaja.

Što se tiče gostovanja u inostranstvu trupa Baleta Narodnog pozorišta je prvi put gostovala 1933. godine, od 17. do 22. januara, u Atini. Rukovodilac gostovanja je bio Stevan Hristić, tadašnji direktor Opere i dirigent, a baletski ansambl u kompletном sastavu prikazao je balete »Labudovo jezero« Čajkovskog, »Cveće male Ide« Klenau, »Licitarsko srce« Krešimira Baranovića i »Polovecki logor« Borodina.

Velika je šteta da o ovom gostovanju gotovo i da nema podataka. Iz razgovora sa učesnicima ovog gostovanja može da se naslutи sa koliko su entuzijazma i želje da uspeju, kao i osećanja odgovornosti, prilazili ovom prvom gostovanju u inostranstvu. Isto je jasan njihov osećaj da su se vratili tada u Beograd »na lovorkama«, ali, na žalost, pisanih izvora, koji bi potvrdili ova osećajna sećanja nema.

Sasvim je drugačiji, potpuno konkretan utisak sa gostovanja u Bugarskoj. U Narodnom teatru, u Sofiji su juna meseca 1938. godine na gostovanju bili prikazani baleti »Đavo na selu« Frana Lotke, »Žar-ptica« Igora Stravinskog i »Čovek i kob« Petra Ilića Čajkovskog.

Publika je oduševljeno dočekala naše baletske umetnike, a stručna kritika (listovi »Duma«, »Zora«, »Dnes«, »Mir«, »Slovo«, »La parole bulgare«, »Zlatorog« i drugi) se najpovoljnije izrazila o umetničkoj vrednosti Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu.

»Gostovanje beogradskog baleta načinilo je vrlo dobar utisak na našu publiku. Mi smo imali priliku da vidimo jednu vrlo ozbiljnu baletsku umetnost prikazanu od veštih majstora. Tako lepo izvođenje klasičnog baleta i naročito baleta moderne škole do sad kod nas nije bilo. S pravom Beogradska opera može da se ponosi svojim baletom, koji je samo za dve večeri osvojio našu publiku.«**

* »Dnes«, br. 719, 27. jun 1938.

»Gostovanje baleta Beogradskog narodnog pozorišta bilo je istinski trijumf jugoslovenske koreografske umetnosti. Dva dana — četvrtak i petak — bili su dani uspeha jugoslovenskih baletina i igrača. Naša publika je bila istinski oduševljena tako finom igrom, lepotom igara, baletskim ansamblom i komadima, koji su prikazani... Naša braća imaju odlične igrače i igračice. Zajedno i mi, Bugari, možemo da budemo ponosni, jer su to Sloveni, koji stvaraju slovensku umetnost. Hvala im.«**

* Duma, br. 382, 27. jun 1938.

»Prijem na koji su naišli kod nas u junu beogradske

balerine i igrači, oduševljenje koje se manifestovalo u burnim aplauzima — nisu bili samo izraz priateljstva koje vezuje dva bratska naroda, niti gostoprимstvo, politika, ljubazna učitost, nego oduševljenje istinskom umetnošću, čija čarobna moć ruši sve pregrade, zbljuže jezike, narode, zemlje. Gosti su nam se predstavili u složenim baletskim kompozicijama, u kojima smo videli njihov uspeh u 'krilatoj' umetnosti. Narodni balet 'Đavo na selu' bio je za nas iznenadenje. Sa jakim ozbiljnim stvaralačkim stavom prema narodnoj mudrosti i verovanjima, sa jako izrazitim muzikom protkanom svežim tonovima iz narodnih pesama i narodne reči, sa harmoničnom preciznošću između zvuka i pokreta, 'Đavo na selu' je kompletno umetničko delo, koje služi na čast autorima Piji i Pinu Mlakarima... Celokupna predstava teče sa jednom dinamikom koja začuđuje. Veština koreografa ogleda se u umešnom rasporedivanju grupe u igri ansambla... Uspeh beogradskog baleta u baletskoj umetnosti najbolje se ogleda u baletskoj simfoniji 'Čovek i kob' prema Petoj simfoniji od Čajkovskog. Čovekova pobeda, njegov triumf nad sudbinom podudara se sa definitivnim triumfom Beogradskog baleta.

Sve baletine i igrači Beogradskog baleta prošli su kroz zdravu i solidnu školu... Samo jedno gipko i izvežbano telo može da da lepotu pokreta. Zato se i ne čudimo prirodnoj ljupkosti kod princeza, ni vazdušastoj eleganciji baletina u izrazitim kostimima u baletu 'Čovek i kob'.**

** »Zlatorog«, 6. juli 1938.
Gore navedene kritike najbolje govore o izrazitom utisku koji je Beogradski balet ostavio u Sofiji. Zaista, u to vreme Balet Narodnog pozorišta je predstavljao snažnu umetničku celinu, koja je zaslужeno obezbedila sebi i ovakav prijem i ovako pohvalne recenzije u Bugarskoj.

Neposredno, posle ovog gostovanja, grupa od 14 članova baleta učestvovala je 28. juna 1938. godine na Festivalu igara pet slovenskih naroda u Pragu. Prikazane su »Tri srbijske igre« Miloja Milojevića, »Hrvatsko kolo« Krešimira Baranovića, »Dalmatinsko kolo« Jakova Gotovca i »Tri južnoslovenske igre« Stevana Hristića i Josipa Slavenskog.*

* Narodno pozorište u Beogradu, »Pozorišni godišnjak«, 1937—1938, službeno izdanje, Beograd, 1938, str. 34.

Grupom su rukovodili Predrag Milošević, dirigent i Anatolije Žukovski. U izvođenju programa učestvovali su članovi baleta: Janja Vasiljeva, Danica Živanović, Otilija Jezeršek, Jelisaveta Kolesnikova, Zora Marković, Tamara Maksimova, Tamara Polonska i Anatolije Žukovski, Aleksandar Dobrohotov, Slavko Eržen, Radivoje Krstić, Sima Laketić, Vladimir Lebedev.

i nastupanje ove grupe našeg Baleta primljeno je najlepše od publike i kritike, tako da su se učesnici ovog Festivala i ovaj put vratili sa dva lovorka venca.

Poslednje gostovanje u inostranstvu ostvario je Balet Narodnog pozorišta 15. juna 1939. godine u Frankfurtu na Majni. Nemačkoj publici prikazan je balet »Đavo na selu« Frana Lotke. Mnogobrojni, studiozni članci frankfurtskih kritičara detaljno su analizirali igru našeg ansambla. Priznanja su bila iznošena precizno, jasno i pohvalno.*

* »Frankfurter Volksblatt«, 17. jun 1930, dr Vilhem Hendler:
»Fran Lhotkas 'Der Teufel im Dorf'«; »Frankfurter General
Anzeiger«, 16. jun 1939. Gerhard Schwarz: »Der Teufel im Dorf«
Balet Narodnog pozorišta sa svojim solistima i
ansamblom još jedanput je pokazao svoju umetničku
vrednost.

MILENA NIKOLIC

ZABORAVLJENI PESNIK DRAMSKI PISAC I GLUMAC ZARKO LAZAREVIC

1885-1915

Već prvih godina, u periodu osnivanja i grozničavog sakupljanja dokumenata o razvoju srpskog pozorišta, Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije došao je do jednog izuzetno dragocenog dokumenta — gramofonske ploče iz 1908. godine — snimak recitacije pesme: Česaru, čuj me, pesnika Žarka Lazarevića. Za Muzej dokument je bio značajan po tome što pesmu recituje pozorišni velikan Dobrica Milutinović, i u Muzeju se često od tada razlegao njegov mладаљачки i melodični

bariton. Nismo znali, međutim, ko je pesnik tih nadahnuti rodoljubivih stihova koje smo tako često unosili u svoje koncertne programe. Znali smo da se pesma odnosi na burno vreme aneksije Bosne i Hercegovine i da je Dobrica Milutinović išao s kraja na kraj Beograda i na opštenarodnim mitinzima recitovao pesmu izražavajući opšte patriotsko raspoloženje srpskog naroda u jednom tako značajnom trenutku nacionalne istorije, ali nismo znali čiji su stihovi pesme koja je tako snažno i jezgrovitno izrazila narodna osećanja i postala neka vrsta himne vremena. Njegovog imena nema u istorijama književnosti a ni njegove pesme u antologijama.

Posle više godina, igrom slučaja, razrešili smo zagonetku. Tragajući za dokumentima o glumačkim velikanim iz prve generacije glumaca Narodnog pozorišta u Beogradu, Milošem i Marijom Cvetić, otkrili smo da je njihova unuka Marija-Maja German bila udata za mlađog pesnika Žarka Lazarevića koji je umro od pegavog tifusa u I svetskom ratu i da je ona uspela kroz sve ratove da sačuva njegovu književnu zaostavštinu. Zahvaljujući Maji Lazarević, kasnije udatoj za poznatog pedagoškog pisca Milana Ševića, danas možemo od zaborava da sačuvamo jedan tako kratak a tako stvaralački život.

Nekoliko godina je glumac u putujućim pozorištima i u Narodnom pozorištu u Beogradu, ali za sve vreme on

piše pesme* i dramska dela od kojih će dve drame biti

* Pored ove štampane zbirke pesama, od 1906—1914. stampa pesme u listovima i časopisima: Bosanska vila, Brankovo kolo, Srpska zastava, Prosvjeta (Zagreb), Srbija, Pravda, Napredak (kalendar), Avdina spomenica, Socijalist, Proleće, Zvezda, Srpstvo, Novi srpski vek, Politika, Epoha, i dr.

izvedene u Narodnom pozorištu u Beogradu a jedna i u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu.

Otc Žarka Lazarevića, Petar, rođen je u irigu ali je kao mlad došao u Srbiju gde je prvo bio činovnik a zatim trgovac. Učestvovao je kao vojnik u srpsko-

-turskom ratu 1878. godine. Majka Žarka Lazarevića, Julija Klajn, rođena je u Vršcu. Rodila je osmoro dece i umrla vrlo mlađa dok su deca bila još mala.

Žarko Lazarević se rodio u Nišu 7. januara 1885. godine gde je završio dva razreda gimnazije a u Kragujevcu Vojno-zanatlijsku školu (1902) i stekao naziv kalfe graverskog zanata. Njega je međutim više interesovala poezija i pozorište. Još u školi je počeo da piše pesme i da ih čita na đačkim sastancima. Mladi Žarko prvi put upoznaje mnoga dramska dela i čarolije pozornice putujućih pozorišta koja često gostuju u Nišu i Kragujevcu. Jedne noći, čekao ga je ispod prozora putujući glumac Tuta Damjanović, Žarko Lazarević beži iz očevog doma kao i mnogi pre i posle njega. Kao putujući glumac lutao je neko vreme po Srbiji, Bosni i Hercegovini, Dalmaciji i Slavoniji. Nemamo podataka o njegovom radu u putujućim pozorištima, ali u štampi se često javljaju njegove pesme koje publikuje u to vreme, najviše u Bosanskoj vili.

Godine 1907. Žarko Lazarević je glumac u Srpskom Kraljevskom Narodnom pozorištu u Beogradu. Njegovo se ime javlja na plakatima od 27. marta 1907. do 23. avgusta 1909. godine. Za te dve i po godine, prema nepotpunim podacima, on glumi u 40 malih i nešto većih uloga u onovremenom šarolikom repertoaru Narodnog pozorišta. U međuvremenu on je već postao popularan kao pesnik, naročito od kako je 1908. godine napisao pesmu Česaru čuj me. Iste godine štampa i zbirku pesama i proze Kroz život, u čijem predgovoru Grgur II. Berić piše: »Na banketu koji je davan u čast dvadesetpetogodišnjice Vele N'grinove upoznao sam se s mlađim glumcem i pesnikom Lazarevićem...«

Svojim napredovanjem u glumi Žarko Lazarević nije zadovoljan i 1909. godine napušta pozorište i postaje činovnik, blagajnik Dunavskog kreditnog zavoda, ali ne prestaje da piše za pozorište. U istoj banci radi i nešto mlađi književnik Nikola Trajković, koji danas evocira sećanja na to vreme i na Žarka Lazarevića: »Često je po završetku svog rada na sređivanju novca i računa, a posle zatvaranja velike bančne kase kojom je rukovao, u očekivanju isteka radnog vremena, sedao umoran za svoj sto i ha poledini praznih bančnih blaneta pisao stihove. Tada sam ga kroz staklenu pregradu, koja nas je razdvajala, posmatrao kako u jednoj ruci drži pero, a drugu zagnjurio u svoju lepo negovanu kosu, traži rimu koja mu je potrebna...«*

* »Vesela banka« umetnika, Književne novine br. 466/74.

Zaposlenje u banci nije odvojilo Žarka Lazarevića ni od pozorišta. Njegov je blizak drug i prijatelj Dobrica Milutinović, možda još iz Niša i Kragujevca. Zajedno su

glumili u Narodnom pozorištu i učestvovali u političkim demonstracijama u vreme aneksione krize sa pesmom Česaru, čuj me! kada se sa pozorišnog balkona i sa Spomenika gromoglasno razlegao mladalački bariton Dobrice Milutinovića u patriotskom nadahnucu. Seća se Nikola Trajković da je Dobrica »dolazio često, neki put samo »na kafu«, kod svog prijatelja, našeg blagajnika Žarka Lazarevića...«*

* »Vesela banka« umetnika, Književne novine br. 466/74.

Žarko Lazarević radi u banci ali je i dalje u središtu književnih i pozorišnih zbivanja. Njegove se pesme javljaju u više beogradskih listova, u Brankovom kolu, u Avdinoj spomenici, i dr. Bosna je njegova stalna inspiracija još iz vremena kada je kao putujući glumac neposredno upoznao. Pesmu Plać Bosne napisao je 1913. godine i posvetio Petru Kočiću. On i dalje neumorno piše dramska dela i šalje na konkurs Narodnog pozorišta. Sa pozorištem se vezuje i ženidbom sa Marijom German 1911. Za svečano otvaranje Narodnog pozorišta u Skoplju napisao je 1913. Prolog u stihovima koji je recitovan na svečanosti, kojoj prisustvuje i mlađi pesnik.

I pored toga što ima obezbeđenu egzistenciju i što postiže uspehe i kao pesnik i kao dramski pisac, Žarko Lazarević želi da upotpuni svoje nedovoljno školovanje i sprema se da u Beču stekne pozrišno obrazovanje. Žarko Lazarević je posedovao porodičnu Povelju* iz * Povelja je davana pravo potomcima da ispred imena stave »fon Petersfeld« pa je Žarko Lazarević ponekad potpisivao svoje književne radove sa »Ž. L. fon Petersfeld«, »v. Petersfeld«, »Petropoljac«, »Žarko Laz. Petropoljac« i »Žarko Laz. pl. Petropoljac«.

1801. godine koju je njegov predak po ocu dobio od Franca II za hrabro držanje pod Bečom u ratu sa Turcima kad je izgubio jedno oko. Pošto je Povelja davana pravo potomcima da mogu da koriste privilegije i u školovanju, Žarko Lazarević je sakupio potrebna dokumenta da bi se prijavio za studije režije pri Burgteatru u Beču. Nabavio je i stručnu literaturu na nemačkom jeziku koji je prilično znao, kao i francuski. U učenju nemačkog jezika pomagala mu je i Marija Cvetić Taubner, baba njegove žene, koja živi sa njima u zajednici.

Izbijanje I svetskog rata osuđetilo je njegove planove o odlasku na studije u Beč i on se javlja u vojsku iako je bio oslobođen vojne obaveze zbog bolesti. Odmah po izbijanju rata otišao je bez poziva, kao dobrovoljac, zajedno sa Darkom Ribnikarom, svojim bliskim drugom i prijateljem. Pred polazak rekao je: »Ja sam napisao Česaru, čuj me, i ja moram u rat. Odlazi Darko Ribnikar, moram i ja«.

I u teškim rantim prilikama Žarko Lazarević nastavlja da piše i da pravi planove za budućnost, koja će za njega biti kratka. Na pismo svoje mlađe žene Maje, koja se sa trogodišnjom čerkom Julijom sklonila kod majke Pave i poočima Milorada Petrovića, glumca Narodnog pozorišta u Skoplju, Žarko odgovara na njeno strahovanje da je njihova kuća u Beogradu uništena i nju umiruje rečima: »Svakako bi i meni bilo žao zbog Omaminih* uspomena *

Marija Cvetić.

I mojih rukopisa — ali mlađi smo, preživećemo i to«. Neposredno pred smrt Žarko piše Maji sa »Vojišta«:

»Radim noću i ovde pišem dve drame iz bugarskog i turskog rata — i iz ovog pobednog pohoda, to će biti sa Kosovskom tragedijom neka vrsta trilogije ... Imam mnogo ideja, ako se rat ovaj skoro i povoljno po nas svrši ... Naš komandant đeneral Mišić je vojvoda ... Ovaj veliki uspeh* koji nam je razneo slavu po svetu, *

Kolubarska bitka. delo je naše i armije. Trebalо je videti tu sliku nastupanja, nešto grozno, nečuveno i veličanstveno. Smrt i krv svuda ... Blizu sam dragog Darkovog groba — ići ću jednog dana, treba 3 sata peške — da ga obidem i da vidim da li je na miru ... Pred Darkovu pogibiju piše na jednoj vojničkoj karti — »pozdravlja te Darko i tvoj Žarko«. Na drugoj »vojničkoj karti« piše: »Iz niže potписанog društva u čast pobeđe srpske vojske za koju ćeš čuti, šaljem sve svoje iskrene pozdrave tvoj Žarko, B. Nušić, S. Ćvrga«.

Pesma Česaru, čuj me, nastala u aneksionej krizi, recituje se i u balkanskim ratovima i u velikom I svetskom ratu kao ratnička himna, sve do oslobođenja pa i kasnije, dugo, a i danas je recituje Dobrica Milutinović sa gramofonske ploče. Sa bojišta Žarko piše Maji u Skoplje i interesuje se: »Javljaš mi da je neko deklamovao Česaru, čuj me! a ne javljaš ko? — Mnogima sam i ovde morao pisati. Igraju li još u pozorištu — i kako je sad u Skoplju? Vraća li se svet?« Poslednja pesma Žarka Lazarevića napisana na frontu je Zapis,* koju će

* Štampana u Epohi od 9. februara 1919. godinama, kao i pesmu Bosna čuti al' Bosna ne spava, recitovati glumica Draga Milojević i na frontu i kasnije u Francuskoj.

Žarko Lazarević umire od pegavog tifusa u Osečini kraj Valjeva 19. januara 1915. godine, u vreme velike epidemije koja je posle velike pobeđe desetkovala srpsku vojsku i odnela mnoge mlađe živote, među kojima i veliku slikarku Nadeždu Petrović. Ratna štampa beleži preranu smrt Žarka Lazarevića i kaže da je umro »pesnik pokliča Česaru, čuj me! pesme koja je kao Srpska Marseljeza odjeknula širom celog srpstva kao ubojni znak i poziv u boj«. On je »u 29. godini svojoj ostavio srpskoj pozornici tri značajne stvari: Kosovsku tragediju, Ugašeno ognjište i Zalazak sunca, od kojih su prve dve već davane na Beogradskoj i Novosadskoj bini«.* List »Srpski jug« (Skoplje) konstataje

* Pravda od 27. I. 1915. da mu je »otadžbina bila tako draga« i da je »nadahnut pesničkim vidom ranije nagoveštavao ovo stanje, poručujući najvećim neprijateljima Srbije i svega srpskog da se bliži čas razračunavanja ...«* * Srpski jug od 22. I. 1915.

Vreme u kojem je nastalo pesništvo Žarka Lazarevića je »zlatni vek naše poezije« od 1901. do 1914. godine; i on je jedan od »pesnika koje je prerano ugrabila smrt« i čije je stvaralaštvo »trajalo kratko i najčešće ostajalo nedovršeno«. Po broju izuzetnih pesnika to razdoblje je najbogatije u ceoju našoj novijoj književnosti; ono je istovremeno najbogatije i po broju onih darovitih mlađih pesnika koje je »prerano ugrabila smrt«. Svi oni, »učestvujući u izgradnji 'duha doba', imaju pravo da ovde, pri ispitivanju tog doba, budu pozvani i prisutni: ako već ne kao stvaraoci a ono kao svedoci«.*

* Svi citati — Dragiša Vitošević, Srpsko pesništvo 1901—1914/75. I Žarko Lazarević je pesnik čiji je život ugašen prerano a delo ostao nedovršeno; i on je jedan od »svedoka« koji je učestvovao u izgradnji »duha doba«. Piše uglavnom rodoljubive i ljubavne pesme ali i balade, sonete, pesme u prozi i sve pesničke rodove negovane u njegovo vreme.

Kao pesnik Žarko Lazarević je znatan broj pesama štampao po listovima kao i dve zbirke pesama: Kroz život, zbirka pesama i proze (1908) i Zalazak sunca (1911), sa neobičnim podnaslovom »stihovi u 1. činu«. U zbirci Kroz život pesme su uglavnom rodoljubive i ljubavne, ali ima i o lepoti godišnjih doba i vinskih pesama. I po naslovima pesama vidi se da ih je Žarko Lazarević pisao dok je kao putujući glumac lutao po Dalmaciji (Mornar, 1906), u Mostaru (Na grobu Jakova Šantića; Na groblju; proza: Izdajnik, Na ruševinama idealizma, 1907), Slavoniji (U sumračnom jecanju jednom, 1907). I zbirku Zalazak sunca »stihove u 1. činu« piše »januara 1907. Makarska — Dalmacija« a štampa u Beogradu 1911. godine. Radnja se događa u jednom većem gradu dalmatinskog primorja za vreme karnevala. Tematski i po sadržini pesme Žarka Lazarevića su mladalačka opšta mesta poezije, u maniru s početka ovog veka, pune gorčine, »svetskog bola« i knjiškog pesimizma. Socijalna nota provlači se i kroz pesništvo i kroz dramske radove Žarka Lazarevića, najviše pod uticajem Maksima Gorkog, kojem posvećuje pesmu Na dnu života (Bosanska vila br. 24/1906.). U pesmi posvećenoj Gorkom mladi pesnik smatra da je društvo krivo što »život bedan tromo i sumorno teče«.

Melodični stihovi Žarka Lazarevića, prožeti sentimentalnošću, mladalačkim ljubavnim žarom i sevdahom, inspirišu i kompozitore. Jovan Frajt piše muziku na stihove iz zbirke pesama Kroz život (1908). Komponovao je muziku za pesme: Tajna, U majsкој ноћи, Hoćeš li doći i Beati.*

* Note štampane u Lajpcigu (bez datuma).

Inspiracija i tematika rodoljubivog pesništva Žarka Lazarevića uglavnom se rađa iz protesta prema austrijskoj politici nacionalnog ugnjetavanja. Njegova poezija je angažovana, oružje najneposrednije borbe u vreme balkanskih ratova, kada je sazrevala i sazrela misao o ujedinjenju.

Pesma Žarka Lazarevića Česaru, čuj me! zaslzuje da se više zadržimo zbog njenih estetskih i idejnih vrednosti, a još više zbog značajne uloge koju je imala u svim oslobodilačkim ratovima Srbije. Pesma glasi:

Česaru, čuj me!

Česaru, čuj me! Još ima dana

Još ima leka, još ima puta,

Da se isceli ta grdna rana,

Sa srca našeg krvava, ljuta!

Još koji čas nas samo razdvaja

Od nepamćene, od ljute vojne

Kakvu je samo vodila raja,

od sile bojne.

Česaru, čuj me!

Zalud su onda korpsi silni

I regimente što šalješ amo,

Al' znaš li ko su vojnici tvoji
Znaš li česaru? Jer mi ih znamo.
To nije vojska oduševljena,
Odbojna grude koja ih rodi,
Već to su sinci gora i stena
Na razne strane što ih put vodi,
Al' među njima, krv naše krv,
Čuj me česaru, vojnik ti prvi!

.....
Zalud je stega, zalud su lanci,
Njih nećeš sputati! Oni su divi
Za njih su radost ubojni klanci
Još za nas samo oni su živi.
Česaru, čuj me! ta vojska tvoja
Što na nas kreće, braća su moja.

.....
Balkan već tinja, varnice lete
Ali kad bukne plam grude svete
Tad čuj česaru!

.....
Zalud su onda korpsi, čete
I regimente ... Na jatagane
Na bajonetu ta vojska tvoja
Još bila nije. Al' braća moja
Još su junaci, još su goršaci
Željni junačka krvava boja.
Uz brata brat je, uz d'va div je
Uz usklik sveti,
Smrt il' sloboda,
Česaru, čuj mel

.....
Krv nije voda!

Pesma nije ušla u Antologiju Bogdana Popovića (štampana 1911) koja je, komponovana po strogim merilima estetike građanskog intelektualnog sloja. Pesma Česaru, čuj me! nije se uklapala u estetiku »umetnosti radi umetnosti«, ali je jednodušno i oduševljeno prihvaćena od masa u onom teškom vremenu borbe za nezavisnost srpske države. To mutno vreme aneksione krize izazvalo je silno ogorčenje u Srbiji i snažna patriotska osećanja bratstva i jedinstva. Na mnogim mitinzima narod traži od vlade da energično istupi u odbranu očuvanja političke i ekonomске nezavisnosti.

Sva ta rodoljubiva osećanja izrazio je mladi pesnik stihovima a veliki glumac Dobrica Milutinović ovekovečio na gramofonskoj ploči svojim odlučnim, suverenim glasom plemenitog patosa. Udržile se dve darovite mladosti, dva darovita druga da ostave izuzetan dokumenat o jednom značajnom trenutku srpske istorije. Prkosni, preteći ton pesme odražavao je opšte narodno raspoloženje. Pesnik se direktno obraća austrougarskom caru Franji I i upozorava ga da njegova vojska nije vojska koja brani svoju zemlju, već »ta vojska što na nas kreće braća su moja«. Pesnik uspešno razvija misao o odbrambenom i oslobodilačkom ratu, kada su »zalud korpsi, čete i regimente« česarove vojske, koja nikad nije išla »na jatagane i bajonetu«. U svom pesničkom i patriotskom zanosu, melodično i sugestivno, pesnik

ponavlja preteći lajtmotiv — Česaru, čuj me! kao prkos i pretnju naroda, koji je spreman da se bori do kraja »za smrt il' slobodu«. Pesma je napisana u jednom dahu, u najboljim tradicijama našeg patriotskog romantičarskog pesništva, u duhu i versifikaciji Jakšićeve Otadžbine.

Kada je na mitinzima pesmu recitovao Dobrica Milutinović dobijala se zaista uzbudljiva sinteza narodne odlučnosti i volje, prava patriotska mobilizatorska himna, ratnički poziv ne na napad već na odbranu, što kao ideja zvuči savremeno. Pesma se u narodu često recituje sve do oslobođenja i ujedinjenja 1918. godine, kada je izgledalo da je ostvaren vekovni san o oslobođenju, bratstvu i jedinstvu.

O mladalačkom putujućem periodu glumačkog rada Žarka Lazarevića ne zna se ništa, kao što se uopšte malo zna o putujućim glumcima, tim značajnim pionirima srpske pozorišne umetnosti. Žarko Lazarević je ist'na tada bio sasvim mlađ, i da nije beležio datume i mesta u kojima je pisao svoje književne radove, ne bismo ni okvirne podatke o njegovom kretanju sa putujućim pozorištima. O glumačkom radu Žarka Lazarevića u Narodnom pozorištu imamo nešto više podataka. Od 27. marta 1907. do 23. avgusta 1909. godine, za više od dve godine, ime Žarka Lazarevića se javlja na pozorišnim plakatima oko 40 puta u sporednim i nešto većim ulogama u onovremenom šarolikom repertoaru beogradskog Narodnog pozorišta. Pored uloga kao što je Drugi momak, Treći kapetan on igra i Rastka (Branislav Nušić: Rastko Nemanjić), Đordja (Laza Kostić: Maks'm Crnojević) i druge manje značajne uloge.

Glumački period Žarka Lazarevića, prvo u putujućim pozorištima a zatim u najstarijem srpskom Narodnom pozorištu u Beogradu, značajan je za njega kao mlađog dramskog pisca koji je neposredno i direktno sa scene, na najbolji način, upoznao veliki broj dramskih dela domaćeg i stranog dramskog repertoara. Upoznao je i Šekspira čiji se uticaj oseća u njegovim tragedijama. Pesnik Žarko Lazarević od najranije mladosti piše dramska dela i pesme. U njegovoj zaostavštini nalazi se dramski pokušaj još iz 1905. godine. Ne zna se da li je neko njegovo delo izvedeno na scenama putujućih pozorišta ali postoje podaci da je na beogradskoj i novosadskoj sceni izvedena Kosovska tragedija, a Ugašeno ognjište samo na beogradskoj sceni.

»Kosovska tragedija«, po naznačenju pisca »dramska pesma u četiri pevanja s prologom i epilogom«, još jedan je prilog kosovskom mitu. Tema kosovske bitke, toliko puta obradivana u srpskoj dramskoj književnosti 19. veka, ponovo se javlja u vreme kada se srpski narod oseća ugrožen posle balkanskih ratova i pred I svetski rat. Kosovskom tragedijom u trenutku opasnosti po naciju, Žarko Lazarević pogoda osećanja i misli naroda, koji je još živeo u romantičnim snovima o vaskrsnuću stare slave i snage. Pisac delo posvećuje »osvetnicima Kosova, slavnoj srpskoj vojsci od veličanstva do redova«. Delo je režirano i opremljeno sa izuzetnom pažnjom i u najboljoj podeli uloga. Reditelj je Aleksandar Ivanović Andrejević, član čuvenog ruskog Moskovskog hudožestvenog teatra, koji već treću godinu deluje u Narodnom pozorištu, a scenografiju i kostime izveo je

Vladimir Vladimirovič Baluzek, takođe gost iz Rusije. Značajno je da se prvi put u ovoj predstavi naši istorijski komadi izvode u ambijentu koji podseća na naš srednjovekovni ambijent; kostimi nisu više husarska odeća u kakvoj su u 19. veku izvedeni naši istorijski komadi, već neka mešavina kostima sa fresaka sa elementima naše narodne nošnje.*

* Usmeno kazivanje Nikole Trajkovića koji je gledao predstavu. Vidi naslovnu stranu »Kosovske tragedije« Žarka Lazarevića (1913).

Predstava se izvodi u najboljoj podeli uloga: Miloša Obilića igra Dobrica Milutinović, Vuka Brankovića Ljuba Stanojević, cara Lazara Milorad Gavrilović, Kosovku devojku Toda Arsenović, Majku Jugovića Emilija Popović, Caricu Milicu »gca Jurkovićeva«. Zanimljiv je podatak zabeležen na jednom primerku rukopisa: »Ova bi podela bila ako bi gostovale gde: Marija Ružička — Štroti kao Majka Jugovića i Vera pl. Hržić kao Andelija«.

Na beogradskoj sceni premijera je izvedena 13. juna 1913. a iste godine, 6. decembra, izvedena je i na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu. Izvođenju svečane predstave na novosadskoj sceni prisustvuje i mlađi p'sac, kojom prilikom dobija lovror venac.

Za Kosovsku tragediju muziku je napisao Petar Krstić. U ono vreme muzika je izvođena između činova na svakoj predstavi, a nekad je i u funkciji komada, kao njegov sastavni deo. U Kosovskoj tragediji polazak na Kosovo oglašavaju fanfare; muzika je između trećeg i četvrtog pevanja, a na kraju komada je »melodramski muzika« — »Propast srpskog carstva«.

Drugo dramsko delo Žarka Lazarevića izvedeno na sceni beogradskog Narodnog pozorišta je Ugašeno ognjište, drama iz seoskog života u pet činova s pevanjem. Posle uspeha Kosovske tragedije, mlađi dramski pisac se javlja posle nepune godine dana, sa novom dramom iz seoskog života. Drama se događa u nekom selu ispod Kosmaja u »vreme sadašnje«. Pisac pokušava da dà socijalnu i folklornu sliku savremenog sela po šablonu omiljenog žanra — narodnog komada s pevanjem. Na početku je seoska idila sa pesmom i igrom na svadbi, koja se u toku razvoja radnje pretvara u melodramu i na kraju u dramu. Akteri u drami su: bogati seljak, njegov sin koji se oženio ali ne može da ima dece i sluga u gazdinskoj kući koji zavoli ženu gazdinog sina i ona njega. U drami je dosta folklornih elemenata: svadbeni običaji i običajne pesme, i sva rekvizita iz narodnih komada s pevanjem: cigani svirači, mlada i lepa pevačica i njena majka, stara ciganka врачara i vidara i opštinski čata. Drama je napisana pod uticajem Milovana Glišića, Bore Stankovića i svih narodnih komada s pevanjem u kojima je Žarko Lazarević glumio u putujućim pozorištima i u Narodnom pozorištu u Beogradu.

Na pozoršnoj listi kao i na rukopisu iz pozorišne arhive stoji da je dramu napisao N. N., a na rukopisu iz zaostavštine da je »napisao Milan Jorgovanović«, što je kasnije stvorilo zabunu i pretpostavku da je delo napisao Nikolja Trajković. Međutim, prema kazivanju Nikole Trajkovića, njega je Žarko Lazarević zamolio da prepiše delo, jer bi u pozorištu prepoznali kaligrafski rukopis Žarka Lazarevića, a on je želeo da ostane anoniman.

Za Ugašeno ognjište muziku je, »u narodnom tonu«, komponovao Božidar Joksimović na stihove pesama Žarka Lazarevića koje se pevaju u komadu: Šta je mladost, Moja Bosno (Begova pesma uz šargiju), Svu noć pješ (Jana i Selim — dvopev). Vremenom su ove pesme postale tako popularne da se pevaju kao narodne.*

* Godine 1931. štampane su note sa naznačenjem da je stihove napisao Ž. Lazarević a komponovao B. Joksimović.

U zaostavštini Žarka Lazarevića nalaze se u rukopisu, pored skica i nedovršenih radova i nekoliko dramskih pokušaja na istorijske teme i na socijalne teme iz savremenog života. Na rukopisu Samrtne kletve, tragedije u 5 činova, stoji da je delo napisano u Beogradu decembra 1905. godine, znači kad je bio u devetnaestoj godini. Radnja se događa u Trebinju krajem X veka »za vreme županskih vremena«. Kao u tragedijama Šekspira, tu je i dvor trebinjskog kneza, i na dvoru borba za vlast, i otrov i na kraju ubistvo i ludilo. Napisana je u stihu, u desetercu, po formi i duhu slična mnogim našim istorijskim tragedijama napisanim u 19. veku. Na rukopisu je pečat Narodnog pozorišta, podatak da je delo stiglo 7. IX 1907. »van konkursa«, i pseudonim pisca — Žil.

Na konkurs Narodnog pozorišta iz 1907. godine Žarko Lazarević šalje kratko dramsko delo »Đaurka«, istorijsku sliku iz srpske prošlosti u 1. činu, koje potpisuje pseudonimom »Petropoljac«. »Đaurku« je napisao, prema zabeleškama na rukopisu, u Banjaluci 1906. godine, u vreme kada je b' o u Bosni kao putujući glumac. U podnaslovu stoji da se radnja »događa 1804. u jednom selu u Šumadiji, za vreme dahija«. Delo je melodramatična priča o okupiranom srpskom selu u kojem dahije zlostavljuju narod i na silu odvode devojke i mlade žene.

Na isti konkurs Žarko Lazarević šalje još jedno kratko dramsko delo, čiji je rukopis sačuvan bez naslovne strane. Po sadržini to je socijalna drama iz beogradskog života pisana u maniru onog vremena. Udovica ratnika sa dvoje dece živi u bedi. Kad njenu kćer zavede sin bogataša kod kojeg ona služi, bogataš sina šalje u inostranstvo na studije, a nju otpušta iz službe. Ovoj kratkoj crno-beloj slici veoma je po duhu slično dramsko delo Kroz šibu, napisano mnogo ambicioznije, sa ciljem da kritički prikaže društvo u celini. Naslovu dela Kroz šibu pisac je dodao da su to »dramski snimci u tri čina«. Komad je socijalna drama »sa tendencijom«, iz savremenog beogradskog života. Prvi čin se događa u kafani Lepa Cana, drugi u kući na sumnjiv način obogaćenog penzionera Stevanovića, a treći na »kermesu« na Kalemegdanu. Veliki broj klišetiranih likova iz svih društvenih slojeva defiluje, ali je to ipak samo crno-bela slika društva, bez individualizacije l'čnosti i bez pravih određenja stvarne društvene realnosti. Na rukopisu nema podataka kad je delo napisano ni ko je napisao, ali nema nikakve sumnje da ga je napisao Žarko Lazarević svojim urednim kaligrafskim rukopisom i verovatno spremio da ga anonimno pošalje na konkurs. Na rukopisu je ispisana i podela uloga među poznatim beogradskim glumcima.

U zaostavštini se u rukopisu nalazi i kratka dramatizacija u stihovima Kišovite noći, napisana 1908. godine, i druga, kasnije napisana varijanta iste dramatizacije u prozi sa pesmama, na kojoj piše da je »tekst izradio po Matavulju Ž. L. a muzika je Petra Krstića«. Radnja se događa negde na Primorju u krčmi Kod tri zvijezde uoči katoličke nove godine. Prva varijanta dramatizacije napisana je kao libreto u rimovanom stihu, kao opereta sa pevačkim partijama, horom i podelom uloga: Tucaković, Spasička, Arsenović, Raja, Turinski, sve glumci-pevači u operetama, koje od 1903. počinju da pišu i komponuju i domaći autori.

U zaostavštini u rukopisu nalazi se i nekoliko gotovih proznih pokušaja mlađog pisca bez datuma i podataka, kao što je pri povetka Škart sa podnaslovom — jedan raport iz prvih okršaja, zatim prevod sa nemačkog Dramski šegrt, koji je prevodio zajedno sa Marijom Cvetić, kao i nekoliko skiciranih a nedovršenih eseja i pesama. Prema onome što je Žarko Lazarević kao pesnik i dramski pisac napisao do svoje 29. godine, može se prepostaviti da je u I svetskom ratu srpska književnost izgubila još jednu stvaralačku l'čnost. Žarko Lazarević je samo jedan od većeg broja dramskih pisaca na čija imena nailazimo samo na starim pozorišnim plakatama. Sistematska i analitička obrada istorije srpskog pozorišta obavezuje nas na istraživanja zaboravljenih i anonimnih dramskih pisaca i dela, da bi se upotpunio i bolje osvetlio repertoar i sagledala društvena uloga, idejnost i angažovanost srpskog pozorišta kroz istoriju.

Popis uloga Žarka Lazarevića u Narodnom pozorištu u Beogradu

1907.

Mihalek, Fr. Adam Bajerlajn: Povečerje
Paskoje Sorkočević, M. Cvetić: Todor od Stalaća
Nando, Don Anhela Gimera: U dolini
Drugi momak, Milorad M. Petrović: Čučuk Stana
Henrih, princ od Velsa, F. A. Šaufert: Šah kralju
Treći kapetan, Đura Jakšić: Jelisaveta
Poljski konjanik, Pol Deruled: Hetian
Hari Mareland, Gustav Mozer: Bibliotekar
Đurlić, Milivoje St. Predić: Golgota
Don Alfonso, Pije Aleksandar Volf: Precioza
Fabijan Ronfel, Brizbar i Nis: Pariska sirotinja
Jovan, Mih. Dimkić: Kir Sterijin sin

1908.

Aramis, A. Dima Otac i Avgust Maks: Tri musketira
Rastko, B. Nušić: Rastko Nemanjić
Mladen, Dragoslav Nenadić: Pod žrvnjem
Santanera, Derolamo Roveta: Dorina
Gospar Palo, Ivo Vojnović: Dubrovačka trilogija
Barun Josip Lasić: Ivo Vojnović: Dubrovačka trilogija
Španski zastavnik, V. Sardu: Otadžbina
Treći radnik, Moris Ordono: Lutka
Oktav, Žorž One: Livnljčar
Pjer, L. D'Eneri i Kormon: Dve sirotice
Marsel, T. Barijer i A. Mirže: Čergaški život
Prvi momak, J. Veselinović: Đido
Sokolinik, Miloš Cvetić: Nemanja
Prstanović, B. B-vić: Kapetan Pantelijina posla
Drugi vojnik, po V. Igou Šarlota Birh Pfajferova: Zvonar bogorodičine crkve

Džek Česni, Brandon Tomas: Karlova tetka
 Drugi alguazzi, V. Igo: Ruj Blaz
 Dušan, B. Nušić: Običan čovek
 Di Kroazi, Moijer: Smešne precioze
 Milan Srećković, Dragoslav Nenadić: Srećkovići
 Ranko Tekelić, Laza Kostić: Pera Segedinac
 Sluga generalova, Laza Kostić, Pera Segedinac
 Markiz Dorset, Šekspir: Ričard III
 Stjuart, A. D'Eneri i Žil Vern: Put oko zemlje za 80 dana

1909.

Đorđe, Laza Kostić: Maksim Crnojević
 Pisar, Ilija Stanojević: Dorćolska posla
 Pajić, Milivoj St. Predić: Snovi
 Turist, O Bluental i G. Kadelburg: Kod belog konja

Prilog bibliografiji

LAZAREVIĆ, Žarko. Monoton... Bosanska vila, 21/1906, 23, 358. (Čir.) Žarko Laz. Petropoljac; — Prosvjeta (Zagreb), 15/1907, II, 331. Žarko Laz. pl. Petropoljac; — Srbija 1/1908, 143, 3. (Čir.). Na dnu života... (M. Gorkom) Bosanska vila, 21/1906, 24, 21/1906, 24, 370. (Čir.) Žarko Laz. Petropoljac; — Brankovo kolo, 13/1907, 16/17, 467. (Čir.); — Prosvjeta (Zagreb), 15/1907, 13, 398. Žarko Laz. pl. Petropoljac.
 U Brankovom kolu objavljeno pod naslovom: Na dnu života... Maksimu Gorkom.
 Uskrs. Srpska zastava, 2/1906, 79, Pr.; 3/1907, 94, Pr. (Čir.). Veliki četvrtak. Srpska zastava, 2/1906, 79, Pr.; 3/1907, 94, Pr. (Čir.). Veliki petak. Srpska zastava, 2/1906, 79, Pr.; 3/1907, 94, Pr. (Čir.). Mrnar. Bosanska vila, 22/1907, 2, 19. (Čir.) Žarko Laz. Petropoljac. Na grobu + Jakova Šantića. Bosanska vila, 22/1907, 3, 36. (Čir.). (Vide l' biser rosu kroz bledilo zore...) Bosanska vila, 22/1907, 3, 36. (Čir.). Zora na moru. Bosanska vila, 22/1907, 4, 52—53. (Čir.). Sećanje... Bosanska vila, 22/1907, 6, 83. (Čir.). Na groblju... Bosanska vila, 22/1907, 9, 132. (Čir.). U majskoj noći. Bosanska vila, 22/1907, 10, 145—146. (Čir.). Dođi meni. Delo, 12/1907, XLV/2, 149. (Čir.). Veče života... Prosvjeta (Zagreb), 15/1907, 10, 299. Žarko Laz. pl. Petropoljac.
 Hoćeš li doći...? Prosvjeta (Zagreb), 15/1907, 13, 398. Žarko Laz. Petropoljac.
 Česaru, čuj me! Pravda, 5/1908, 325, 2. (Čir.) Franji Josifu I. povodom aneksije Bosne i Hercegovine.
 Na belom hlebu. Pravda, 5/1908, 332, 3. (Čir.). Voleo bih... Pravda, 5/1908, 337, 3. (Čir.); — Delo, 14/1909, L/3, 263. (Čir.). Vihor. P. Kočiću. Pravda, 5/1908, 338, 3. (Čir.) Petru Kočiću.
 Spomenak. Pravda, 5/1908, 339, 3. (Čir.). Zašto...? Pravda, 5/1908, 342, 3. (Čir.); — Napredak (kalendar), 6/1912, 183. (Čir.); — Brankovo kolo, 20/1914, 11, 321. (Čir.). Na obale mora... Srbija, 1/1908, 96, 3. (Čir.). Spuštala se noćca... Srbija, 1/1908, 122, 3. (Čir.). Seni Avde Karabegovića. Avdina spomenica, 1909, 22. (Čir.). Jutro. Pravda 6/1909, 276, 3. (Čir.). Žrtva. Pravda, 6/1909, 304, 3. (Čir.); — Socijalist, 2/1909, 4, 60—61. (Čir.). iz jesenjih pesama. Pravda, 6/1909, 308, 3. (Čir.). Objavljena i pesma.
 Napušten zamak. Balada. Pravda, 6/1909, 316, 3. (Čir.). U jesen... Pravda, 6/1909, 354, 1. (Čir.). Njene oči. Proljeće, 1/1909, 4, 13. (Čir.) Pesma u prozi.
 U bolu. Građanin, 15/1910, 43. (Čir.); — Pravda, 7/1910, 281, 3. (Čir.). Poruka. Pravda, 7/1910, 104, Pr. (Čir.). Vaskrs proleća. Pravda, 7/1910, 104, Pr. (Čir.). Oproštaj. Pravda, 7/1910, 323, 3. (Čir.); — Brankovo kolo, 20/1914,

9. 257. (Čir.).

Zašto...? Viveti. Pravda, 7/1910, 326, 3. (Čir.); — Bankovo kolo, 20/1914, 9, 257—258. (Čir.) U Brankovom kolu objavljen pod naslovom: Sećanje »Viveti«. Uteha. Pravda, 7/1910, 346, 2. (Čir.). Dan vam skoro osvanuti mora. Socijalist (almanah), 1/1911, 199—200. (Čir.). Kosovska noć. Brankovo kolo, 18/1912, 2, 34—35. (Čir.). Suton na Savi. Brankovo kolo, 18/1912, 2, 35. (Čir.). Neispvana pesma. Brankovo kolo, 18/1912, 5, (Čir.). Kosovka devojka. Prilog iz besmrtnе tragedije srpskog romana »Propast srpskog carstva«. Brankovo kolo, 1912, 9, 258. Srpski svet, 1/1913, 9, 2. (Čir.) U Srpskom svetu objavljeno pod naslovom: Kosovka devojka. Iz »Kosovske tragedije«; beleške.
 Rob. Brankovo kolo, 18/1912, 10, 290—291. (Čir.). Osvit. Zvezda, 1/1912, 7, 387—388. (Čir.); — Brankovo kolo, 20/1914, 9, 257. (Čir.).

Otadžbino moja... Balkanski rat u slici i reči, 1913, 39. (Čir.); — Brankovo kolo, 19/1913, 12, 352. (Čir.); — Glas Srpske pravoslavne crkve u Kraljevini Srbiji, 14/1913, 14, 272. Pravda, 10/1913, 184, (Čir.); — Srpsko daće, 1/1914, 4, 5. Brankovom kolu i Srpskom dačetu objavljeno pod naslovom: Otadžbini.

(Dajte mi reči, dajte mi daha...). Pravda, 10/1913, 119, Posle borbe. Pravda, 10/1913, 185, 1. (Čir.). Svečan slavite dan! (Pozdrav slavnoj srpskoj vojsci i prestolonasledniku.) Pravda, 10/1913, 218, 1. (Čir.). Ale Karadžorđeviću povodom pobeđe nad Bugarima 1913. Minuli dani... Srpstvo, 4/1913, 243, Pr., 5 (Čir.). Iz zemlje snova... Balada. Srpstvo, 4/1913, 243, 7. (Čir.). Stražar. Novi srpski vek, 1/1913—14, 9, 69. (Čir.). Večernji pejsaž. Brankovo kolo, 20/1914, 9, 257. (Čir.). Plać Bosne. (Petru Kočiću). Politika, 1914, 1. (Čir.); — New York, 4/1914, 2/3, 44—45. (Čir.); — Srpsko kolo, 12/1914, (Čir.).

Našim ranjenicima. Pravda, 11/1914, 312, 2. (Čir.). Zapis. Pravda, 11/1914, 313, 1. (Čir.); — Epoha, 2/1919, 32. Kosovo. Srpski narodni ilustrovani veliki kalendar (Novembar 1914, 44—45. (Čir.); — Veliki orao, 1914, 44—45. (Čir.). Truba 1908. 81, 2; 82, 2; 85, 2—3. Delo 1909, L/2 255. Pravda 1909, 9, 3. Kroz život. Pravda, 26. 1. 1915. Novo kolo 1911—1912. 4, 113—114.

MIRJANA KODZIC: RAZGOVOR SA RAVASIJEM NA VENCU

saobraćao na reiaciji Novi Sad — Ruma.
Nije bio dan za posete bolesnicima u

sanatorijumu
i niko sem
mene nije
sišao na
Iriškom

vencu iz kamiona koji je zasipao prašinom
beskrajno upečatljiv plavi vidik, spojen sa
razređenim oblacima dole
u bespuću ravnice.

Pogrešila sam put i
umesto da odmah kod
raskrsnice podem desno,
ja se stanem peti levo, putem koji je vodio ka odroru
žute ilovače. Kraj mene sve olistalo, zaklanja vidik lišće
što se zanelo i njiše pod blagom igrom podnevног vetra.
April miran, bezglasan i sušan, ima nečeg od rane
jeseni, od Miholjskog leta bar po onom kako šuma diše
iznutra: smireno i razigrano u isti mah. Zar tako isto ne
izgleda glumac koji se ogleda na prvoj generalnoj probi
i u sebi neprekidno, dok se oblači, dok se prvi put
susreće sa kostimom, maskom i rezvizitom, svojim novim
likom, za koji se borio duže vreme — ponavlja tekst
uloge ravno, istim tonom kao sufler koji dobacuje
gomilu reči — da ne bi pre roka i vremena poremetio
osećanje u sebi koje ne sme da bude polovično. »Kako
sam uvek korstio tišinu u garderoobi i kako sam se
pobožno spremao za svaki izlazak, strepeo na tim
generalnim probama, jer one odjednom sve mogu da
izobliče: naše verovanje da nam pokolebaju volju, da nas
unište i da se na premjeri osećamo suvišnim.« Tako je
jednom rekao Siniša Ravasi, onako u brzini, u hodniku
Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu u kome smo
se susreteli oboje još novi, ošamućeni, podriveni gadnim
mirisom tutkala, čiji neugodan vonj prati svaku
generalnu probu. Odvratna kaširanja, rađena na brzinu
nemaju vremena ni da se čestito izvetre, već ih iz
slikarnice guraju ravno nama pod nos! Sa visoravni do
koje sam se uspela ništa se ne da naslutiti, ni pravac, ni
put za sanatorijum. Ipak, posle kraćeg vremena ugledala
sam hotel a poviše njega i planinsku kuću u onom stilu
grubo prskanih fasada, a o današnjem spomeniku i onim
asfaltnim putevima u to vreme nije moglo da bude ni
reči. Stoga se sve činilo nekako divlje, opasnije, malo
pomalo pa se na domaku našla otvorena jama puna
vlage i mahovine niz čije se okomite strmeni cedila voda,
mada izvoru nije bilo ni traga. Tu sunce nikako ne
uspeva da se provuče, na tim strmenima samo su se još

lisice u strahu kotrljale, sklupčane, žute na maslinasto
zelenoj podlozi mahovine. Popnem se na terasu hotela,
osmotrim imam li koga i u toj nestvarnoj tišini što me seća
onog svečanog stiha »Pučina plava spava...« koji sam
izgovarala na jednom od uobičajenih recitala klasične
poezije zajedno sa još nekoliko kolega i Sinišom među
njima, ugledan najobičnijeg pokrurnog šumskog ježa,
pručio se po toplopm betonu terase, i sa izbačenim zadnjim
nogama zeva. Nikad dosad nisam mogla zamisliti da jež
može tako da zeva i da se sunča a da mu ljudsko
prisustvo ne remeti navike. Na jedvite jade pronađem
portira i uspem da iznajmim sobu za jednu noć bojeći se
da u protivnom, ukoliko kamion ne dođe na vreme,
reskiram da ga sačekujem satima dole sama na drumu i
da se na taj način izložim većoj neprijatnosti. Ne
pomišljam da ga sačekujem na ručak, iako je bilo podne, a ja sa probe
pomalo umorna i još više uzbuđena, smislim da je stoput
bolje ako požurim da se što pre vidim sa Sinišom, da ga
najpre uverim u to da mi imamo vremena na pretek i da
ćemo ga sačekati dok se ne bude sasvim oporavio. Još
prepodela uloga nije izvršena, još ga očekuje Paratov u
»Devojci bez miraza«. U sebi sam redala imena kolega
koji su mi uz put dobacivali svoje pozdrave. »Od
Rakitina, Joce Kulundžića, Miće Vasiljevića... od Coke
Perić, Bate Konjovića, Bogdana Čiplića, Luke Dotlića...
i da ne zaboravim jedno i najvažnije, da je lek napokon
stigao i da je poslat pre nekoliko dana iz Beograda na
Iriški venac. Lek ne smem nipošto da zaboravim, ali ako
ga je već dobio, ako je taj streptomicin stigao pre mene,
utoliko bolje, moje reči mogu samo još više da ga
potkrepe. Jer, o tome svi znaju dole u Novom Sadu, svi
se raduju i niko i ne pomšlja na to da ti možeš, Siniša,
od tog streptomicina i da oslepiš (kako se u to vreme
govorilo o posledicama ovog leka). A ti si ga toliko
zeleo: toliko verovao u njega «Tako sam sebe
neprekidno preslišavala, birala reči i rečenice, davala im
u sebi određenu blagost, upravo sve ono što bi jednom
teškom bolesniku, kakav je tih dana bio naš Siniša,
prijalo i još više podupiralo želju za nama, za životom,
jer mi smo svi u pozorištu bili isključivo njegov život.
Puteljak se iza hotela, a ja sam iznenada iz sobe izbila
na dvorišnu stranu zgrade, spuštao uzan, crn kao zmija
koja se odmara i lenčari. Takav put je bezopasan i ja
sam prostо letela po njemu. Sve je toliko bilo čisto u
šumi i planini sa kojom sam se prvi put ozbiljno susrela,
našla ravno oči u oči (ne računajući naš Košutnjak koji
mi je bio toliko znan još od onih prvih ekskurzija u
osnovnoj školi, kada se dugo loptalo u šumi i kada su svi
putevi vodili gore ka današnjem Filmskom gradu). Tu, iza
hotela u gustiju zelenila ljudi su mirno i odsutno
testerisali drva, slagali ih unakrst, u veće kamare, baš
kao da ih spremaju za zimu, za loženje »kao da nam ne
ide leto« pomislim i stanem pred njih. Ni glavu nisu
podigli, po svoj prilici nisu osećali da postojim, ogluveli,
zaneti jednoličnim pilenjem testere. Pošto sam ih već
prošla, vičući iz daleka upitam ih, tako mrzovoljne, vodi
li taj put ravno u sanatorijum. U jedan glas odgovorili su
potvrđno. Ovo me sasvim odobrovolji i ohrabri, jer ako
taj zmijugavi put vodi do jednog od sanatorijuma, a ima
ih na Vencu dva, onda bez svake sumnje taj je put

daleko kraći, to je prečica i ja ču se po mom računu za nepunih desetak minuta naći doje u bolnici. Za nepunih desetak minuta! Koristeći miris šume i beskrajnu tišinu stadoh najpre lagano pevuti' onu romansu koju je trebalo da pevam u »Devojci bez miraza«, a koja mi nije najbolje išla, i tako okrenuta suncu koje je rašomonski sevalo kroz granje, u želji da ga bilo čim nadjačam, stala sam izgovarati sve moguće vežbe iz tehnike govora — uzimala sam pravilno dah, brojala do stotinu sa istim tim dahom i sve u svemu činilo mi se da je to nastavak, radni nastavak probe jednog još neuhodanog početnika kakav sam bila ja, koji je tek što je krenuo, zaželeo da u momentu savlada sve zamke i prepreke koje mu se u radu nameću. Iz dna moga bića dopirali su glasovi poput halucinacije, glasovi glumaca koji su igrali nekakav komad na travi i kao u snoviđenju činilo mi se da su to reči, replike i »šlagvori« onih smešnih majstora iz »Sna letnje noći«. Nešto neobično i neobjašnjivo blještalo je kroz senke drveća, kroz lišće, a zatim šum motora sve bliži i bliži. Opet caruje užasna tišina, opet čujem sopstveno disanje — ni ptice, ni onih glasova, ni smešnih povika. A onda se ponovo nešto tegli i kotrlja po drumu koji je pust i živ u isti mah. Kada sam, zapravo, čula za Sinišu Ravasića? Kada se govorilo o niemu kao izuzetnom talentu i glumcu, kada? Velim'r Živojinović-Masuka sećam se, tada sam bila još u srednjoj školi, poslao je inspicijenta Jocu Silajdžiću, onog Rakitinovog beogradskog prijatelja što je, iako ogluveo, revnosno vodio predstave, da me povede sa časa svetske književnosti koju mi je predavao dr Sreten Marić, jer je trebalo da se počne sa pripremom Hauptmanovog »Utopljenog zvona«. Bilo je dosta glumaca na okupu u nekoj kancelariji na krovu Narodnog pozorišta u Beogradu. Meni se činilo da je to bilo zbilja negde nebu pod oblake, a isto tako visoko, kao na tronu, sedeо je sam Masuka, verovatno zbog praktikabala na kojima je stajao pisać sto i negova stolica. Masukin lik za mene je odmah bio nekako gluv i odboran, možda zbog strogih crta lica, snažnog, povijenog nosa, velikih brkova i neobično uočljivih prodornih očiju koje su oštro, nekako urokljivo, zagledale sve oko sebe. Te tamne oči upijale bi i naše glasove na koje se pesnik mrštilo, secao se nekako u sebi i skretao pogled isključivo ka golim, sveže izribanim daskama poda, da je bilo šteta gaziti po njemu. Čisti, još pomalo ovlaženi pod, bez sumnje ga je mamio i prikivao pogled. Osluškavao nas je sad nekako odozdo, dostojanstveno i zbnunjajuće Imao je dubok dah i još dublji glas, pa je to isto po komandi zahtevalo od iskrene i istačane Ruže Tekić, od mnogih pa i od mene koja sam imala lirski, poetični tekst nimfe Rautendelajn. Čutao je osoran i umesto pokreta pomicao bi tu i tamo očnim kapcima, a mi smo kao deca opet znali da mu ipak nismo u stanju u potpunosti da udovoljimo. Mrgodio se na sredovečnog glumca koji je igrao livca zvona Henrika, mrko ali ne i beživotno gledao kroz njega kao da ne postoji, tresao glavom i šaputao: »Dole glas, to treba izgovarati nisko, duboko, prsnim registrom, isključivo prsnim, da snažnije ispuni prostor a, sem toga, bićete ubedljiviji i stoga vam

ponavljam: dole, samo dole...« U prvi mah bilo mi je sve nejasno jer je glumac i onako govorio baritonom a sad se sve stalo sливati u tamne sumorne glasove što je po meni bilo preterano jer, sa jedne strane, to je trebalo da bude poezija čeznutljivog, severnjačkog karaktera a, sa druge, sve drugo samo ne ta neizreciva sarkastičnost. Nehotice, umesto Hauptmanovih stihova, jer me je to usko insistiranje pomalo nerviralo, neočekivano ni sama ne znajući šta me je u tom času nagnalo — verujem da je tome bio kriv i onaj lični odnos reditelja koji je bio i ironičan i neprijatan, kada su u pitanju ti stari glumci koje sam poznavala isključivo sa scene i sa kojima je trebalo sada da igram — stanem da govorim stihove
 »Noćas su me pohodili mrtvi,
 nova groblja i vekovi stari,
 prilazili meni kao žrtvi,
 kao boji prolaznosti stvari...
 I sve što je postojalo ikad,
 svoju senku sve što imadaše,
 sve što...«
 »To tražim, taj filozofski stav ništavila kod sviju. Henrika svi napuštaju i žena koja se ubija i nimfa Rautendelajn. To je neispunjeni san Henrikov, to je u krajnjem za njega nirvana. Petković-Dis je bio moj učitelj, moja volja, moj uzus... pokrenuli ste me sa mesta, jer ja sam pisao, radio, stvarao isključivo pod njegovim uticajem dok se nisam osamostalio kao pesnik, dok nisam počeo da dišem svojim dahom, stasao iznutra za ono...« — »Vinjage, vinjage i laste i trem... O oči moje mladosti daleke...«, dopunjavam ga prisećajući se njegovih stihova. Masuka se sasvim razgalio, više nije gledao u isprani pod, postao mu je ravnodušan, i sa puno obazrivosti okrenuo se glumcima, savetovao ih je istačanim rečima svog poetskog nadahnuća i kao da ga je snažila nekakva iznenadna uzbudjenost, postao i manje ohol, manje zajedljiv. Posle probe, spomenuo je iznenada Sinišu. Oran za priču, tiho, pretliho, kako je inače uobičavao da govorii glasom koji kao da potiče negde iz samih grudi, iz te »pesničke duše«, a taj duboki, izandalni glas njemu je lično pristajao i podvlačio željeni efekat poezije. »Imao sam senzibilnog glumca u Skoplju, verovao svim srcem u njega, sanjao ga noćima, video u ovom pozorištu i zbog toga nisam u stanju da režiram 'Utopljeno zvono' ukoliko ga ne pronađem. Verujem, Mirjana, da biste odjednom glumački i vi sazreti, a Rautendlajn bi kroz vas govorila čistim poetskim nadahnućem. Obožavan od publike ostao je i dalje skroman, i dalje čedan, glumački pošten i neiskvaren, kao baš i ovaj Hauptmanov Hajnrik na planini. Mogu da kažem da u tom glumcu nikad nije bilo ničeg uzaludnog, ničeg isforsiranog mada je i sam igrao vrlo snažno iz punih grudi. Ravasi nije dopuštao da ga tekst savlađuje, da ga ščepa, već je on bio taj što se inatio i sa Šekspirom i sa Krležom, hvatao se ukoštač i ne grčeći se pobedivao čistim svojim osećanjem, čistim senzibilitetom. Ne znam da li u Beogradu postoji takav glumac, a ako postoji, ako je uz to još i mlad i dobro izgleda, dovedite mi ga odmah i ja ču sigurno, budite uvereni u to, zaboraviti Sinišu, zaboraviću i

njegovog Hamleta i Romea i Otela i mi ćemo ubrzo stići gde smo nameravali da se zaustavimo. Ovako, nasumce, to je samo otaljavanje i tapkanje u mestu.« U novinama sam čitala da je »Izgubljeno zvono« skinuto sa repertoara iz tehničkih razloga, a ja sam znala da je to bio samo izgovor, znala sam da se ni pravi ni onaj imaginarni Siniša nikad nije pojavio i da je Masuka stoga prekinuo probe komada koji mu je inače bio prirastao za srce. Razmišljala sam kako je to izuzetno da će neko, ko je imao možda tek dvadeset i nešto godina, moći jednog dana da ubeleži u svoju biografiju, da je baš u tim mlađim godinama igrao Otela, Hamleta, Leona i Romea. Takvi glumci su u svakom slučaju oduvek bili izuzeci. Ne grupa, ne klasa, kako se u to kasnije verovalo, već jedan jedini glumac kao izuzetak i kao pravilo u isti mah. Ja zbilja tako malo znam o Siniši, isto toliko malo koliko i o samoj sebi ali, to mi ipak ne smeta da mu kao glumcu i partneru verujem do te mere da sada, u ovom današnjem danu hodam i lutam jarkovima Fruške gore ne bi li ga pronašla negde u sanatorijumu, ne bi li mu bar iole olaškala samoču od koje je neprekidno bežao. — »Siniša, ti se moraš lečiti, moraš što pre na Venac«, rekla sam mu bez ustezanja. On je čutao, gledao u prozor, oči su mu bile vrlo iskričave, žive oči, koje su na svakom koraku odavale njegovu glumačku ličnost. — »Ne znam, kaže mi vrlo ojađeno, nisam spreman.« Insistiram na tome »nisam spreman«, unosim mu se u lice i ponavljam po deseti put: »Siniša, ipak, da ne bude kasno, moraš gore u planinu.« — »Nikako, odsutno kaže on, kako da ostavim Ljubicu.« Odgovorila sam mu da to ipak nije pravi razlog i da sama Ljubica isto želi, kao i svako od nas u pozorištu. Sutradan je ipak otišao na Iriški venac. »Bolje da se spustim u sanatorijum pre ručka jer to ipak nije bolnica kao sve druge, tu je popodnevni režim spavanje, ono od dva do četiri je nepriskosnoveno!« A kada sam ga posmatrala na probama »Gospode Glembajevih«, u režiji Josipa Kulundžića, bio je toliko postiđen kada bi Kulundžić rukom zadržavao olabavljenu i odvaljenu vilicu Ljubiše Iličića, onog Ljubiše koji je drugovao sa Leharom negde u Nemačkoj, pokazivao njegova pisma, njegove slike i svoje kritike; jer taj Iličić, s'n Fotija Iličića, bio je veliko ime operetske scene u Zapadnoj Evropi, kako su sve te novine pisale o njemu i donosile slike veličine Jana Kijepure kraj njegove, i još nek' tadašnjih velikana — jednog Riharda Taubera, za kojeg je Lehar pisao muziku. Ljubiša bi smelo prekidao probu i pričao gotovo doživljaj za doživljajem sa svojih velikih evropskih gostovanja, mada čitav taj svet, kome je on i dalje bio podložan, svet operete, nije imao, na žalost, ničeg zajedničkog sa ulogom Ignjaca Glembaja. »Kijepura je sa uspehom gostovao u rimskoj Operi i posle bučnog gostovanja bio je pozvan da u Muzičkoj akademiji održi izuzetan koncert. Kako sam se našao sa ženom u Rimu, uz to Kijepurin prijatelj, pošao sam zajedno sa njim u dvoranu Konzervatorijuma; jedan od pijanista, inače poznati profesor Akademije, trebalo je da ga prati a on da peva, sećam se dobro, ne arije iz opera već pesme jednog Huga Volfa, zamislite, pesme Huga Volfa! Kijepura je nosio, inače, pomodne, široke pantalone za čarlston

koje iznenada stanu da mu se tresu takvom silinom čim je stao na podijum da je to bilo neprijatno gledati, bila ga je spopala prava španska groznička straha. Slavan pevač a piašio se jednog takvog auditorijuma! A o glasu ni pomena, izlazi nešto neodređeno, piskutavo, vidim bledi, vidim kako nestaje, gubi se, tone u bezdan, u bespuće i...« — »Je li se na kraju ipak spasio, da li mu se nekim čudom povratio glas?« — pita Siniša sa puno zanesenosti jednog određenog stanja koje ga spopalo, prožima ga kao da je on sam lično baš taj Kijepura i kao da njemu samom u ovom času ponestaje glasa. Gledam ga u tom neobičnom raspoloženju, liči na asketu koji izgara na sopstvenom žrtvovanju radi drugog. Da li je to snaga čistog glumačkog uživljavanja, sama suština njegove glume, mogućnost da se dočara i primami u sećanje nešto što je za svakog od nas samo oveštala davnjašnja priča koju neko treći po ko zna koji put i bez mnogo emocija prepričava? Nije on sanjalica, ni ievtin slušalac koji izaziva divljenje time što mudro sluša drugog. Kulundžić mi daje znak da na to posebno obratim pažnju, na tu s'linu emocije koja je kod Siniše u isti mah i njegova istina i ja znam da to Kulundžić čini dobromerni i pedagoški. On je čisti tragičar ali nije turoban, u njemu kuca njegovo sportsko srce neobično prošireno, simbolično u isti mah. Duh mu nije životario, nije se kolebao ni kada bi bila u pitanju obična proba. Umarao se, ali i nije mario za odmor. A posle probe došla bi ona životna radost koja mu je donosila smrt i umiranje na pozornici. A umirao je uvek novim žarom, novim žarom bi nadiralo u njega osećanje krivice kada bi se ustremio na barunicu Kasteli onom rečenicom od koje svi strepimo da se u koštaču sa njom on sam ne sruči i izdahne pred nama. »Kein Wort mehr!« I makaze sevaju u ruci i barunica vrišti razvratna i prodorna, vrišti negde daleko izvan pozornice, utuljeno, sve tiše i tiše (takva je režija Kulundžića da bi se dočaralo umiranje i ropac), onda opet onaj stari Laza Lazarević koji kao da je predodređen za sve krajeve pedstava, za sve nesreće — čudesno realističan u lakejskoj uniformi — izlazi napred na proscenijum do mene, klanja se i kaže živojinovičevski nisko »Gospodin doktor su zaklali barunicu«. Ali i pre toga, dok klečim ispred odra starog Ignjaca Glembaja u samom početku trećeg čina, dok šapućem molitvu na latinskom, ja krišom pogledam u Leona, u Sinišu, i već znam da u njemu na pozornici svaka misao prerasta u čisto osećanje, u umetnost i da je on već sam jedno sopstveno samouništenje. Jednom mi je odnekud dopao rukopis novinarke i književnice Elen Teri koja je nekad u mlađim danima dok se nije povukla bila odlična glumica sa svim posebnim atributima za to vreme: posedovala je lepotu stasa, lika i lepotu govora a sve je u njoj i na njoj bilo tako izračunato, tako harmonično da se davala za primer po akademijama, kao pojma onog šta sve dobar glumac mora da poseduje; tu se mislilo, uzgred, i na njen lepi i raskošni temperamenat i sve nijanse koje je ona umela da oblikuje iz svoje ličnosti. Bila je primer za školu, za predavanje, ali suština stvari ipak je od nje bila prilično daleko. Suština se nije dala naučiti. Bila je glumački snažna ali ne i potpuna. Očigledna, ali ne i tajanstvena,

ne onakva kakva je bila njena savremenica Eleonora Duze o kojoj je rado pisala, a koja se po njenim rečima neprekidno skrivala u dubinu pozornice, delovala nevešto, zbumjeno, potištено, ali kojoj zaneseni gledaoci kliču a da tačno i ne znaju razlog, puštaju joj se da ona u njima retrovizuje tu svoju užarenost — tolika je unutarnja strast Duzina čija je škola bila, na žalost, ne konzervatorijum jedne Sare Bernar ili te iste Elen Teri, već putujuća družba u kojoj su igrali njeni roditelji i gde je i sama nastupala još kao dete. Od tog nečeg elementarnog u glumi, strasnog, možda zbrzanog za akademiju, možda prebujnog u emociji za puritanec, imao je Ravasi. On nije želeo sklad sa samim sobom već je uskladivao svoje nabujale emocije u svoje uloge i č'nio je to po nagonu, prirodno. On je uvek imao i nosio u sebi jedno određeno stanje. Od prve replike dok slika na bloku kao Leone pa do onog »Kein Wort mehr!« sav je u tom stanju koje ga je gonilo u tragediju, jer je ono u njemu prirodno raslo i bujalo, da nije činio ustupak ničemu pravljenoq radi efekta, radi igre i onog poznatog: »Ja sad to tako igram i gledajte me.« Nije pokazivao šta može već šta je to što Leona gura u zločin, šta je to u njemu. Glembajevi su za Sinišu, mislim, bili ono što bi kasnije za Smoktunovskog bila u suštini gluma, jedna neizreciva psihoza, nešto što ne daje mira snu a ni javi, nešto tako otežalo, samrtno nesnosno, što ne poznaje granicu istine i ne voli granicu laži. Strahovita prisutnost, ako bi se tako dalo reći našim glumačkim jezikom, jer da nije toga onda bi uistinu bilo ono bolesno stanje, onaj rascep duše. Ali nije tako, jer ma koliko razlozi i bili u podsvesti ipak je Siniša svu tu mašneriju podsvesti i kontrolisao — to stanje duha, njegovu podsvest i filozofiju kako bi se to nekakvim hegelovskim jezikom reklo.

Na domaku sam raskršća, čitav niz staza različitih kao delta vodio je na sve strane, račvali se puteljci da mi nije bilo jasno kojim treba ići. I po onom pravilu: da je najbolje zadržati pravac, jer u svakom slučaju postoji izlaz, ja i pođem, i to stazom koja je, rekla bih, naimanje krivudava. Visoka paprat bila je sve viša a stabla drveća sve šira. Nailazila je golema šuma, zapadala sam u nju a svetlost se spontano utišavala. U meni ponovo neka luda sreća i raspoloženje što otud sa druma čujem škripu nekog točka kako se sam valja niz strminu, kao da ga je neko najednom besmisleno zakotrljao. I opet razmišljam o mom prvom sastanku kolektiva, održanom u staroj sali gledališta. Govorilo se o svemu i svačemu, o menzi i nekakvom nestalom džaku soli od kojeg se pravila mala drama, ako ne i čitava afera. Onda se dugo brojalo, sračunavalо, da bi nam rekli kako je taj isti džak soli pronađen i kako je sve to bila samo omaška ekonomia. Govorio je dobroćudni upravnik, pesnik Žarko Vasiljević, brisao svoje ovlažene usne i propratio izlaganje svojim poznatim stihovima o Trstu i Istri, onda je došlo na red uvek goruće i prisutno pitanje repertoara. Naime, repertoar koji je zvanično bio najavljen, kako to obično biva i dan-danas, nije ni tada bio sproveden, dopirio ga je vetar, ubaćeno je nekoliko novih komada i po običaju načinio haos i pravu pometnju među glumcima. Sinišu sam gledala iz trećeg reda

partera, nekako sa strane, a on je sedeo u prvom redu, zaogrnut svetlim balon mantilom da mu je jedan kraj mantila sa napola ispalim kajšem ležao na susednoj fotelji i tako se on sam činio krupnijim nego što je u suštini bio. Kosa glatko začešljana, sjajna, pravilne crte lica, nešto sitnije i na njemu negde okolo usana mali ozlijak — verovatno uspomena na one dane kada je »driblovaо«... u fudbalu. Pušio je sve vreme, negodovao zbog nekih internih stvari, možda i samog repertoara, ja zbilja sve to nisam poimala, bio je to moj prvi sastanak u životu, sastanak kolektiva i stoga sam isključivo bila prisiljena da pratim način i reagovanje ljudi ne bi li ih sve na prečac što bolje upamtila i upoznala. Znala sam da je č'ka Kranjčević otmen i vrlo vaspitan, suzdržan, da poseduje izuzetno muzičko obrazovanje. Uočila sam da je Rahela Ferari osoba koja vidi više nego što pokazuje, da je Bata Konjević prividno smiren, Nada Het ljupka, Ljubica Sekulić požrtvovana a Siniša Ravasi željan pravde. Odjednom se pridigao sa mesta, napravio korak ka pozornici, udario šakom o ugašenu rampu i vrlo snažno uzviknuo: »Trulo je nešto u državi Danskoj!« Pomislila sam kako je to pravi glumac, prava reakcija u pravom momentu i uza sve i prava glumačka replika. Nije bio besan, kivan, ali je u neku ruku bio željan istine i nije se ustezao da to i prizna. Ipak, pozorište i Ravasi učiniše mi se u tom času dva sveta, od kojih je jedno lažno a drugo iskreno. On je pripadao ovoj drugoj polovini, zbog toga je želeo sve da bude čisto, neokaljano, predvidivo, nije voleo iznenađenja iznebuha već da se sve na vreme planira, sračunava i o svemu vodi nepogrešivo računa. Jednom rečju bio je gladan reda u teatru, ali sam znala da i kada govorи o sebi u tom času najmanje misli na sebe. Glumci inače svakodnevno čeznu za sobom, priželjkaju svoj lik, obožavaju ga, a sam Siniša nije bio narcisoidan nikad. Njegova uzana usta, brada progresivna i glatka, svetlo čelo, sve je to odavalо čoveka izuzetnog karaktera koji nije lutao u svojim zahtevima iako pomalo zamoren od verbalizma, nadmetanja koje vlada u toj atmosferi. Neko se dočepao reči i govorio nadugačko da pozorište nije sudnica, nije okružni sud i da se u njemu uvek opravdano greši, te da će se, a on je uveren u to, grešiti i dalje, jer u protivnom pozorišna atmosfera ne bi bila normalna. Siniša je planuo i mi smo se razišli. Osjetila sam njegovu prodor na tom polju, na polju nekakve pravde, njegovu sumanužu želu da se ne sme i ne mora igrešiti, a sve je to zajedno u njemu izazivalo malo drhtanje ruku što je bio dokaz da je i on sangvinik poput mnogih glumaca koji dugo hodaju strampoticom radi drugih, koji se kad-tad iskažu kao vlastito ruglo. Bilo je sunčano, leto, negde avgust, a on nije bio opaljen suncem. Plaš o se sunca, izbegavao njegovu vrelinu.

Stanem se još više spuštati u bezdan, u dolinu. Staza mi je zajedno sa panjevima o koje sam se spoticala podrhtavala. Dugo sam već hodala tako sagnuta, gledajući u izgaženu travu i mestimice blago ispučanu zemlju. Puteljak se spuštao sve više i više i sve se izvrtalo preda mnom. »Već sam prilično duboko a ovo mora da je grob, jer ako nije, onda sam ja tu, ipak na domaku sanatorijuma kojeg zaklanja strmina, ništa

drugo i ništa neobično.« A onda se iz mene izviači pomalo sustala misao da se takva vrsta sanatorijuma i bolnica nikad ne zida nisko u vlazi, u ukopu, već visoko gde je sve suvo i gde rastu borovi. Trčim i čujem nepoznato gušenje, dugo mi treba da spoznam da ono dolazi iz mene, vrućina mi nadrla u obraze, a meni je tako hladno... Treba se ponovo domoći gore onih paprati, onih raskrupnjalih hrastova. Merila sam šrinu staza, odmeravala ih pogledom i onda pošla nasumice strogo desnim puteljkom koji nije vodio u onaj bezdan čije je hladovito i hladno dno moglo da bude još i presahli bunar, jer kao da sam se dole, u tom bunaru, u toj strmoglavoj iskopini dočepala nečeg što mami u svoje dubine i što mi neće dopustiti da ikad više pogledam u sunce. Međutim, ni ovde na toj neznatnoj čistini od nekoliko ubogih metara nisam opažala nikakvo sunce ni jasnu svetlost. Ovde je, doduše nešto blaže, carovala izmaglica koja je pripretila novom tamom. Koliko sam ja to danas lutala po šumi? Koliko se može hodati a da se ni do čega ne dođe? Dolazimo li mi glumci uvek do onog čemu težimo a da to nije, ipak, pitanje sujete? Zašto i mi nismo kao oni srednjovekovni kompozitori, skromni, bezimeni, zadovoljni time što će im se muzika slušati vekovima i što će na partituri pisati: »anonimni autor iz XIII i XIV veka«. Doduše, već sam zapažala da ima glumaca koji po svom karakteru, a još više po onom kako se upuštaju u igru, neobično podsećaju jedni na druge, slični su kao jaje jajetu, a ipak se nikad nisu susreli, nikad izmenjali mišljenje o sebi, o svojim navikama, a toliko su 'grom i likom bili slični. Tako je to kod ljudi u određenom dobu starosti. Njihove reakcije i njihove navike su isto, iste misli, na koje ih upućuje imeni kalup njihovog načina življenja, i njihova igra. Sve utiče na nas glumce a posebno emocija kojom se bavimo, te nije čudo što je to ponekad čvrsto fiksirano osećanje u koje se nesvesno i ulivamo bez nekih određenih namera. Jer često, hteli mi to ili ne, upadamo u zamke, trujemo se sopstvenim osećanjem, lenčarimo omekšalo u onom što su nam drugi iznašli. Trebalо bi uvek smognuti toliko snage i setiti se naivnosti prvih utisaka, svežine tog utiska, omirisati život i zapamtiti taj miris, inače će sve biti uzaludno. Svet promene je večit, ideja je večita i realizacija ideje je 'sto tako večita. Da li smemo da verujemo u ovakav idealizam, u ovakvo učenje o prirodi? Naravno da je to učenje kolebljivo i da ne smemo da se upuštamo u njegovu analizu. Svet emocija u čoveku jeste večit, ali zavisi sa koje tačke sagledamo osećanja, da li ga raščlanjavamo, mehaniziramo, da li istražujemo dubinu podsvesti i njegovu uzročnost ili se sve svodi na takozvani objektivizam, na hladno donošenje osećanja, na takozvanu njihovu fiksaciju ne puštajući na volju ničem suvišnom, nedorečenom što bi ga obogatilo, što bi proizvelo izuzetan utisak. Nije li bolje sebe posmatrati i tek povremeno zagnjuriti glavu u unutrašnju stranu lika, pa ponovo izroniti i na taj način postizati na mahove određenu otudenost u kojoj glumac prosti lebdi, na nogama je a ne dotiče tlo, sagleda sebe sa užasne daljine i čini se samom sebi čas izrastao, čas umanjen, sopstvena slika se koleba, postaje živa, vibrantna,

suluda u sopstvenim očima. To ipak ne bi bilo tako loše po glumcu kada bi on imao tu moć da se na taj način bori sam sa sobom. To je kao kad se bavimo sportom i onim što je suprotno tome a to su te naše emocije koje su u nama.

Siniša se rodio u Čačku, trčao po onom trgu što se dvaput ili jedanput nedeljno pretvarao u pijacu, običnu seljačku pijacu na kojoj je bilo i čačanskog kajmaka i užičke pršute i ivanjičkog krompira. Među dečacima je što posle škole sačekuju mali, privatni autobus prašnjav i blatinjav u svako doba godine, bez obzira na vreme i putnike. Odrastao, on opet zagleda u fijaker sa obaveznim crvenim plišom i obaveznim fenjerom. Ko li se to uputio u varoš sa stanice? Kroz izvikivanje, graju i lom po pijaci, kroz ciku prasadi i blejanje jaganjaca, tamo kraj jednospratnog hotela sa balkonom što gleda na trg kao na pobunu, vidi taj već izrastao deran, gotovo mladić, doteranog, elegantnog mladog čoveka velikih tamnih očiju, naglašenih, jer je sve na njemu naglašeno — i nos sa izvijenim nozdrvama, sočna crvena usta, i glas koji nije kao u drugih; glas je kultivisan, prefinjen, uzbudljiv sa izraženim vokalima što znaju da sebi daju posebnu draž i dužinu a da sve to ne bude neprirodno ačenje. Jaka individualnost izbjaja je iz njegove osobe a lakoča pokreta, brzina jasnog govora, slivanje konsonanata, bilo je kod nepoznatog pravo bogatstvo. Siniša se zaustavi za trenutak. Bio je u sportskom dresu, pomalo oznojen, već priznati fudbaler svog tima, siava mu je ljljala mladu glavu i činila u očima devojaka tako ponosnim, tako izuzetnim da ih se nikad nije mogao otresti. Juriie su jatima za njim. Onaj mlađi čovek sa fijakera ponosno se uspravi i upita Sinišu nešto u vezi sa njegovim timom. Siniša se zacakli od radosti i sasvim zaboravi na svoj tim, zastideo ga se, zasmetao mu je i sam dres mestimice zelenkast od trave, hteo bi da bude ništa manje nego čovek sa kojim razgovara, hteo bi da bude glumac jer je taj nepoznati bio glumac u Beogradu i zvao se Viktor Starčić. — »Je li teško postati glumac?« — pita Siniša Starčića onim svojim dražesnim, iskrenim pogledom. — »To ti je dečko, kao da letiš a nikad ne doletiš kuda si naumio, lutaš i ne nalaziš sebe. Nalaziš sve drugo, sve što ti daju ti odigraš, ti pronadeš, ali postepeno gubiš i sebe.« Glumac je hitro, mладалачki iskočio iz fijakera i otišao u prvu ulicu gde mu je živeo brat. Tog dana Siniša je znao da je došlo vreme tog letenja i on je poiteo u kuću. Na vratima ga je susrela sestra i on joj ushićeno dobaci: »Postao glumac, sad sam razgovarao sa Njim, toliko sam ga susretao ovde u Čačku a nikad da ga i bliže upoznam, Margita, nikad.« Mada joj nije kazao s kim je razgovarao, ona je to znala. Viktor Starčić nije živeo u Čačku ali je dugo još bio njihov, dičili su se njime kao i sa Nadeždom i Rastkom Petrovićem — svi su oni bili njihovi kao i ovaj trg, i ulice, i vazduh koji su udisali. Da li je taj susret bio koban ili srećan? Slišin prefinjeni organizam nešto je u teatru razdraživalo i izjedalo — kod nas na sceni ima toliko prašine, toliko boje, praha od zlata i bronce, zagušljiv prostor bez prozora, crno okrećeni zidovi — to je pozorište dok ga ne obasajaju reflektori odozgo, dok se u njega ne udahne život. Iskopana crna rupa je

pozornica bez osvetljenja, rupa izobličena i zaderana od kušisa, od većite vuče, cimanja i promene na njoj. Prihvatio je ovo saučesništvo iz kojeg će se izrodit novi život; osvežen njime Siniša će osetiti i radost tog svog drugog života i biće nesrećan kad on bude pomalo i zatajio. A kakav ga je život čekao u Skoplju! Devojke šalju listu njegovu fotografiju i pišu: »Ljute smo na Nikačevića i Bogatinčevića koji su nas ostavili i došli u Beograd. Kod nas se glumci izvežbaju, postanu dobri glumci, pa nas ostave...« Slično misle ove devojke da će biti i sa Sinišom i unapred tuguju za njim. »A Ravasi, tako nam se slatko smeši i mi se njemu sмеšимо... sve u tom stilu. Siniša nije mario za njihovu trenutnu slabost i sladunjavost, lјutio se zbog slike: — »Kukavičluk je od tih devojaka što se nisu potpisale, sve je to svakodnevno,« — kaže on i već je odavno zaboravio na devojke. U suštini bilo je to njegovo pravdanje, kada su ga u Novom Sadu zadirkivali zbog te iste fotografije stari Kranjčević i njegova žena Ruža, kojih pamćenje nije izdavalо, čitali su oni o tim devojkama još pre desetak godina a Siniša nije voleo da se o njemu piše na taj način nikad pa ni tad na svom početku. Suviše je živeo za pozorište da bi mu to činilo zadovoljstvo. Sem toga, u to vreme se o privatnom životu glumaca malo pisalo, glumci su tretirani vrlo seriozno i da je Siniša doživeo ovo naše današnje vreme i svakodnevno reklamiranje sebe, sigurno bi bio nesrećan. Mogao je da govori samo o onom što ga je okupiralo, sa čim je disao i za što je, u stvari, živeo. Da nije tako on bi odavno otišao iz pozorišta radi svog zdravlja, obreo se negde u planini a ne bi ovako do konca i izgoreo u njemu.

Posle jedne predstave Glemabajevih, zadržala sam se duže u garderobi i izšla kada su gotovo sva svetla bila pogašena, čak i ona na ulici i ona u hodnicima (u pozorištima se oduvek strahovito štedelo a b'o nas je loš glas da smo rasipnici). Iz direktorove kancelarije izšao je Siniša sa rukom na ustima, jedva se držao, gotovo posrtao; na predstavi mu je pozlilo i svi smo to primetili. Onda sam rekla себи: »Sutra ћu te reći (mislim sam na Upravu) da je to nehumano dopustiti mu da igra, treba se starati o njemu kao o detetu, povesti ga za ruku u sanatorijum, jer on se sam ni za sekundu neće odreći scene po cenu sopstvenog života.«

Opet sam na svom poznatom divljem putu, sigurna da se vrtim u krug i da me već panika potkupljuje, kao ona o kojoj je pričao Joca Kulundžić da je jednom uhvatila Stašu Beložanskog u Čortanovačkoj šumi. Panika pomešana sa depresijom sve snažnija je u meni. Sve staze sam prošla, sve puteljke, pela se i silazila niz ambise, ali nigde nisam mogla da vidim nešto slično zgradi sanatorijuma, ni putareve kuće, ni vidiča, samo daleki, nehajni šumovi automobila, uzaludni šumovi kamiona i taljiga; jedino je to bila veza sa svetom ali se i ta veza sad slabije pomaljala. Osećala sam drum, činilo mi se da sam mu bila na domaku ali bi mi on odmah izmicao i nestajao. Iznenada pogledam na časovnik. Bilo je sedam sati. Ja lutam ni manje ni više nego sedam sati, možda desetak minuta manje. Treba li da izaberem granu da bih se obesila? Bezgranična mučnina u glavi, slabost u telu a nadamnom snažne široke građe po meri i obliku.

Okolo potpuni mrak, sudsarajući se sa stablima, birala sam granu, skidalu čarape, vezivala ih oko vrata ne bi li se negde smirila a uzbudjenost je rasla, opadala i opet rasla. Smenjivala ga je depresija, panika je ustupala mesto umoru, umor panic. Dobro je biti ponekad izmrcvaren umorom, osećati se suvišnim, dobro je kada je tlo prekriveno travom. Umor me brzo savlađuje. Spavaću do svitanja a sutra — opet sve iz početka, po svojoj već utabanoj stazi. I u tom polusnu, prislonim glavu na drvo koje stade da zuji, jednolično ali sve jače i snažnije. Polusenke okolo drveća bile su iskidane, nemirne. Znala sam da sam se naslonila na banderu. Mala nada za moju izgubljenost. Ipak, sve mi je to dalo blagu želu za daljim lutanjem. I tu zamršenu šumu ponovo se odvažim da ispitam, nagrrem u onaj ambis i kada mi se činilo da sam na dnu, okrenem suprotnom stranom i potrčim uz brdo. Verala sam se tako hitro a na nebu, koje se stalo puniti mesečinom, ugledala sam žice od one bandere koje su se caklile i pošla uzdignute glave u pravcu koji mi je označavao kabl.

Sa Batom Konjevićem sam imala prvu probu »Pigmalion« u Sinišinom stanu — bio je lako nazebao a Konjević se opet žurio sa probama. Stan veliki, svečan, lep, kožne garniture; sedimo jedno preko puta drugog i čitamo prve stranice Šoove komedije. Siniša igra profesora Higinsa, Ljubiša Iličić Piščeringa, Fredija — Slavko Simić, a Coka Perić — gospodu Pirs. Vodi se rasprava kakvim će žargonom govoriti Liza Dulitl.

Da li Liza treba da bude u potpunosti snažna ličnost? Da li će Lizi zasmetati moja plava kosa. Šerban je za to da se obojam u smede. Siniša je za to da se sve ostavi dok se ne sagleda ono primarno što će tek izbiti iz Lize Dulitl u poslednjem činu. Samo je ta jedna jedina proba bila u stanu kod Siniše a onda je on ozdravio i počele su probe u pozorištu. Prijatne, vedre probe, prijatno traženje. Moje najlepše sećanje na rad, na drugarstvo. I ova premijera je doživela samo dva izvođenja, jer je »Pigmalion« bio zabranjen iz nekih okolnosti koje su u to vreme bile možda čudne — razlozi ne moraju uvek da budu umesni ali treba biti strpljiv i sačekati da život sam dokazuje po ko zna koji put Šoa. Siromašan čovek, dubretar Dulitl ne sme da prodaje kćerku, ne može da bude takva hulja. Dogmatično pravilo koje se skrhalo u svojoj neprirodnosti. Siniša je otišao na snimanje filma »Živjeće ovaj narod« i čitavu sezonu ga nije bilo. Mislila sam da nas je potpuno zaboravio i da se neće ni vraćati u Novi Sad. Ali nije bilo tako. Jedne večeri je došao obavijen belim šalom oko vrata sa čijim se resama igrao a džepovi su mu bili puni vedrih priča sa snimanja zbog kojih smo se smejalii. Snimanje je bilo dugo, zamorno, dugo čekanje snega u Sloveniji koji se napokon dovoljao kamionima da bi se mogao okončati film. Na Bledu u hotelu prepričavali su razne doživljaje iz glumačkog života u dosadi i lenčarenju; neko se setio da je Siniša bio fudbaler te bi mogao da im stručno opiše i oceni fenomen Rajka Mitića. Nekoliko sati posle ručka, stojeći gotovo nad glavom Dobrice Milutinovića, vedra grupa glumaca među kojima su Slavko i Siniša, pričali su o Rajku Mitiću. Rajko je driblovaо ovako i onako, ponekad

faulirao, Rajko je to tako i onako, a Slavko Simić otpočeo je duhovitom improvizacijom ravnicaškim naglaskom, otegnuto kako je on uvek u štu »u štu je i dok je Rajko u štu da ja predem na istorijat fudbala u Novom Sadu«. Smišljao je i svi su se smejali do besvesti, svi sem Dobrice koji je sedeо sed, nem, preozbiljan, dostojanstven, čak nekako kapriciozan u stavu, ponosan. »Još su naši stari u Salajki (periferija u Novom Sadu) šutirali krpenjače, ali niko nije bio kao Mitić, niko« (po njemu je duhovito Mitić igrao u Novom Sadu). I tu uzgred i završe o Rajku Mitiću spremni da se razidu. Dobrica podiže glavu, gleda ih u čudu, pronicljivo i onim svojim romantičarskim širokim glasom pita: »A ko je taj Mitić?« — »Punčec, Palada i Mitić su, čika Dobrice, naši slavni teniseri«, dobacuje Slavko i trči da se ne zakikoće u sav glas. Toliko sati pričali o Mitiću a on ih pita ko je taj Mitić. »Pričaj, Slavko, o Dobrici i Kosovu«, — tera ga Siniša u klubu pozorišta. — »Pričaj im šta smo dalje radili. I Slavko priča: »Nikad kraja snimanju filma 'Živjeće ovaj narod', dosadilo svima u hotelu, dozlogrdilo kelnerima da nas služe, dozlogrdilo Dobrici da nas sluša. Obratim mu se stoga vrlo ozbiljno, s poštovanjem: »Čika Dobrice, da li ste čuli, snima se 'Boj na Kosovu' i vi kod istog ovog Nikole Popovića igrate Cara Lazara«. — »Može, može, kaže visokodramatski Dobrica sa puno uzdrhtalosti u glasu, kao da je upio u sebe i samog starca Edipa, može, ali prvo ovde da mi odseku glavu pa onda mrtvog da me nose na Kosovo«.

Gubila sam se u gustini mraka nemajući volje da se bilo kuda krećem. Ako ponovo zaplačem nad sobom biće još gore. Stajala sam stoga ustubočena, nepomična kao da će mi iznenada poslati nekakav spas odozgo sa neba. A onda, odjednom, negde užasan dim kao gusta magla nadneo mi se na oči koje me strašno kolju. Očigledno je neko nešto zapalio, seno ili sličan korov po kome sam se batrgala sve dok mi one telefonske žice nisu pokazale put. Drum je to a ja ipak oklevam, ne znam na koju bih stranu. Lagano da ne bih poremetila i najmanju koščicu u sebi, podem u susret onom dimu koji je kuljao i dražio. U čitavoj toj nevidljivosti i novoj dezorientisanosti dobro je kada se misli o drugom, to me je spaslo i dole u provaliji, spasla su me sva ona sećanja na Sinišu. Šta bih inače radila u toj neizrecivoj samoći, u svim tim jarkovima, zamkama i grmlju koje mi je prepletalo i put i vidik? Mada mi se odsjaj neba činio jako nizak zbog zvezda i proleća, po njemu je stala da poleže ona magla i dim, uočavala sam da to nije bilo zbog oblaka jer njih nije ni bilo. Dim je kuljao u visinu kao iz nekog fabričkog dimnjaka. Ako je upaljeni korov onda ću ubrzo čuti i njegovo sagorevanje, pucketanje, što bi značio da ima nekog u blizini koji ga raspaljuje. Pucketanje se ipak nije čulo. Odozgo nad šumom sjale su prepukle zvezde i nestajale povremeno u onom dimu. Čovek je vozlo neosvetljen traktor, zagrljen sa nekom ženom čiji su beli krajevi marame povezani na zatiliku odskakali na onom kamenju. I tamam da iskočim pred njih kad traktor zaokrene i stane se uvlačiti u šumu. Svetiljka se upali, jedna, druga, pa treća. Sasvim neočekivano, na nekoliko koračaja vidim veliku, glomaznu kapiju sanatorijuma. — »Dovukli smo prljave čaršave« — kaže onaj na traktoru i

ne grli više ženu u marami; kapija se odjednom neprijatno kao neman pomeri u stranu čitavom šrinom — prugutala je traktor. U meni misao »ako odozdo nose prljavo rublje, to je znači dole 'Sanitas' a ovo je ovde glavna bolnica, bolnica u piarnici koju su nazivali sanatorijumom mada su se svi veći hirurški zahvati radili ovde. Utrčim u hodnike a u njima tišina ista ona malopređašnja, zemaljska tako da se sa novom snagom, radosna, nađem u povećoj bolesničkoj sobi slabo osvetljenoj sa oko desetak uvoštenih bolesnika, od kojih su poneki već držali zatvorene oči. Svi se odreda pridigoše kad sam stala na vrata kao kakav neočekivani provalnik ili begunac. Iskolačenih očiju jedan od bolesnika izusti nešto pa stade da žmirka i kašљe, namicao je pokrivač na ramena a noge su mu ostale gole, siraste, visoko prikovane za krevet koji je ležao svojim prednjim nogama na dvema ciglama! delovao nekako pozorišno kao kosi nagib na sceni. — »To je radi eksudata, podupiru krevete« kaže Siniša pomalo srećan što je njegov ipak u normalnom položaju. Skamenio se što me vidi, nejasno mu vreme, moj nadut nos i lice sve u modricama. Udisala sam neobičan miris znoja koji nije bio kiselkast a koji se isparavao iz njih mada su svi prozori, a bio ih je čitav red, bili otvoreni i hladnjikavi večernji vazduh je činio neprijatnu promaju. Ležali su pod zvezdama i one su se dobro videle iz svakog kreveta. Siniša mi je pošao u susret vrlo obazrivo, polako, mada uopšte nije ležao. Zatekla sam ga da sedi za nekim dugačkim stolom što se nikako nije uklapao u ovu odaju punu beline, koju je jedino delila na dvoje i razbijala visoka »cokia« od zelene masne boje sa crnom linijom iscrtanom ne baš mnogo precizno. Kako se samo uočavaju one nevažne stvari i kako sve ostalo izgleda malaksalo baš kao i ja. Lica su bez života, od voska, oči me gledaju i razgovaraju sa mnom u isti mah, pitaju, a kraj svačijeg uzglavljava po jedan išaran, izrezbareni štap i to nije onaj visoki, alpski, planinarski, već obična kamđija, bič za konje, tanak, elegantan, sa cik-cak belim vijugama koje se samo ponegde presecaju: očigledno svi su ovi prutevi njihova majstorića u dokolici, u šetnjama pod onim zadimljenim malopređajnjim jelama i borovima na koje sam našla a koji su bili, u stvari, njihov još neograđeni park koji je vodio dole do »Sanitasa«. Siniša se nesumnjivo prenerazio kada mu onako »u jednom dahu«, kako mi to glumci kažemo, ispričam u koje doba sam krenula iz hotela. — »Hotel je tu odmah više nas, sa druge strane druma a tebe je vodio taj tvoj put sasvim na desetu stranu, ko zna kud, možda do Iriga«. Na stolu leži tanjur sa večerom. Ovčetina. — »Ne mogu da jedem, kaže, a moram, ni sam ne znam kako? N'kad nisam bio oblaporan na hrani, mada je dobra.« Pižama na njemu je do grla zakopčana, izbledela, sa jedva uočljivim prugama od porhetu i svi su u ovoj sobi nosili te nejasne pruge i te bolničke pižame. »Sve isprano« pomislim ali to je bilo najmanje što me je zabrinjavalo. Lice Sinišino, ionako pravilno i sitno, učini mi se još sitnije i nežnije a oči bez trunke umora bile su nekako blještave, pijane. Neprekidno je menjao položaj tela i gledao u prozor kao i onda u Novom Sadu kada sam mu pominjala sanatorijum. — »Ne kažu koliko ću ovde ostati«, glas mu podrhtava, očigledno ide za svojim mislima, htio bi da me nešto pita

a okleva. — »Streptomicina nema, pa nema«, ponavlja i ja se široko već smešim, spremna da kažem kako sam upravo zato i došla da ga obradujem: — »Iz Beograda su ga upravo poslali« — »Poslali su, Mirjana, a ja znam to je sigurno pozorište izvelo, urgtalo«. — »Ne, oni sa filma su tražili i dobili preko Ministarstva zdravlja, ja sam bila opet oprezna i čekala da mi ti prvi kažeš kako su ti već dali.« Onda sedim bezbrižno i gledam njegove tanke raspucate usne. Ne znam zašto tako sedim, zbilja tada ni ja a ni on nismo imali pojma kako se taj streptomycin sprovodi, kada se uzima, u koje vreme i u kojim količinama. Streptomycin je bio san ovih ljudi, neprekidno su govorili o njemu, zato i nisam mogla da ga spomenem glasno, sagla sam se, povadila travu iz cipele i nastavila obazrivo da šapućem. Slušao me je pažljivo, nepomično, sa maiom nevericom, pa se polako uvuče u krevet, pokrije, podigne obe ruke na zatiljak, kao u onoj poznatoj gruzijskoj igri, sa pramenom glatke crne kose na čelu koji mu je upadao u oko, stade da pevušeći oteže glasom onako kako se to radi sa detetom kada se tobobi prikrada. Bolesnici se prenuli, slušaju ga: — »Eliza, Liza i ja tražimo u šumi jaja ptičja... Našli smo gnezdo u njem jaja četiri, uzesmo po jedno a ostaše tri...« Žureći od nečeg, smejali smo se uglas, i svi okolo nas stanu da se besomučno nadmeću u tom smehu, samo starac iz Iriga glasno kaže: »Komedijaši«. Na vratima lekar, gleda uporno i čuti a onda odlazi nekud hodnikom — čuo je zvono na tavanu. »Kada se bude vratio pitaćeš ga za lek«, i dalje užurbano šapuće Siniša i škilji levim okom a onda se naglo uspravi i sasvim novim glasom stane da hvali praške glumce. »Svi oni sviraju, svi su muzički tako obrazovani da nas je to tamo u Pragu sluđivalo... Osećali smo veliku inferiornost. Jednom me je neki Karel ali nije Čapek, smeje se Siniša, poveo na Bahov koncert za četiri klavira, slušaj me, ni manje ni više nego četiri, i rekao kako je to Bah obradio, te koncert od Vivaldijevih violin — osećao sam se toliko besmisleno i na tom koncertu i u crkvi u kojoj su se izvodile sve same Bahove kantate i to one po Mateju. A o Smetani ili Dvoržaku i njihovom kultu da ti i ne govorim. Voziš se brodom po Vltavi, zna se 'Vltava', silaziš sa lađe u obilasku nekog zamka, kad u parku hor iz 'Prodane neveste'... to ti je kao naš 'Ero sa onoga svijeta', ili 'Đido' koji je svima pristupačan... A igrao sam ja svašta, pa i Zdravka u 'Đidu' i ono 'Ubij babol' govorio sam razdržljenih grudi po običaju.« — »Zar je to moglo da sluđuje tebe, tebe koji sviraš gitaru i uz to još i pevaš? Volela bih da sam te jednom čula...«, kažem mu prisno. »U svakom slučaju čućeš me i čućemo se, biće neki komad, ali pre nego što siđem dole, kući, možda će mi poslati gitaru, setiće se... U onoj mojoj prvoj mladosti, još u Skoplju, znao sam da sviram danima posle zamornih proba kod Masuke; probamo kod Velje (Velimir Živojinović-Masuka) do izbezumljenja, negde do pet ili šest sati, probamo iznemogli, neka ti to kaže Pule Tatić. Velja je bio neumoran, mučio nas je ali šta se tu moglo — nema kod njega objašnjenja. Veruj mi, tera tako, tera bez pauze. Nisam se umarao ni žestio ali jednom ipak rešimo da ga na lep način opomenemo, toliko je uoči tog dana zabrazdio, i bilo je negde oko tri, sve ostale probe davno završene,

povadimo svoje časovnike iz džepova, poskidamo ih sa ruku, gotovo da smo i neki budilnik našli u rezervi koji naravno nije radio, ali i njega doteramo na pet, kao i sve ostale i sve te satove poređamo po stolicama, u sali za probe, po stolici, okaćemo na prozor, na sve strane kud bi inače njegov pogled mogao da skreće. On bi, naravno, gledao u satove, uočavao njihovo vreme i hladnog lika dalje tumačio pojedine scene, onako tonski, neprikosnoveno kako je to inače ubičavao. I kao da se baš ništa ne događa. Mi opet promenimo položaje i mesto satovima, opet ništa... Vidimo da ne reaguje i da ćemo zaglaviti do noći, kad ti Velja izvadi svoj elegantni časovnik, otkopča ga i skine sa svog debelog zlatnog lanca pa ga postavi na najupadljivije mesto. Na tom njegovom satu bilo je ravno tri — koliko je, u stvari, iznosilo tačno vreme. Ostavi on tu svoju 'zlataru' (tako smo zvali njegov sat) na vidno mesto i sad, hajde, ako sмеš, ubeđuj se sa njim. Osećao je vreme i našu želju da ga prekinemo i na vešt način nam ipak podvalio. Ne znam zbog čega je Velja uvek bio grub i kad nas je voleo, a morao je nekog i da voli.« »Ali kada je shvatio šalu, da li vas je i pustio?« — pitam i već pred sobom vidim neuništivog Masuku kako krčka i lomi Zubima orah koštunice i koji nikad nije davao na glumačka prenemaganja a glumački umor ironisao. »Još duže nas je zadržao, bili smo svi onemeli i pregladneli kada smo se dočepali Vardara i jedne kafanice u kojoj smo inače sedeli.« — »Nikad nisam videla Skoplje a ni Vardar.« — »Lep je Vardar i Skoplje i ona stara Ćuprija, igrao sam herojski repertoar: Hamlet, Romeo, a sem Šekspira i druge komade i sve za osam dana.« — »Kako za osam dana?« — pitam u neverici. — »Nikad se jedan komad nije duže radio od osam dana, morali smo da dajemo premijeru svake nedelje da bi se održali, u krajnjem, da bi održali i publiku. Publika je već bila na to navikla, nije se zanimala za našu memoriju, ona je u glumcu njen sastavni deo. Mi tamo nismo bili maženi i radili smo krvavo mada su uslovi bili sasvim dobri, lepa zgrada, velike probne sale, sve je to privlačilo a na posletku, publika vaspitana tako da gleda sve bolje i sve novije, prosto je hrlila subotom uveče na te premijere. Stari glumci pričaju da je to tako bilo odvajkada svuda u svetu. Pa po čemu bismo bili mi u to vreme nešto drugo? Glumac, kako kaže stari čika Kranjčević, ne sme da se mnogo prenemaže, već da radi i da pamti, a svake noći i da igra, odnosno svake večeri, a ako imaš suvišak energije, ti sedi onda i pij. Ali nemaš, jer sutra te čeka novi dan i nova uloga. Zasitiš se, isprazniš a ipak kad dođe nešto kao recimo 'Otelo', ti strepiš kao đak na prvoj probi, isčitao si već komad, već ti je sve jasno, prevrnuo si naglavce svu literaturu, koncentracija je na vrhuncu, zabelasala se, treba se samo ispuniti sav iznutra i zaželeti nešto lepo radi dobre sreće, zdravlje, na primer.« Mladić modrih obraza i graorastih očiju upiljio se u Sinišino kazivanje, ne miče rukom, ispija ga svojim pregasnim dahom. »Svirao sam ja tako, upravo tako kako ste vi igrali, ali na žalost... zovem se Časlav i voleo sam mnogo klavir. Verovao sam da će svirati toliko dugo da će za dan i noć svladati ono što se inače radi mesecima. Nisam uspeo, prekinuo sam možda pre vremena, i to ne od neznanja,

nisam omanuo . . . i sad ovde čekam . . . šta bi drugo
tuberani čekali nego smrt. Nema klavira, ali zato ima puno
viceva o nama i kada sam ih prvi put čuo bilo mi je kao
da me živog bodu. Nešto se osipa po meni, gamiže, koža
mi se uvrće, ali sad u ovim satima, posle večere, kada san
ne dolazi, kada se ne može zaspati, i sam smišljam viceve
i smejem se u sebi. Jesi li čuo, Siniša, onaj o tuberanu i
šeširu? — »Sutra ćeš mi ga ispričati«, kaže blago Siniša i
krije neprijatnost zbog mog prisustva. »Tebi ovde sigurno
nije prijatno«, i već mu se koža blago nabira oko usana
zbog osmeha koji nema ničeg od one ironije na koju sam
nehotice nailazila gotovo kod svakog od ovih bolesnika
u sobi. Onda su na red došli toplomeri. Kao po komandi
u isti mah ih staviše pod pazuh. Tišina. »Trebalo bi da ti
pričam, kaže Siniša, o Burjanovom teatru u Pragu, to je
bio čist ekspresionizam taj Burjanov stil, njegovi komadi
su igra u igri, teatar u teatru . . .« — »Kao Pirandelo?«,
pitam. — »Ne, Pirandelo, već su Česi poštivali svoje
pisce, jednog Františeka Langera, na primer, a onda
glumci su opet imali uvek duple uloge, ulogu prošlosti i
ulogu sadašnjosti, a budućnost je proizvedena logično iz
celokupnog lika koji tumače odnosno njihovog života.
Traženi su efekti, simbolični efekti jednog Langera ili
jednog Dostojevskog a to su bili sumračni efekti, iznutra,
monolozi koji su toliko snažni da deluju, nemoj me
pogrešno razumeti, poput operskih arija, publika dolazi na
monologe, pune simbolike, pune dramatičnosti, kao što bi
došla na neku ariju iz 'Vertera'. Kada smo kod opere
čujem da je u Novom Sadu već osnovana. Zbilja, ja te
operete što su se lane izvodile, te 'Mamzel Nituš' i 'Silve'
slabo marim, volim svoju gitaru i Jesenjinu, to je
jednostavnije, bliže. 'Do viđenja, druže, do viđenja'; posle
probe u Skoplju, bacao bih sa vrata ulogu i nalazio spas
u gitari i Jesenjinu, osećao sam ga oduvezek, disao je kao
ja, mojim dahom.« Onda se Siniša zaceni dugo da bi još
umornije izgledao posle tog iznenadnog napada kašlja.
Pustila sam ga da se malo smiri i zabaci glavu, udahne,
mada mu je tako zabačene glave bilo mnogo gore. Nekom
ispadne topomer iz ruke i razbijje se.
»Siniša, trebalo bi da idem, ni sama ne znam kako ću
gore u hotel, nije prijatno po mraku.« Odgovorio je da će
sesti na prozor i da se ne bojim. »Ako treba i oni će
stajati na prozoru, i ako ništa ne nazremo zbog mraka,
čućemo ako te vuk bude napao. Ti slobodno viči.« U onom
stadijumu bolesti, u kome je on bio, sigurno niko ne bi
mogao da izdrži toliki napor i naprezanje u govoru te sam
ga i dalje svakog časa prekidala sa namerom da odem.
On je shvatio moju uzbudjenost, moju dreku dole u šumi i
onih sedam sati lutanja u bunilu kada sam birala granu
da se obesim. Hteo je stoga da me smiri, da mi noć ne
bude neprospavana a ja manje podbula od plača, hteo je
da me sasvim oraspoloži i na mahove je čak i uspevao u
tome. Ali, gledajući ga u toj bočničkoj belini koja je
jednolična, nevesela, samrtna i zastrašujuća, nisam mogla
da verujem u njegov povratak. Životinjski sam naslućivala
kraj i sav taj njegov trud prožimao me je stoga tako
intenzivno da sam krivila usne u grč a on bi me usrdno,
onako još podnadulu od deranja i veranja po šumi,
pogledao i počeo ono njegovo: »Liza, Eliza i ja tražimo u
šumi jaja ptičja . . . Našli smo gnezdo u njem jaja četir'.

uzesmo po jedno a ostaše tri . . .« Na vratima se ponovo
ukazao lekar sa uzanim brčićima i micao usnama. Bilo je
uveliko vreme spavanju, negde oko pola devet. Priđem
širokim, dvokrilnim vratima u kojima je on stajao. Izmakao
se unazad ka hodniku i zatvorio za sobom vrata. — »Rekli
su mi dole u Novom Sadu da je stigao lek.« On me
začuđeno upita na koji to lek mislim. — »Na streptomicin,
šta bih drugo.« — »Od njega se gluvi i slepi i to su samo
za sad eksperimenti.« — »Ali ne oslepe baš svi, neko se i
zaleči, ovde sanjaju taj lek i danju i noću, zadužuju se, zar
nije ponekad psihički momenat presudan i ta volja za
življjenjem?« Htedoh da mu pričam o našem Ranku frizeru
od koga su svi digli ruke, imao je galopirajuću i Bačvanin
se za dve nedelje izlečio ničim drugim do slaninom; luk,
slaninu i med u ogromnim količinama svakog dana je
gutao, dve-tri kile slanine, silom, i dan danas je živ.
Frizira nas, vedar, ponosan što je sam sebe spasao,
prebrodio sušicu i kuva u velikom loncu raznoboju kosu
pa je tako prepariranu, iskuvanu, slaže u stroge uvojke u
»alonž perike«, u sve moguće lokne koje vise ili se lepezasto
šire u krug kao najlepše iscvetana ruža za neki komad u
kome bi takva kosa na temenu ili zatiljku glumice bila
presudna i o kojoj zbog toga čitav grad govori. I Ranko
i kosa mirisali su na srce jer srce je davalо sjaj. Lekar
je stajao visok, naslonjen na zid i imao svoje neuobičajeno
mišljenje o leku, verovatno bi imao isto tako mišljenje i o
Ranku da sam mu o njemu pričala. — »Ne vredi, sve bi
bilo uzalud, verujte mi, pluća su sasvim kalcificirana,
kasno je, da je bar koji mesec ranije došao možda bismo
nešto i učinili, pneumotoraksom ili torakoplastikom, možda
bismo sasekli frenikus, uostalom, ima toliko raznih
metoda, a ja lično verujem isključivo u hirurške zahvate,
stegneš crnu rupčagu i neka sama zarašćuje.« Govori
ravnodušno, profesionalno. — »Svi su za to, svi u Novom
Sadu, naše kolege, da mu se ipak da streptomicin —
njemu je tek trideset šest godina.« — »Ne zavisi od mene,
mrmlja on i sleže ramenima. To ako oni hoće.« — »A to
je njegov lek, šalje mu Ministarstvo zdravlja.« — »Tačno
je, samo što je na nama lekarima da odredimo kome bi on
pomogao a kome opet ne bi . . . Videćemo, ali malo ima
nade.« Ne oseća svoju kontradiktornost, grub je, ne pita
ni ko sam Siniši, ni zbog čega sam toliko okasnila, bilo mu
je sve sasvim svejedno. Ponovo sam u onoj bolesničkoj
sobi, Siniša je pokriven do vrha brade, izviruje i kao da
nešto moli očima. Pružim mu ruku i osećam koliko je
njegova topla. — »Mislio sam da ćemo se igrati Lize i
Higginsa. Oni bi to jako želeti, gledaj ih, čekaju.« Grizla
sam pomno gornju usnicu i čekala svoj »šlagvort«: —
»Liza, uzmite parče čokolade.«
— Od kud ja znam šta ima u njoj? Možda je otrovna, čula
sam ja o takvima kakvi ste vi.
— Malo dobre volje Eliza, ja ću uzeti jednu polovinu a vi
drugu. Vi ćete imati kutije čokolade, brda čokolade,
svaki dan, živećete od nje.
— Ja nju ne bih ni pojela, samo sam suviše fina da je
vadim iz usta.« Pri tom mi je pružao zamišljenu čokoladu,
gurao mi u prste a ja sam tu istu čokoladu pomno trpala
usta i tobož, dugo žvakala. Jadna bedna iluzija koja se
kad-tad pokaže kao uzaludna! Ljudi su se u čudu smejali
i iznemoglo šištali u glas: »Pa zar vi glumci ne jedete

pravu čokoladu i ne pijete prava vina? Zar se uvek tako na prazno izmotavate, uvek? A zar nikad ništa nije kod vas pravo?« — »Smrt je uvek prava, ali i njoj mi znamo da podvalujemo, i njoj« — namignuo je Siniša šeretski na mene i ispruži ruku čije sam plave šare na mekoj negovanoj ruci dugo pamtila.

Napolju, u očajanju zaustavila sam kamion Elektrodistribucije iz Novog Sada, primili su me u kabinu, a ja sam držala ključ od hotelske sobe u rukama i strahovito naglas plakala. Ljudi su bili ravnodušni, čutali su. »Moram kući, samo što pre kući, a sutra ću već doći po stvari, sad samo da se ispavam i smirim, sutra ćemo nastaviti onu našu igru za koju je još uvek tako svež, sutra . . .«

Rano izjutra su ga poneli dole u Novi Sad, lek se bio izgubio a Dobrica Milutinović nije gostovao te večeri u »Koštani« mada je tog dana doputovao. Videli su ga kako ruča kod »Bele lađe«. Na glomaznim, hrastovim vratima pozorišta pisalo je »Predstava otkazana zbog smrti Siniše Ravasija«. A ja sam posle još dugo slušala njegov tihi glas kako postaje sve tiši, kako zamire i nestaje u meni samoj: »Liza, Eliza, Liza i ja tražimo u šumi jaja ptičija . . .«

DVA RAZGOVORA SA NEVENKOM URBANOVOM

1964

Radmila Gligić:

Da sam sa vama razgovarala pre nego što je emitovana preko radija drama Radomira Konstantinovića

»Liptonov čaj« ja bih Vas, Nevenka, pitala kakav je smisao vaše sadašnje dramske aktivnosti. Ovako, osećam se pomalo zbumjenom posle tog vašeg velikog uspeha i mogu samo da konstatujem da ste se Vi zaista opredelili za našu savremenu, našu avangardnu dramu. Međutim, vi ste prvi put igrali u jednoj takvoj drami.

Nevenka Urbanova:

Da, i žao mi je jer su ovakvi tekstovi sigurna podloga za taj skoro istraživački način moga rada.

RG:

A njegov smisao je u ...

NU:

U toj divnoj stvarnosti umetničke mašte i misli — tom sigurnom putu u razvoju budućeg pozorišta.

RG:

Izvesno je da ste privrženi takvim delima, međutim, zanimalo bi me da čujem ovo: kako ste uspeli da slušaocima, koji su različitih zanimanja, koji svi ne vole takvu dramu, približite na takav način da stignu u radio stanicu — a i Vama — koliko znam, pisma puna pohvale?

NU:

Pa, ako jedan tekst zaista ima svoju stvarnu vrednost i ideju, koja nije samo fragment ljudskog života već neizbežna nit koja povezuje ljude, onda dramski umetnik može da savlada svoj zadatak sa uspehom. Važno je da se proučava tekst do najtamnijih dubina autorove ideje!

RG:

Kako ste, dakle, prišli ovom Konstantinovićevom tekstu?

NU:

Sa respektom, kao i svako u svom radu; pogotovo što je ovaj kondenzovani tekst tražio krajnje zalaganje. Ja moram priznati da što sam više ulazila u dubine ovog teksta da je on sve više postajao moja opsesija i da sam se skoro jedva odvojila od njega.

RG:

Možda ste ga zato znali i napamet mada to nije uobičajeno za radio-dramu?

NU:

Pa, tu se nije moglo osloniti na čitanje jer su se psihološka stanja odveć brzo smenjivala, utoliko više što sam obe ličnosti u dijalogu — sa različnim osećanjima — vodila ja sama. Zato sam se trudila da osećanja samo naznačim, a misao stavim u prvi plan.

RG:

Upravo zbog toga mislim da su ta osećanja bila i te kako prisutna. Osećala su se veoma u vašem tembru, onom čuvenom tembru glasa ...

NU:

Da, ton je osećanje, izraz osećanja!

RG:

Ozbiljno ste i dugo radili. Ne oslanjate se samo na talenat.

NU:

Umetnik se ne može osloniti samo na svoj talenat! On mora da je svestan svog dela i da ga ne donosi nagonski. Ostvarujući glumački autorovu misao, mora da bude i stvaralac svoje sopstvene umetničke ideje! Gluma ponižava umetnika ako svede sve na osećajnu iluziju. Dočaravajući gledaocu maštoviti san umetnik mora da učini da ljudi iz tih snova ponesu i ožljike misli ... A za to je potreban ozbiljan rad. I zaljubljenost u poziv!

RG:

Svi tvrde da su zaljubljeni u poziv ...

NU:

Ne verujem uvek u to.

RG:

Međutim, vratimo se onom umetničkom snu, kako ste sami rekli malo pre upravo za ovu dramu Radomira Konstantinovića. Kako ste radili tu ulogu?

NU:

Pa evo, pogledajte tekst, pogledajte rolu.

RG:

Šta da gledam? Tekst čist?

NU:

Da, tu, a ovaj što sam prepisala.

RG:

Prepisali?

NU:

Prepisujem, razrađujem ... evo vidite te boje ...

RG:

Šarate po njemu bojama?

NU:

Da, da tu je

RG:

I žuta i lila, crvena ...

NU:

Čitav spektar boja ali paleta je u mojim rukama, a!!!

RG:

Boje su znaci? ...

NU:

Da. Svaka boja je jedno osećanje. Ja rolu komponujem kao što se jedna slika komponuje.

RG:

A pre toga?

NU:

Istražujem tekst. Ponekad to traje danima, a ponekad, ponekad mi se desi, mogu reći da mi se često dešava, da kada se pri prvom čitanju jednog novog teksta upijem u njega, da se psihološka stanja u toj meri razvijaju po zamisli

pisca, da dođe do suze ili smeša tačno na onom mestu gde ih je pisac sa svojim indikacijama naznačio, a koje ja ni videla nisam — jer sam prvi put čitala tekst!

RG:

Znači da ste na pravom putu?

NU:

Da, onda dolazi do usklađivanja emocija i čitav jedan dugi posao. Uglavnom, svako mesto prvo moram da doživim i kao takvo utvrdim.

RG:

Fiksirate ga?

NU:

Ne, ne fiksiram ga potpuno jer na sve to dolazi inspiracija, momenat uzleta ... Sve to, dakle, može da dobije punu boju ali ne sme da izđe iz okvira doživljene i stvorene uloge. Ako mesto nije bar donekle fiksirano, glumac neće moći da se mehanički uklopi u događaj na sceni koji je tog trenutka stran njegovom dnevnom doživljaju.

RG:

Sigurni ste da ćete doći do inspiracije?

NU:

Da, umetnik mora da vaspitava inspiraciju, da je izaziva, obuzdava.

RG:

Mislim da je tu vaša samodisciplina, opet, vrlo poznata među vašim kolegama.

NU:

Da, jer umetnik mora gospodariti bujicama svojih osećanja!

RG:

To nije uvek lako!

NU:

Pa u tome i jeste teško shvatljiv napor našega rada koji često gledaocu izgleda tako jednostavan.

RG:

A vama donosi veliko zadovoljstvo.

NU:

Da. Kao što je to bilo u ovom radu, u kome me je podsticala dragocena saradnja reditelja Vasilija Popovića.

RG:

Jeste li bili ravnopravni saradnici?

NU:

Ja mislim da bi bilo prirodno da reditelj i glumac usklade svoje koncepcije a ne samo i namere.

RG:

Pa to se događa često ... nekad sa manje i više uspeha. Ali mislim da je jedan od bitnih uslova za to da i glumac čita, da prati savremene tokove dramske literature.

NU:

Svakako, mora da bude u toku svih kreativnih stremljenja.

RG:

Da bi došao do određenog stava prema njima, da bi stekao iskustvo. Dakle, Nevenka, šta Vi čitate?

NU:

Trenutno Beketa, novu dramu »Oh, les beaux jours«.

RG:

Igrali biste rolu iz tog komada?

NU:

Pa, ne kažem da ne bih.

RG:

Bilo bi većko zadovoljstvo za gledaoce, ali mi Vas retko viđamo na sceni. Zašto? Da niste možda umorni od scene?

NU:

Od onog ... oko scene! Ali, htela bih još nešto da kažem o savremenoj drami ...

RG:

Da je Vi odredite?

NU:

Pa da, htela bih da kažem da mi se ponekad čini da se savremena drama približava obliku jednog vrlo ozbiljnog, pesničkog mita u odelu zamišljenog podrugljivca, a ponekad mi se čini da je savremena drama, danas, neizbežna forma eseja — upravo zato što ideju ne iscrpljuje do kraja.

RG:

Na koga mislite pri tom?

NU:

Zaronimo, na primer, u tekstove sve trojice naturalizovanih Francuza: Joneska, Beketa, Adamova. I, — šta ćemo naći na dnu školjke sa prilično jakim, hladnim oklopom? Svetlucav, dragocen i još od stvaranja topao biser neizbežne poetske ljudske prisnosti ...

RG:

Promenila se uloga glumca?

NU:

Glumac u savremenoj drami mora posedovati dovoljno hrabrosti da sebe i gledaoce proveđe kroz tu prašumu jednog na izgled neprohodnog podteksta.

RG:

Da ih povede. Dokle da ih vodi?

NU:

Do trenutka kada svi ti paradoksi, svi ti simboli postanu vrlo stvarna i tipična životna situacija. Sve doživljeno, sve preboljeno, željeno, netaknuto, neispunjeno a tako slojevito u unutrašnjoj stvarnosti čoveka; glumac mora da osvetli i da iznese iz neprohodnog mraka na sunce taj sjajni biser autorove i svoje misli!

1975

Dramski umetnik Nevenka Urbanova rodila se u Bečeju. Peti razred gimnazije i Glumačku školu završila je u Beogradu. Potom je glumu usavršavala u Parizu. Po završetku glumačkih studija postala je član beogradskog Narodnog pozorišta, kojem je posvetila najveći deo svog umetničkog delanja.

U svojoj bogatoj glumačkoj karijeri Nevenka Urbanova je tumačila više glavnih uloga. Teatarski stručnjaci ističu Erlin iz Vajldove »Lepeze ledi Vindermir«, Hester iz Ratiganovog »Dubokog plavog mora«, Juliju u »Obožavanoj Juliji« i Serafinu iz »Tetovirane ruže« kao likove koje je Urbanova preko drame vodila do tragičnosti, uz precizan psihološki profil.

Za svoje čuvene kreacije Nevenka Urbanova ima više priznanja, nagrada i odličnih kritika.

Nevenka Urbanova:

Odmah posle rata, 1948. godine, zajedno sa Rašom Plaovićem i Ljubišom Jovanovićem, nagrađena sam i ja.

Bila je to jedna od prvih nagrada koje su dodeljene u oslobođenoj zemlji. Nagradu sam dobila za ulogu Rine u Nušićevom »Pokojniku«... Ta nagrada mi je posebno draga — ne samo što je to jedina nagrada za moj pozorišni trud, veš što je to bilo u vreme kada nikо nije mogao da zahteva da bude nagrađen i kada se za nagrade saznavalo iz novina i preko radija.

Miloš Jevtić:

Molimo Vas da nas na početku upoznate sa svojim životom, životom jedne izuzetne glumice, čija su ostvarenja odmah ulazila u istoriju našeg teatra. Šta smatrate u svom životopisu osnovnim i pokretačkim datumima?... Da li je, zapravo, život glumce ili bilo kojeg drugog umetnika različit od života drugih ljudi?

NU:

Prvo, dolazak u Beograd, kada je Narodno pozorište imalo svoje zvezdane časove. Zatim odlazak u Pariz, gde sam upoznala drugu konцепцију, kao i nova stremljenja najmodernijih eksperimentalnih scena... Sve je to uticalo na moje lično i umetničko sazrevanje. Mislim da danas nema razlike u životu umetnika i onih koji se ne bave umetnošću. Postoje razlike samo između onih koji vole svoj poziv i u njemu teže ka savršenstvu, unoseći se u to bez ostatka i onih drugih.

MJ:

Iz rođnog Bečeja ste došli u Beograd kao devojčica. Koja ste osećanja tad poneli, a danas su živo u Vama? Kako ste u sebi otkrili teatarske naklonosti?

NU:

Sećanje na dugu ulicu sa drvoređima, veliku kuću sa baštom, susede Maletaške sa njihovim dvorištima prepunih žutih bundeva i kalopera, dolmu na Tisi, preko koje sam trčala okićena prvim trešnjama. Sećanje na Majalose, bele jagance sa srebrnim zvončićima kraj nas i predstave u našoj bašti — u mom prvom pozorištu — kada još nisam znala da se ta igra tako zove...

Jednostavno, ja sam se u tome zatekla, ja sam morala to! Odrasla sam u porodici gde se volela umetnost. Tata mi je bio muzičar — violinista. Kuća je bila uvek puna umetnika — muzičara, pevača i glumaca Novosadskog pozorišta, koje je gostovalo često u našem lepot sreskom mestu i na čije su me predstave roditelji vodili... To je bila sredina u kojoj je ta moja igra, što se zove pozorište, spontano rasla i nailazila na puno razumevanje i podršku, a moglo bi se reći čak i radost, i roditelja i okol'ne.

MJ:

Kako ste se obreli u beogradskoj Glumačkoj školi? Ko su Vam bili, u vreme prve sistematizacije teatarskih saznanja, ideali, uzori, učitelji? Kako se ondašnji Beograd ponašao prema umetnicima, posebno prema ženama koje su odabrale glumački poziv?

NU:

Rat je izmenio naš život. Otac je poginuo i mi dolazimo u Beograd. Tu nastavljam gimnaziju, ali ubrzo šaljem vapijuća pisma našem rođaku koji je poznavao Nušića da bez pozorišta ne mogu da živim i da ga molim da mi pomognu da se upišem u Glumačko-baletsku školu. Ja sam tada verovala da sam u Beograd došla sa velikim uspesima iza sebe, jer moje malo pozorište je imalo

uspeha u Bečeju, mojim baletskim tačkama na ispitima škole se pljeskalo, a moje fotografije, ofarbane đačkim bojicama, stajale su u izlogu naše knjižare, zajedno sa sveskama i olovkama. Moje drugarice još i danas pamte moju ulogu u »Trnovoj ružici«, operi u jednom činu, koju je s nama spremio naš direktor gimnazije i profesor muzike, a u kojoj sam ja pevala princa.

Dakle, sa svim tim uspesima iza sebe i već sa umetničkom pelerinom na sebi, polažila sam se sa našim rođakom u kancelariji Branislava Nušića. Pelerina je sigurno imala uspeha, mislila sam ja tada, ier ie Nušić sa puno važnosti razgovarao sa mnom. I odmah je telefonirao Biničkom da nas primi. Binički nas je, opet, uputio u Glumačku školu. Slede prijemni ispit i prvi časovi. Profesori Glumačke škole su bili poznati književnici, pesnici i umetnici — Sima Pandurović, Vinko Vitezica, Milan Bogdanović, zatim reditelji Mihajlo Isajlović i Jurije Rakitin, koji je došao iz Moskovskog hudožestvenog teatra i poznata glumica Zlata Markovac. Direktor škole, koji je u isto vreme bio i profesor, bio je književnik Momčilo Milošević, koji je svojim zalažanjem i poznavanjem odigrao veliku ulogu u konceptciji škole i kome svi ml. učenici, duguemo mnogo, ne samo za naš glumački razvoj nego i zato što je vodio briju o svakom učeniku kao posebnom slučaju. To su mi bili profesori i učitelji... A uzori — svi veliki glumci, pored kojih smo statirali i igrali male uloge, što je bila obaveza učenika škole, a za nas i velika sreća — da se od prvih koraka nađemo u toj nezaboravnoj atmosferi zanosa i rada. Beograd tog vremena je voleo pozorište i divio se glumcima, što je bila tradicija. A što se tiče žena koje su se opredelile za pozorište, kao i u svakoj patrijarhalnoj sredini, gledalo se na njih kao i na sve žene koje su radile i težile osamostaljenju i emancipaciji.

MJ:

Glumu ste usavršavali u Parizu. Koliko Vam je boravak u Parizu pomogao u uobličavanju teatarske ličnosti i za ukupno saznavanje pozorišta? Koje ste glumce tamo voleli?

NU:

Dok sam u Beogradu gledala te straslike scene koji su, vođeni nepogrešivom intuicijom, a usmeravani velikim rediteljima, stvarali neponovljive kreacije, u Parizu sam upoznala brilljantno majstorstvo gorovne fraze i osećanje stila, bez čega se francusko pozorište ne bi moglo ni zamisliti — počevši od Francuske komedije, tog pozorišnog Luvra, koja je, došavši do savršenstva svog stila, često konzervirala čak i mizanscen, naročito u Molijeru i Marivou, pa do bulevarских scena, u kojima je dominirala šampanjska lepršavost, lakoća gesta, govora, elegancija i šarm u tim, takozvanim salonskim komadima koji su se davali i u Beogradu, a koje je ne samo režirao i igrao, već i prevodio Vladeta Dragutinović... Od glumaca najsnažniji utisak su ostavili na mene Jonnel, Jouvet, Perre Blanchard, Bernard, Mm Marquet... Ono što me je najviše fasciniralo bile su predstave čuvenog kartela, kako su se zajednički zvala četiri pozorišta — Dullin, Baty, Jouvet i Pitoef. Prvi snažni doživljaji novih izraza sa tih eksperimentalnih scena vukli su me potom svake godine u Pariz.

Zahvaljujući našem glumcu Mihajlu Kovačeviću, koji je igrao u Parizu, uspela sam i da prisustvujem mnogim probama, kao i onim najmanjim pokušajima koji su se odvijali po podrumima i tavanima Pariza. Ipak, pored svega toga, gledajući prvo izvođenje »Hamleta« u Francuskoj komediji sa čuvenim i divnim Jonelom i Madlen Reno, koja je igrala Ofeliju i sećajući se našeg, Rašinog »Hamleta«, i cele naše predstave, gde su svi glumci, pa i oni koji su igrali najmanje uloge, bili dobri — nisam bila tužna što se vraćam u Beograd. Istina, imala sam priliku da u Parizu zaigram, u Teatru Fontaine, jednu malu ulogu strankinje, koja mi je bila ponuđena pošto je moj tip odgovarao reditelju za tu ulogu...

MJ:

U beogradsko Narodno pozorište ste ušli, tačno, pre četiri decenije. Šta ste tada želeli, planirali, snevali? Da li ste slutili, možda i zbog sopstvenog unutrašnjeg svetla, da će se, već ubrzo, Vaše ime naći na čelu pozorišnih lista i da će tako magično privlačiti publiku?

NU:

Šta sam tada snevala? U početku, želela sam da produžim igru onih raznobojnih osećanja i onih živih slika — kako sam ja nazivala ono trčanje po našoj dolini kraj Tise, kada sam zvala drugarice da — sedeći ispod te visoke dolme — gledaju kako vetrar juri, ne samo kroz moju raspletenu kosu, već i kroz dugu plavu kosu moje drugarice. Želela sam da, pored tih velikih glumaca, trčim i ja i da, svojim malim koracima, ne poremetim njihov ritam.

Svakako da sam u početku mislila i maštala o tome da će se moje ime jednom naći i na vrhu te čarobne liste, pored velikih imena. Naravno da je tako bilo u početku... Kasnije, sa sazrevanjem i ozbilnjim radom, okrenula sam se samo prema stvaralaštvu, što je postalo moja opsesija!

MJ:

Koja je Vaša prva velika uloga? Sećate li se prve kritike, prvog aplauza i prvog neospornoj uspeha? Kakav je sve bio Vaš predratni repertoar? Na koje se Vaše predratne uloge odnosi mišljenje istoričara teatra — da ste likove poetizovali i prikazali kao ljudske slučajeve, a ne kao klišee jednog vremena? Koja je uloga iz međuratnih vremena — Vama lično — najviše omogućila?

NU:

Prvi aplauzi na otvorenoj sceni bili su već za prve uloge u Glumačkoj školi, kao i prve kritike, jer dok sam u pozorištu statirala i igrala majušne uloge, u školi sam, kao i svi učenici, već igrala i glavne role. A prvi aplauzi na otvorenoj sceni u pozorištu, kraj pravih glumaca, bili su za Julku u Nušićevoj »Protekciji«, kraj Ginića, Žanke, Dragoljuba i Nikole Gošića, Zore Zlatković, Perse Pavlović, koju sam igrala sa nekoliko proba, i to na proslavi 40-godišnjice »Protekcije«. Bila sam ne malo iznenadena kada su u prikazu o toj proslavi, pored Ginića, spomenuli i moje ime.

Međutim, prva veća kritika došla je posle jedne za mene fatalne uloge, koja me je, slučajno, odvela na sasvim drugi fah: sa prvom odbačenom rodom, koju jedna glumica nije htela da igra, sa rodom jedne obesne, bogataške devojke u »Kamil kroz iglene uši« od Langeria.

Meni je u tom komadu bila dodejena uloga jednog dečaka, sa svega nekoliko rečenica. Nezadovoljna, a videći da glumica određena za ulogu bogataške devojke nikako ne dolazi na probe, prišla sam reditelju Giniću i zamolila ga da meni da tu ulogu. »Ne, dušo, odgovorio je čika Gina, nije to za tebe. Ti si puna osećanja i topline.« Ali ja sam insistirala: »Samo Vi meni dajte i videćete da će umeći da je igram!« I igrala sam je. Znam da sam bila iznenadena kada je kritika naročito podvukla moju ulogu. Dolazi, zatim, uloga u komadu »Kraj gospode Čeni«, uloga opet prepodeljena meni! Bila je to ponovo jedna obesna, ali šarmantna devojka, ovoga puta iz engleskog društva. Sada više nema zaustavljanja! Uzalud su tu moje karakterne i dramske uloge, kao što su Eskimka u drami »Među vukovima«, Džil u komadu »Za zasluge« od Somerseta Moma, Nastjonka u drami »Na danu«, Melita u »Ledi«, Madlena u »Strašnim roditeljima«, od Koktoa (bila je to predstava u kojoj je, mislim, Bojan Stupica ostvario svoje najveće stilsko jedinstvo), pa prva uloga jedne ljudske devojke-maturantkinje u komadu »Matura«, koju mi je dodelio ondašnji direktor Drame i reditelj Radoslav Vesnić i sa kojom sam imala uspeha u Beogradu i Zagrebu... Ali, kao što rekoh, sve je to bilo uzalud — te fatalne žene, ljubavnice i žene iz polusveta i dalje slede, kao da nema zamene za njih! Jednom se čak dogodilo da u istom danu odigram popodne u »Zoni Zamfirovoj« šegrta Potea, a uveče ledi Sprindvel... Kritika o kojoj govorite, verovatno se odnosila na te takozvane negativne likove — te nepoželjne, vraćene role; na te polomljene lutke, kako sam ih nazvala, koje je društvo stvaralo i odbacivalo, bežeći od njih kao od svoje krvice... a koje sam ja prihvatala i branila, pokušavajući da ih prikažem iz drugog ugla. U tom periodu jedna od mojih najvećih uloga, koja mi je najviše omogućila, bila je Lola Montez u »Općinjenom kralju«, koja je, kako je rekao Đorđe Đurđević, reditelj i publicista, koji piše knjigu o mom životu i radu u pozorištu, bila sinteza svih tih salonskih dama, ljubavnica i zavodnica, elegantnih žena i žena iz polusveta, svih tih raznovrsnih ženskih likova iz tog takozvanog lakog repertoara, lakog, ali dešavalo se da u ovim komadima glumci, koji igraju u ozbilnjom repertoaru, ne dosegnu svoj domet, dok glumcima, koji su nosili taj repertoar i koji su prolazili kroz tu lebdeću igru, nije smetalo da kasnije dosegnu izuzetan domet baš u ulogama koje se smatraju najtežim glumačkim zadatkom! Iz tih godina ne mogu da zaboravim, pored drugih uloga Viktoru Starčiću, njegovu ulogu glumca u komadu »Na danu« — kada odlazi sa scene da se ubije, a iza njega ostaje crni vakuum na pozornici i u gledalištu, ili scenu iz »Agonije« kada Božidar Drnić, nezamenljiv kao Križovec, osvetljen eterastom svetlošću lampe, govori svoj monolog o leptirici... Pominjem samo one partnere koji su uglavnom sa mnom igrali taj repertoar. MJ:

Kakva su Vam sećanja na predratni beogradski pozorišni život? Koje su ličnosti — i reditelji i glumci, a koje ste, načе, sretali — bile u temelju tadašnjeg našeg teatra?... Kad biste bili u situaciji da birate najlepše doživljaje iz svih tih godina, šta biste nam ispričali?

NU:

Bilo je to vreme kada je Narodno pozorište bilo u punom rascvatu, kada je u njemu kipelo od talenata, koje samo jedna epoha može da dā — pravo flamansko obilje!... Bili su tu velikani scene — Gavrilović, Sava Todorović, Ilija Stanojević, Dimitrije Ginić. Još je plamteo i bujao sa scene svojim burama i orkanima poslednji veliki romantičar — glumac Dobrica Milutinović, kao kralj Lir, Otelo, i sagorevao kao Feda Protasov... Tu su bili, zatim, Dragi Gošić, Boža Nikolić, Nikola Gošić, Radenković, Voja Jovanović, Fran Novaković. Bila je tu i Mara Taborska, Zlata Markovac, Žanka Stokić, i opet Žanka, pa Desa Dugalić, onda Marko Marinković, Vitomir Bogić, Persa Pavlović, Zora Zlatković i Saša Ziatković — jedan od najvećih fanatika, koji je u svom fanatizmu išao dotle da je skidao šešir pred tablom sa rasporedom proba!

Svi ti neponovljivi glumci koji su se zaduživali da bi igrali; nisu igrali da bi zarađivali, već su sa menicama u džepovima trčali u pozorište baš kao deca na svoje igraлиште. Odlazili su u to pozorište, u kome onda nije bilo ni raskošnog dekora, ni blistavih kostima, iza čega bi se glumac često mogao i da sakrije, ali gde su ih čekali veliki reditelji — Mihajlo Isajlović, koji je, sa iskustvom stečenim na velikim evropskim scenama, gde je igrao i režirao, uneo strogu atmosferu rada i postavio čvrste temelje Šekspиру; pa reditelj velike scene imaginacije Jurij Rakitin, koji je došao iz Moskovskog hudožestvenog teatra; Dimitrije Ginić, koji je, sa svojim strasnim osećanjem sredine, režirao skoro sve nacionalne i Nušićeve komade sa tim strasnim glumcima, čija je sočnost i bujnost karakteristična za onaj svet sav od čula, snage i elementarnosti i koji je dao nedostizan pečat tim predstavama; onda Branko Gavela sa svojim novim stremljenjima i poduhvatima. Tu su bili i veliki Pavlov i Grećkova, glumci Moskovskog hudožestvenog teatra, koji su kod nas postavili komade Gorkog »Vasju Železnovu« i »Na dnu«, pa Hecl i Bojan Stupica. Govorim samo o onima kojih više nema...

Pitate me o najlepšim doživljajima tih vremena...

Doživljaji su bili svi oni, sve te velike predstave, kao i veliki, neizbrisiv događaj — gostovanje MHATA-a i gostovanje čuvenog jevrejskog pozorišta Habima sa čudesnom predstavom »Dibuk« u rembrantovskom osvetljenju. Moj se život, inače, odvijao, baš kao i ova magnetofonska traka, između ova dva kruga, između kuće i pozorišta.

MJ:

U posleratnom pozorištu ste postigli najviše. To je doba zaokružavanja lika Nevenke Urbanove... Kako Vi vidite to doba svojeg umetničkog života? Kojim ste ulogama dali najviše zanosa i vremena, a koje su Vas, opet, tako »namučile« da ste sa njima, i posle premijere, ostajali u izvesnom sukobu?

NU:

Posle kratkog perioda, neposredno posle oslobođenja, kada su na repertoaru, izuzev Nušića i klasika, dominirali komadi takozvanog socijalističkog realizma, dolaze uloge koje su mi pružile mogućnost da izrazim punu umetničku zrelost. Istina, ne mogu da kažem da sam u

tom posleratnom vremenu igrala veliki broj uloga, jer sam između svake role imala pauzu dugu dve do tri godine. Svaki zadatak prihvatala sam sa maksimalnim zalaganjem i teško bi mi bilo da izdvojam ulogu kojoj sam prišla sa više zanosa. Isto tako, ne bih mogla reći da me je neka uloga namučila. Bilo je samo onih koje sam teško podnosila... Bilo je to kada su hteli da me prebacue u fah karakterne komike, gde je potrebno da se vizuelno karikira dodavanjem raznih umetaka ispod kostima.

MJ:

Molimo Vas da pokušate da izdvojite deset svojih uloga, odnosno one kreacije kojima biste i Vi sami dali, slobodno rečeno, trajnije, antologiski značenje... I između svih njih, ima li — »ona jedna«, najvojilenija, najdraža, sa kojom ste — možda nesvesno, možda ne želete — i danas?

NU:

Mislim da bi to bile: Eskimka (»Među vukovima«), Keti Zajdi (»Matura«), Melita (»Leda«), Lola Montez (»Općinjeni kralj«), Rina (»Pokojnik«), Hester (»Duboko plavo more«), Barunica Kasteli (»Glembajevi«), Ledi Erlin (»Lepeza ledi Vindermir«), Julija (»Obožavana Julija«) i Serafina (»Tetovirana ruža«)... Ne znam koju da izdvojam. Teško mi je da odlučim. Ove poslednje su još uvek tu oko mene. Recimo, ipak, Julija, možda ledi Erlin ili Serafina.

MJ:

Kako ste stvarali lik? Je li bio dug i mučan, odnosno lep i uzbudljiv raspon — od prvog sretanja sa ulogom do izlaska pred publiku? Da li ste baš na premijeri postizali najviše ili se vrh ostvarenja javliao možda baš na nekoj sasvim običnoj predstavi?... Da li Vas je neki lik, kasnije u životu, opsedao svojom snagom ili bilo kojim drugim elementima? Ima li uloga koje niste igrali, a mislite da su baš »kao stvorene« za Vas?

NU:

Od trenutka kad dobijem ulogu, pa sve do izlaska pred publiku, počinje taj fini proces stvaranja. O tome kako radim na ulogama ja sam već govorila u emisiji Radio Beograda »Razgovori o umetnosti«, pa se ne bih ponovo vraćala na to. Ipak, dodala bih samo da me, pre nego što pristupim analizi teksta, poniranju u osećanje i karakter ličnosti, interesuje, pre svega, klima iz koje dolazi pisac, sredina i razdoblje koje on u svom delu obuhvata, stil i kostim, i to ne samo zbog adekvatnog pokreta i gesta, koji kostim obavezno iziskuje, već i zato što on često određuje meru dozvoljenog osećanja, kao i položaj žene u društvu. To sve uslovjava — a to glumac mora da zna — kakav bi smeh ili suzu jedna ličnost smela da ima i kakvu bi boju smela da nosi, jer boja je često odraz ličnosti, izraz, pa i namera!

Retko kad se postiže najviše na premijeri. Najbolja je, obično, treća predstava, onda kad prođe sva ona nervosa i zamor od glavnih proba (kada se probaju kostimi i osvetljenje), pa dolazi do opuštanja i predstavu kao da igramo za nas same. Dodala bih da proces stvaranja uloge nikada nije definitivno završen, iako su u pitanju samo njanse, jer je uloga već napravljena, fiksirana. Kao što sam već rekla, lik se tokom predstave sve više stapa sa vama, pojedina mesta se rascvetavaju, ali samo

kao majušni populci koji zaokružuju rolu.

Da li me je neki lik kasnije oposedao? Kada se spusti zavesa, ja se već klanjam kao Nevenka Urbanova, a ne kao ta rola, rola koju sam igrala. Rola ostaje zajedno sa kostimom u pozorištu... Ali, onaj tutanj zahuktalog emotivnog aparata, sa celom skalom osećanja, ostaje dugo u meni! Dok neumoljiva kontrola proverava sve punktote, lampice i priključke, dolazi ono preslišavanje glumca da li je tačno dotakao sva ona mesta, koja je, upornim radom kroz probe, utvrdio, da nije negde omaškom ili nenhadanim ushitom izneverio taj veliki trud! Ne znam da li postoji glumac koji ne misli da je bilo uloga koje su kao stvorene za njega — a da ih nije odigrao. To čak misle i oni koji su mnogo igrali i kojima se dozvoljavalo da igraju sve što su hteli. Za mene bi to bila, mislim, Šekspirova Kleopatra. Ne bih rekla da je to uloga »kao stvorena za mene«, ali bi to bio, u svakom slučaju, jedan zanimljiv poduhvat. Takođe, zažalim, ponekad samo — razume se, što sam se odrekla scene baš u trenutku kada su moderni komadi, sa obiljem novih sazvučja, ovladali našim prostorom.

MJ:

Saradivali ste sa mnogim umetnicima — sa kojima najradije? Koji su Vas reditelji posebno zadužili? Da li je bilo slučajeva da sa nekim niste mogli da budete pod istim umetničkim nebom?... U stvari, koliko glumac može da natkrili oficijelne nadležnosti reditelja?

NU:

Najpre, svi partneri su mi bili podjednako dragi! Što se reditelja tiče, veliku zahvalnost dugujem Juriju Rakitinu, koji je, od samih mojih početaka, još u Glumačkoj školi, imao prema meni roditeljsku brigu. Upućivao me je, usmeravao, savetovao i uvek uzimao u svoje predstave. Ponekad, u nemogućnosti da mi da ulogu, zaverenički mi je savetovao da dodem na probu, vidim ulogu i spremim je. »Nevenočka, govorio je, dolazi zima. Možda će biti influenza, pa ćeš moći da uskočiš u rolu...« Bila sam mletačka glumica kada je zahtevao da igram Lolu Montez u alternaciji i garantovao da će je doneti sa 6 proba, koliko je, uostalom, i mogao da mi da. O tome koliko mu dugujem mogla bih da govorim sat' ma!

Za prve role čisto dramskog karaktera dugujem Raši Plaviću. To su Džil u drami »Za zasluge«, Eskimka u komadu »Među vukovima«, barunica Kasteli u »Glembajevima« i ledi Erlin u »Lepezi ledi Vindermir«. Tri poslednje uloge u Narodnom pozorištu radila sam sa Brislavom Bracom Borozanom. To su bile uloge Hester u »Dubokom plavom moru«, Julija u »Obožavanoj Juliji« i Serafina u »Tetoviranoj ruži«. Braca Borozan je svojim postupkom, ne sputavajući me, pronašao najbolji način da se izrazi moja glumačka zrelost.

Inače, sa rediteljima nisam imala sukobe. Uvek sam se trudila da nađemo zajednički jezik, a da pritom uporno branim svoju konцепциju.

A koliko glumac može da nadkrili oficijelnu nadležnost reditelja? To zavisi od snage rediteljeve zamisli i od glumca — od njegovog talenta.

MJ:

Susrell ste se sa filmom još u vreme njegovog početka. I

na televiziji, takođe, igrali ste. Najviše ste, ipak, imali uloga u radio-dramskim emisijama. Šta su ti medijumi oduzimali od takozvanog čistog scenskog posla, a šta su Vam, opet, kao iskustvo doneli? Kako uopšte gledate na učešće pozorišnog glumca u tim medijumima?

NU:

Pre rata sam igrala u nekoliko reklamnih filmova, i to kao učenica Glumačke škole. Posle rata sam igrala samo u »Sofki«. Od tada sam sve predloge da igram na filmu i na televiziji odbijala. U samom početku sam videla da bi to bila još jedna sredina u kojoj bih moralu da vodim novu borbu. Na radiju volim da učestvujem, naročito u složenim zadacima kao što je bio »Liptonov čaj« Radomira Konstantinovića.

Nije ništa neobično što u radio-dramama igraju pozorišni glumci. Tako je bilo od samog početka. S obzirom da mikrofon oduzima sve one elemente koje sadrži scena, glumcu ostaju, kao jedini izraz, samo glas i osećanje, čiji volumen mora da se svede na određenu meru.

MJ:

Svi poznavaoči teatra, posebno pozorišna publika, smatraju da ste nedozvoljivo rano napustili pozorište, razume se ne i glumu, jer ste, i kasnije, ostvarili više zapaženih uloga, naročito u radio-dramskim emisijama. Zašto ste tako rano i iznenada napustili pozorišnu scenu? Kako ste, u sebi i za sebe, doživeli taj, stvarno, prelomni trenutak? Čime ste onda nadoknadili teatar, njegove lepote, zanos, magičnost i uzbudjenje?

NU:

Ne bih želela o tome sada da govorim. Možda je progovorio moj nagon za samoodržanjem kada sam tu čarobnu nit igre, koju sam nosila još iz detinjstva, moralu da prekinem.

To se ne može nadoknaditi. Može se samo stalno bežati od toga.

MJ:

Kako vidite posleratni pozorišni razvoj Beograda? Šta je Beogradu doneleo, najpre, osnivanje Jugoslovenskog dramskog pozorišta, zatim Teatra na Krstu i, na kraju, Ateljea 212? Da li su veće obeležje teatarskog života davale ličnosti (i koje?) ili institucije, računajući u njih i predstave?

NU:

Već prilikom formiranja, Jugoslovenskom dramskom pozorištu je dat jedan veliki značaj. O dometu njegovih predstava nije potrebno govoriti. O tome je pisano, i to je poznato. Pored toga što je obogatio pozorišni život Beograda, Jugoslovensko dramsko pozorište je unelo i jednu značajnu novinu — a to je organizovani publicitet, što do tada nije bila praksa kod nas. Oni su osetili da dolazi vreme da se i na takav način skrene pažnja publike i stvari joj se navika — tu naročito mislim na novu publiku, nove građane Beograda — da dolazi u pozorište. Ovo podvlačim zbog toga što se publicitetu u Narodnom pozorištu nije pridavao veliki značaj, pa se dogodilo da na dan premijere »Obožavane Julije« predstava nije bila najavljenja u jednom dnevnom listu, čak ni u običnoj rubrici repertoara pozorišta! Isto tako, na Crvenom Krstu pojavilo se jedno mlado pozorište koje je uveliko, sa modernim repertoarom,

tražilo i nalazilo nov izraz. Gorelo je punim zamahom i sagorelo. Bio je to kolektiv koji je, pored glumaca koji su već imali bogatstvo svog iskustva, okupio i više mlađih, talentovanih rediteila i glumaca. Oni su skoro svi došli sa Akademije sa istim osnovama i znanjem. Oni su, elanom svojstvenim samo mlađima, prionuli na rad u traženju svoga izraza. Beogradsko dramsko pozorište nas je prvo upoznalo sa delima savremenih pisaca i savremenim pozorišnim strujanjima u svetu. Pored ostalog, davali su prvi Milera, Tenesi Vilijamsa... I baš u trenutku kad se ansambl počeo da sliva u punu homogenost, nešto se desilo: mnogi su glumci otišli u druga pozorišta; drugi su, privučeni novim strujanjima, stvarali svoje grupe... a oni koji su ostali bili su prisajedinjeni Pozorištu na Terazijama. To je bila velika šteta! I sada mi je u sećanju nezaboravna uloga Sime Janićijevića u predstavi »Smrt trgovčkog putnika«, kao i poetski lik Lore Tatjane Lukjanove, sa mesečevom svetlosti u sebi, u »Staklenoj menažeriji«, kao i mnoge druge uloge i predstave.

Dolazi, zatim, Atelje 212 koje, već svojom koncepcijom unosi najdramičnije promene u beogradski pozorišni život. Sa radoznalim i smelim repertoarom, gde predstave sustižu jedna drugu, oni daju raznovrsne komade od Joakima Vujića i Mir-Jam do najsavremenijih tekstova domaćih i stranih pisaca. Niko do sada nije pružio takvu priku domaćim autorima, što je veoma značajno!

Na pitanje ko je davao veće obeležje teatarskom životu, rekla bih da je nekad to bila neka predstava, nekad glumac, a nekada pozorište. To je osciliralo.

I na kraju, moram da dodam: ja, odavno već, ne idem u pozorište. Na televiziji ponekad vidiš neku predstavu, kao što je bio onaj poetski kolaž slikara Zorana Petrovića »Pendžeri ravnice«. Bila je to predstava koja se najbolje uklapala u mali ekran. Monolog Đorđa Jelisića o sinu i ekseru za mene je jedan od najpotresnijih monologa koje sam videla, dok je ljudski monolog na prozoru, o vašaru, u tumačenju Renate Ulmanski, izletao lakoćom leptira.

MJ:

O glumici Nevenki Urbanovoj pisali su naši najpoznatiji teatarski pisci. Kako ste primali kritiku? Šta uopšte mislite o teatarskoj kritici? Ima li ona za glumca presudniji značaj, pošto je jedno od trajnih svedočanstava njegovog rada?

NU:

Od samog početka, od najmanjih rola, kritika je počela da registruje moje korake na sceni. Ja sam to onda primala, pošto sam bila vrlo mlada, ako tako mogu da kažem, kao ocene koje se dobijaju u školi za znanje. I tokom čitave karijere shvatala sam kritiku kao logičnu ocenu za rad — nešto kao bodovanje u atletici, gde se skokovi mere santimetrima, što je nepobitno.

Kritika treba ne samo da oceni, već i da ukaže put, pomogne koliko je to potrebno.

Prava kritika je još kako potrebna — ako kritičar ima slobodu kazivanja i pred samim sobom i ako je sadržajna ličnost, koja pristupa tom zadatku sa čvrstom etikom, bez kompromisa i obzira, čak i kada su u pitanju i oni kojima je dato mesto u samom vrhu našeg teatra.

Najidealnije bi bilo kada bi kritičar poznavao glumce

samo sa scene.

MJ:

Igrali ste i u domaćim dramama. Posebno se pamte Vaša tumačenja Krležin junakinja Melite u »Ledi« i barunice Kasteli u »Glembajevima«, kojima ste — kako je zapisano — dali »karakteristike neuobičajene u traženju ovih likova«. U čemu je bila neobičnost tih interpretacija? ... Uostalom, šta Vas je vezivalo za domaće tekstove — mogućnost izraza ili saosećanje sa psihološkom potkom likova?

NU:

U domaćim komadima po svom tipu nisam odgovarala onim ulogama čiju bih sudbinu mogla da delim i da saosećam kao našu. Takve uloge nisam ni igrala. I u Nušićevom »Pokojniku« igrala sam opet jednu ličnost iz snobovske sredine.

Dok sam u mnogim ulogama modernog, salonskog repertoara moralu često da stvaram potku sama, Miroslav Krleža unosi čitav jedan bogat unutarnji svet u te likove, koji, pored vizuelnog — na čemu Krleža posebno insistira, ne samo u opisu uloge, već i u delu — nose široku skalu ljudskih osećanja, koje daju velike mogućnosti za definiciju: od sublimne lirike, rafiniranosti pokreta i izraza do izuzetne dramske erupcije... kao što je baronica Kasteli, koju sam dugo želeta i, najzad, dobila, igrajući je samo sa 8 proba, i to prilikom jedne obnove »Glembajevih« — na reprizi!

MJ:

Igrali ste pred različitom publikom, i onom negovanom, čak uzdržanom, i onom veoma razdražanom, koja Vas nije puštala sa scene i onom koja se, gotovo zbumjeno, tek privikavala na teatarski doživljaj... Koliko je publika, stvarno, učesnik predstave? Da li ona može da usmeri scensku celinu na neki poseban tok?

NU:

Veliko je zadovoljstvo igrati pred publikom koja ume da se učuti, sluša, da poštuje glumca i da pravo reaguje. Takva publika ne utiče na tok predstave, ali veoma doprinosi atmosferi, što je veoma važno za glumca. Međutim, dešava se da publika ponekad usmerava predstavu — najčešće u komedijama. Tada glumci, povučeni njenim burnim reagovanjem, napuštaju okvire role i čine sve da publiku još više razgale.

Ponekad ima slučajeva kada grupa gledalaca namerno ometa predstavu ili nekog glumca, što može da bude vrlo nezgodno. Kad već govorim o ovakvim, zaista retkim slučajevima ne mogu a da se ne setim jedne predstave pre rata. Igrali smo komad koji je jedna grupa gledalaca organizovano htela da upropasti. Iako je to bilo uperen protiv piscia, glumce su gađali paradajzom. Tako je bilo tokom cele predstave, sem u ljubavnoj sceni koju smo igrali Viktor Starčić i ja. Bio je to naš veliki uspeh i još veća sreća, jer dok su drugi glumci mogli da se kreću i da beže, mi smo bili idealna statična meta u romantičnoj ljubavnoj sceni...

MJ:

Interesuju Vas, znamo, i poezija i slikarstvo. Još u gimnazijskim danima ste se na tim poljima oprobali. Da li se okrećete stihu i crtežu da biste mogli »govoriti« i kad nemate sagovornike ili da biste se svestranije

iskazali? Koji Vas sopstveni stih i danas »drži«?

NU:

Svi mi imamo ponekad sagovornika u sebi.

Mogla bih da Vam kažem nekoliko reči koje mogu da zazuče i kao stih:

Kad se pod suncem

rascveta dan

i moje srce zablista

paučinastom srećom nekom ...

MJ:

Pored teatra, pa i literature i slikarstva, koje Vas još umetnosti privlače? Šta nalazite u njima?

NU:

Volim muziku. Pored takozvane ozbiljne muzike, volim džez, bit i pop muziku. Kao što me oduševljava Rihter, isto tako mogu da me oduševe Emerson Leik i Palmer. Za mene je doživljaj bila arija »Ave Marija« iz rok-opere »Gubec-Beg«, koju je izvanredno interpretirala Josipa Lisac.

MJ:

Da li u časovima odmora »podležete« nekoj svakidašnjoj ljudskoj navici? Volite li, recimo, da šetate gradom? Koje sve promene u Beogradu najčešće zapažate — u poređenju sa međuratnim njegovim licima?

NU:

Često putujem i ta promena ne dozvoljava da se razvije neka navika.

Volim da šetam, ali ne kroz grad, već po njegovoj okolini i njegovim izletištima. Beograd je, pored mnogih novih i lepih građevina, proširenih ulica, primio sve one negativne osobine velikih gradova: smog, buku, sklerotičan saobraćaj, podzemne pešačke prolaze ... A otiašao je i dalje u tome, jer ljudi i drveće na trotoarima sve više ustupaju mesto automobilima.

Ipak, verujem da će se grad na neki način otrgnuti od tog procesa i da će onima koji žive u njemu biti ponovo vraćene njihove ulice, drvoredi, trgovи ...

U međuratnom periodu Beograd je bio daleko od svega toga. Nije bilo takvog napretka. Vazduh je, međutim, bio čistiji, šetnje prijatnije, a građani su imali gradske navike ili su se trudili da ih steknu.

MJ:

Da li biste nam rekli šta su Vam darovala druženja sa kolegama i drugim umetnicima?

NU:

Ono uzajamno bogaćenje i prelivanje.

MJ:

Vaš stan nalazi se u kući u kojoj je živeo i naš velikan Ivo Andrić. Da li biste nam ispričali neki životni detalj iz, svakako, čestih komšijskih susretanja sa ovim velikonom?

NU:

Sada, kada se ovaj deo Proleterskih brigada zove

Andrićev Venac i kad se, ovde, iza kuće, uređuje mali cvetni skver sa fontanom, mogla bih ispričati jedan »takov detalj«. Kada se Andrić doselio u ovu zgradu, pričao je da su mnogi njegovi poznanici, kojima je rekao svoju novu adresu, govorili: »Pa, tu stanuje Nevenka Urbanova!« Kazao mi je tada: »Od sada, kada me neko pita gde stanujem, ja ću reći da stanujem u istoj kući u kojoj živi i Nevenka Urbanova!«

To je šala, ali je Andrić, stvarno, bio neobično skroman. Kada je dobio Nobelovu nagradu nisam želela da mu čestitam pri svetlosti bliceva i reflektora, nego sam sačekala trenutak kad je bio sam sa sobom. Rekao mi je tada: »Radujem se, u prvom redu zbog naše zemlje!«

MJ:

Molimo Vas da, na kraju, iznesete jedno od svojih osnovnih saznanja koje je smisao Vašeg ukupnog umetničkog i životnog puta.

NU:

Žrtvovati sve pozorištu, ali nikada ništa karijeri!

MJ:

Mnogo Vam se zahvalujem, drugarice Urbanova.

MIODRAG STANISAVLJEVIĆ EPIKA DRAMA

Problem preoblikovanja
(»transpozicije«, »transkripcije«,
»prevoda«, »prekodiranja«)

jedne umetničke strukture u drugu veoma je star.
Školovski je pre dve godine, na jednom predavanju u
Beogradu, naveo jedan primer sa našeg tla: na
jednoj makedonskoj rezbariji vide se pop i
đakoni kako čitaju Bibliju

a pored njih su majstori koji razmišljaju kako da izrezbare pročitano.* Pred sličnim problemom nađu se i pisci kada
* Viktor Školovski: »O vremenu kad su ljudi hodali na žici«,
Književna reč, 1972, br. 6.
pokušaju da naše narodne epske pesme »pretoče« u
dramske tekstove. Takvih pokušaja je u istoriji naše drame
bio znatan broj. Njih ima i u našoj savremenoj pozorišnoj,
filmskoj i televizijskoj praksi. Dramatizacije epskih pesama
sretale su se i sreću se, i u drugih evropskih, naročito
slovenskih, naroda. Česi su u više mahova dramatizovali
pesme o hajduku Janošiku i svoje »soldatske pesme«.
Više sličnih pokušaja ima i u bugarskoj i ukrajinskoj
literaturi. Zanimljivo je da se, izgleda, sami narodni
stvaraoci nisu bavili »transmisijom epike u dramatiku«.
Nikola Bonifačić-Rožin je utvrdio da je na terenu gde je
epska pesma opevala niz junaka (i naših i turskih)
narodna drama imala sasvim druge preokupacije.*

* Nikola Bonifačić-Rožin: »O narodnoj drami« u Narodna
književnost, priredio Vladan Nedić, Nolit, Beograd 1972, str. 310.
Vsevolodski-Gengros je utvrdio da između ruske
narodne drame »Lodka« i epskih pesama koje pevaju o
istim događajima i ličnostima ima izvesnih sižejnih
sličnosti, aii da je neosporno da drama nije inscenacija
pesama« već da su i pesme i drama nastale nezavisno*.
* V. Vsevolodskij-Gengros: Russkij teatr ot istokov do seredin
XVIII st. Moskva 1957.

Ni u poznatim knjigama o narodnoj drami Pjotra
Bagatirjova i Tvrta Čubelića nema obaveštenja da je
sličnih dramatizacija bilo.* Ovo nam uskraćuje mogućnost
* P. G. Bogatirjov: »Narodnij teatr Čehov i Slovakov« u Voprosy
teorii narodnogo iskustva, Moskva, 1971.

Tvrto Čubelić: Usmena narodna retorika i teatrologija, Zagreb
1970.

da vidimo kako bi sam narodni pesnik rešio problem
»transpozicije« i koje bi konstruktivne postupke primenio.
Ostaju nam, dakle, »pismene, književno-umetničke
dramatizacije« kako ih nazva Dragutin Kostić.
U našoj književnoj i pozorišnoj istoriji i kritici osvetljavani
su, uglavnom, socijalno-politički razlozi obraćanja
narodnim pesmama iz kojih je, po poznatoj Daničićevoj
formuli, kao iz semena, trebalo da nikne naša nova
književnost pa, dakle, i nova drama. Istraživano je,
takođe, koji su elementi narodne epike privlačili

pripadnike pojedinih književnih škola. Istraživano je
kako neki tada aktuelni, socijalno-politički momenti,
određuju neke dramaturške osobenosti drama »po
narodnim pesmama sačinjenih« i kako se u njima
reflektuju programi pojedinih književnih škola.

Smatramo, međutim, da pre svih tih, besumnje potrebnih,
ispitivanja, valja istražiti a) dejstvo estetskih faktora
koji su uticali na gledanje na narodne pesme kao »seme«
za drame, i b) pre ispitivanja i donošenja ocena o vezi
socijalno-političkih faktora i dramaturške strukture drama
nastalih po epskim pesmama valja ispitati dejstvo
postojanih konstruktivnih faktora. Ispitivanje iz tačke a)
valja obaviti stoga što u svim, na žalost ovlašto
skiciranim, istraživanjima poetike naših epskih pesama
postoji jedno opšte mesto: da su one dramatične (da
poseđuju »nametnu snagu dramatičnosti«*, da imaju
* Drag. Kostić: predgovor knjizi Narodne drame, Beograd, b. g.
str. 3.

»dramski karakter oblikovanja radnje«*, »izrazito dramske
* Hatidža Krnjević: Usmene balade Bosne i Hercegovine,
Sarajevo, Svetlost, 1973, str. 17.

elemente«* i tsl.) Obeležje »dramatičnost« ulazi gotovo u
* Vojislav Đurić, predgovor Antologiji junačkih narodnih pesama
Beograd, Prosveta, 1969, str. 14.

svaku školsku definiciju jednog žanra — balade.*

* Vidi npr. Mira Sertić: Forma i funkcija balade, Rad JAZU, knj.
338, Zagreb 1965.

Vatroslav Jagić je, svojedobno, savetovao da su »balade
najzgodnije vježbanje za prelazak u dramu.* Dragutin

* Vatroslav Jagić: »Kratak pregled hrvatsko-srbske književnosti
od poslednje dvie-tri godine«, Književnik, 1886, III, str. 374.

Kostić je, ipak, otišao najdalje: on iza sintagme
»narodna pesma« u zagradi stavlja reč »drama.* Ništa

* Drag. Kostić, nav. delo, str. 3.

ređe nije ni jedno, drugo opšte mesto: da su naše
narodne pesme »tragične«. To obeležje se pripisuje čas
epici uopšte, a čas samo uz baladu. Tako Vojislav Đurić
smatra da je naš narodni pevač »nenadmašan u tragici«*,

* Vojislav Đurić, navedeno delo, str. 129.

Svetozar Koljević smatra da je »Smrt Majke Jugovića«
»najčistiji primer tragičke strukture«* a po Branku

* Svetozar Koljević, Naš junački ep, Beograd, Nolit, 1974, str. 174.
Lazareviću ta pesma prevazilazi »poznate tragičnosti

Sofoka, Eshila, Fausta, Šekspira«,* V. M. Gacak, pak,
* Branko Lazarević: »Narodna pesma« u Narodna književnost,
str. 157.

nalazi da je »estetika balade pre svega estetika
tragičkog«.*

* V. M. Gacak: »Epos i gerocičeskie koljady« u Specifika
fol'klornih žanrova, Moskva, 1973.

Koji je to elemenat naše epske pesme koji uslovjava da
se na njih gleda kao na tragedije u malom? To je
očigledno njen »tragični« kraj, smrt, pogibija junaka
pesme. Međutim, bitno pitanje je kojim se postupcima
dolazi do tragičkog efekta u našoj narodnoj pesmi, a
kojim u pravoj tragediji. Podsetimo se da Aristotel
pišući o tragediji sve vreme izlaže neke posebne uslove
koje tragički pesnik, gradeći svoje delo, mora da ispunи
da bi ono izazvalo tragički efekat. Dakle, sve vreme nas
upućuje, implicite, da je tragedija poseban koordinativni
sistem, sa specifičnim pravilima igre, da tragedija
ostvaruje svoj cilj pomoću osobenih konstruktivnih

postupaka.* Ejenbaum je, prihvatajući način na koji je * Aristotel, O pesničkoj umetnosti, Zavod za izdavanje udžbenika, Beograd, 1966. Prevod dr Miloš Đurić.

Šiler pročitao Aristotela, pisao: »Gledalac počinje da prati ne toliko samu putnju junakovu koliko proces njenog razvoja« i »cela tragedija treba da motiviše pogibiju.«* Videćemo da naša epska pesma nekim * Boris Ejenbaum, Književnost, Beograd, Nolit, 1972, str. 53. i 55.

potpuno drugačijim postupcima priprema (motiviše) pogibiju glavnog junaka. Odgovor o »tragičnosti« naših epskih pesama dobićemo, dakle, tek kada ispitamo konstruktivne principe naše epske pesme i uporedimo ih sa konstruktivnim principima tragedije.

Ispitivanje iz tačke b) valja obaviti stoga što je u dramatizacijama narodnih pesama traženo (i nalaženo) dejstvo nekih socijalno-političkih struktura i tamo gde je u pitanju bilo dejstvo imanentnih, postojanih

konstruktivnih faktora. Tako, na primer, Miodrag Popović nalazi da je do drugačije koncepcije likova i njihovih odnosa u »Maksimu Crnojeviću« došlo »pod uticajem žive nacionalno-političke realnosti«*. Drugačije

* Miodrag Popović, Romantizam III, Beograd, Nolit, 1972. str. 130 i 350.

uodnošavanje ličnosti u Kostićevoj tragediji uslovjava novi kompozicioni princip, nova, dramska shema (»triangle éternel«). Do sličnih pogrešaka dolazi i prilikom omiljenih ispitivanja uticaja stranih dramatičara (Šilera, Šekspira i dr.) na naše pisce. O tim uticajima možemo suditi tek posle pažljive i stroge dramaturške analize.

Ispostavlja se, dakle, da i na ovom terenu važi onaj princip koji je Prop više puta isticao i branio:

»Istorijском proučavanju treba da prethodi formalno izučavanje. Izučavanje morfologije bajke je prvi stepen, pretpostavka njenog istorijskog izučavanja«*. U * V. J. Prop: »Ob istorizme ruskogo fol'klora i metodah ego izučenija« u Ruskaja literatura, Učenye zapiski leningradskogo univerziteta, No 339, L. 1968, str. 7.

našem slučaju, uporedno proučavanje morfologije epske pesme i drame je pretpostavka odgovora o mogućnosti preoblikovanja prve u drugu. Naravno, uvek postoji opasnost — na koju je ukazao Baluhati* — da prilikom

* S. Baluhatyj, Problemy dramaturgičeskogo analiza, Čehov, Leningrad, 1927, München, 1969, str. 21—22.

ispitivanja »tehnoloških postupaka« pomešamo »organsko« i »istoričko«, tj. da pomešamo postojane, formoobrazujuće postupke i postupke koji su uslovjeni istorijskim momentima. Ali, čini nam se, ta mogućnost je ipak manja od one da se neki univerzalni konstruktivni postupci proglašene karakterističnim za određeni istorijski period.

»Specifika« umetničkih rodova i vrsta je problem kojim se estetičari i kritičari bave još od antike. Odnos »epskog« i »dramskog« osvetljavan je iz raznih uglova i sa raznih udaljenosti i ustanovljeno je niz opštih distinkcija. Međutim, ta opšta teorijska određenja o »prirodi dramskog« i »prirodi epskog« mogu biti koliko korisna toliko i štetna. Iz njih se mogu dedukovati neki vrlo neprirodni stavovi. Evo jednog primera. Milan Jovanović, vođen izvesnim opštim određenjima o »biti

tragedije« dolazi do vrlo iskrivljenog gledišta u svom »Pogledu na dramsku literaturu o Kosovu«: »Sarajlijin 'Obilić' oslanja se na prvenstveni i glavni dramatski zakon po kome u karakteru junaka mora biti uzvišenosti i harmonije a u delovanju težnje da, ako će i za cenu života, postigne cilj koji je sam sebi istakao«*. Činjenica * dr Milan Jovanović, Pogled na dramsku literaturu o Kosovu, Beograd, Glas SKA, XVIII, 1890, str. 15.

da i pored toga Sarajlija nije napisao dobру dramu, odnosno činjenica da »sceničan ured nije po opšte priznatim dramaturgijskim pravilima« Milana Jovanovića uopšte ne zabrinjava. On se poziva na Mickijevičevo mišljenje o ovoj drami i veli da se on »nije obazirao je li Simina tragedija sceničnim rasporedom svojim skladna za predstavu ili nije nego ju je cenio kao znalac, kao Mickijević, po onome kako znaci ocenjuju dramu«*.

* Isto, str. 16.

Dakle, oslanjanje na opšte teorijske nalaze o »prirodi dramskog« i »glavnom dramatskom zakonu« dovešće nas u situaciju da budemo »znaci« ali da u osnovnom promašimo cilj. Stoga se, još jednom, moramo složiti sa Baluhatiem: »Ne 'teorija drame' već 'tehnika' drame, posmatrana na različitom materijalu, — najvažniji je zadatak dramaturgije...«*

* S. Baluhatyj, nav. delo, str. 8.

Problemom »transpozicije« — kao problemom odnosa sistema znakova, kodova, kao problemom »prevoda« (u širem kibernetičkom smislu te reći) »prekodiranja« — bave i neki noviji pristupi umetničkim delima, pristupi inspirisani iskustvima strukturalne lingvistike, semiologije, teorije informacija i sl. Ovaj problem ispituje i tzv. »kompleksno izučavanje umetnosti« gde se u njegovom rešavanju angažuju »sodružestvo nauk« pa se u pomoć, pored gore pomenutih nauka, pozivaju i psihologija, fiziologija, statistika, matematička »teorija igara« itd.*

* Sodružestvo nauk i tajny tvorčestva, pod redakcijoj B. S. Mejliha, Moskva 1968.

Međutim i »nalazi« ovih metoda su često izvođeni na brzu ruku i mehanički. Tako, na primer, Abram Mol u svakom umetničkom delu razlikuje dve vrste informacije, dve vrste »pravila organizacije i strukturalnih veza«: »semantičku informaciju« koja se »podčinjava univerzalnoj logici« i koja je »prevodiva na druge jezike« i »estetičku informaciju« koja je neprevodiva jer »estetička informacija je neraskidno vezana s kanalom kojim se predaje, ona se bitno menja pri prelasku iz jednog kanala u drugi. Simfonija ne može da zameni multiplikacion film, oni se razlikuju u suštini«.

* Abraam Mol, Teorija informacii i esteticheskoe vosprijatie, Moskva, 1966, str. 201, 204.

Primenjeno na pozorište po Molu »razmišljanja, radnja, ispričana istorija, predstavljaju semantičku informaciju isto kao gramatičke strukture, logički zaključci« dok govor, igra glumaca, i režija tvore estetičku informaciju*.

* Isto, str. 207.

Molovo izdvajanje »radnje, ispričane istorije« iz »estetičke informacije« protivno je uglu posmatranja »siježnosti kao forme« koga čemo se i mi držati. Zato je jedan sovjetski semiolog s pravom kritikovao Mola nalazeći da »sile estetičke aktivnosti nisu spoljašnje u odnosu na strukturu siježnjog razvitiča već prisustvuju u

njoj kao njena organizacija«*.

* J. A. Filipjev, Signaly estetičeskoj informacii, Moskva 1971, str. 49.

Solomon Markus pristaje uz tezu o generalnoj neprevodivosti jednog umjetničkog jezička na drugi. Pošto u pesničkom jeziku, nasuprot naučnom jeziku, nema sinonimije »pesnički jezik je neprevodiv jer nijedno poetsko značenje ne dopušta dva različita izraza«*.

* Solomon Markus, Matematička poetika, Beograd, Nolit, 1974, str. 34—35 i 41.

Drući autori nisu tako isključivi. Tako Lotman veli da »u umetnosti deluju dve tendencije: ka razgraničenju jezika (jezika poezije i jezika proze, jezika pojedinih žanrova itd.) i ka prevazilaženju tih razgraničenja«*, a Rolan

* J. V. Lotmann, Struktura hudožestvennog teksta, Moskva, 1970, str. 362.

Bart, nakon obavljenе analize »jezika priče«, dolazi do zaključka o različitoj prevodivosti, odnosno neprevodivosti, pojedinih strukturnih nivoa*.

* Rolan Bart: »Uvod u strukturalnu analizu priče«, Letopis Matice Srpske, 1971, br. 1, str. 56—84.

Očito je, dakle, da zadaci ove vrste mogu biti dvojako rešeni. Možemo, prihvativši tezu o generalnoj neprevodivosti, potpuno odustati od svakog daljeg ispitivanja. S druge strane, ipak nam se čini razboritijim i probitačnjim, da odgovor o mogućnosti prekodiranja potražimo u konkretnom ispitivanju »jezika epske pesme« i »jezika drame« i konkretnom istraživanju raznih rezultata dramskih prevoda naših epskih pesama.

Razume se da ne možemo ispitati sve elemente i nivoje epskog i dramskog koordinatnog sistema; zadržaćemo se samo na nivou sijećne organizacije, jer su dramski pisci iz epskih pesama najčešće preuzimali ono što se naziva sijećnjim okvirom, pričom.

Zbog obimnosti materijala i u cilju boljeg funkcionisanja naše optike, izvršiti neke redukcije i obaviti neke zaseke.

Prvo: ispitivaćemo uglavnom »hrišćansku epiku« jer, kako je pokazao Alojz Šmaus, za muslimansku (krajinsku) epiku važe drugi zakoni kompozicije.* Dvoplanska radnja

* Alojz Šmaus: Studije o krajinskoj epici, Zagreb, 1953, Rad JAZU, knj. 297.

krajinskih pesama, nastala po pretpostavci Goleniščeva Kutuzova pod uticajem primorskog pozorišta*, nameće

* I. Goleniščev-Kutuzov: »Epos narodov Jugoslavija« u Slavjanske literaturi, Moskva, 1973, str. 273.

potrebu ispitivanja iz obratnog smera — od drame ka epicu.

I u samoj »hrišćanskoj epici« moramo napraviti nove zaseke. Bavićemo se, pre svega, pesmama koje imaju čvršću kompoziciju. Tu uglavnom, dolaze pesme »starijih i srednjih vremena« jer je u pesmama »novijih vremena«, koje Vido Latković naziva »hroničarskim pesmama« dejstvo materijala, istorijskog događaja koji služi za povod, snažnije od dejstva »umjetničkog uopštavanja« (kako Vido Latković naziva dejstvo postojanih konstruktivnih sile).^{*} Prop je došao do sličnog zaključka:

* Vido Latković: »Uopštavanje u junačkoj epici«, u Narodna književnost (navedeni zbornik), str. 398—399.

»Bajka i epos imaju određene zakone kompozicije.

Istorijска pesma se tim zakonima ne potičinjava. Njena kompozicija je slobodna i raznolika kao što je i sam

život«*. Moramo još nešto reći o razlozima interesa za

* V. J. Propp: »Fol'klor i dejstvitel'nost«, Russkaja literatura, Leningrad, 1963, br. 3, str. 82.

pesme sa čvršćom kompozicijom.

To su, prvo, *najbolje pesme*. Šmaus veli: »Među remek-delima guslarske umetnosti nalaze se baš pesme koje se najstrože drže izvesnih epskih stilskih kategorija, npr. trojstva sa gradacijom«*. One nam, dakle, pružaju

* Alojz Šmaus, navedeno delo, str. 125.

mogućnost lakšeg ispitivanja i utvrđivanja najčešćih konstruktivnih postupaka naše epske pesme, što je važna etapa našeg posla.

Drugo, upravo uz te pesme se najčešće stavlja kvalifikativ »tragično«. Vojislav Đurić, na primer, nabraja

* Vojislav Đurić, navedeno delo, str. 124.

a na drugom mestu pesme koje spadaju u one koje je nazvao »nenadmašnim u tragicu«.* Uporedivanjem ova

* Isto, str. 129.

popisa dolazimo do naleta da su oni maltene identični, što je još jedan putokaz za utvrđivanje veze »epskih stilskih kategorija« (odносно epskih konstruktivnih postupaka) i navodne »estetike tragicnog« naših epskih pesama. Jer, upravo su te pesme najčešće i služile za »dramske prevode«, upravo su od njih dramski pisci najčešće i stvarali tragedije.

Jedno od preliminarnih pitanja koje moramo rešiti jeste pitanje pesama koje su »na prelazu između muškije i ženskije«, koje neki autori zovu epsko-lirskim, drugi

»pričovanim« (Vido Latković)*, »baladičnim«** ili

* Vido Latković: »Klasifikacija jugoslovenske usmene književnosti« u zb. Narodna književnost, Sarajevo, 1974, (priredili dr D. Buturović i dr V. Palavestra), str. 212.

** Radoslav Medenica: »Prilog pitanju klasifikacije narodne poezije« isti zbornik, str. 216.

baladama. Za ovu priliku usvojićemo mišljenje onih autora koji smatraju da se na planu kompozicije balada i epska pesma jedva razlikuju. To mišljenje deli i Alojz Šmaus, jedan od retkih autora koji se dublje bavio pitanjima kompozicije.* To, naravno, ne znači da balade nemaju

* Alojz Šmaus: »Vrsta i stil u narodnom pjesništvu« u zb. Usmena književnost, priredila Maja Bošković-Stulli, Zagreb, Školska knjiga, 1971, str. 60.

svojih strukturnih osobenosti. Na jednu, za naše ispitivanje vrlo značajnu, ukazao je Prop. To je pojava psihološke motivacije u sijećnom sklopu balade, što je po ovom autoru novo, mada se »to novo još uvek pojavljuje u starim okvirima«.

* V. J. Propp: »Fol'klor i dejstvitel'nost«, str. 76.

Što se tiče drama pregledaćemo uglavnom one koje za osnovu uzimaju jednu epsku pesmu jer se problemi prekodiranja tu najreljefnije crtavaju. One drame koje iz epike prenose samo po neki motiv ili koje nastaju kontaminacijom više epskih pesama i raznih drugih (istorijskih) izvora ostavićemo po strani.

(Tu spadaju brojne drame o Vukašinu i Urošu V, o Marku Kraljeviću, Karađordu i dr.).

Pripovedanje i prikazivanje

Moramo poći od razmatranja one najprimetnije, tako reći »golim okom« uočljive, razlike između epike i drame,

razlike koja se uspostavlja između *pripovedanja* i *prikazivanja*. Ova razlika je toliko onespokojavajuće očigledna da se valjda zbog toga često shvata kao spoljašnja, tehnička. Dosledan izvod iz ovakvog načina posmatranja odnosa pripovedanja — prikazivanje jeste gledište da je drama »priča u dijaloškom obliku«, s logičkim akcentom na onom »priča«. Jasno je da bi prihvatanje ove optike naše dalje ispitivanje odnosa epike i drame učinilo sasvim nesmislenim.

Nije teško ustanoviti iskrivljenost ove optike, ali je znatno teže utvrditi grešku koja je uslovljena. Nama se čini da ta greška leži u pogrešnom uspostavljanju veze između pripovedanja ili prikazivanja i prirode sveta umetničkog dela, epskog ili dramskog. Naime, pripovedanje i prikazivanje se tu posmatraju kao *dva načina iznošenja već stvorenog sveta umetničkog dela*, sveta koji još pre nego li je ispripovedan ili prikazan egzistira negde u tajnim, unutrašnjim umetnikovim radionicama. Mi, međutim, vidimo pripovedanje i prikazivanje ne kao dva načina iznošenja već stvorenog sveta već kao *dva načina stvaranja svetova umetničkih dela*, epskih ili dramskih. Po nama slika sveta neke epske pesme ili neke drame ne postoji nigde unapred pripremljena, čekajući samo da se »ustihuje« ili složi u dijaloge i monoologe, izlase i ulaske junaka. Ona nastaje kao rezultat procesa pripovedanja ili prikazivanja, preciznije: kao rezultat određenih konstruktivnih sila koje su u službi jednog ili drugog načina stvaranja svetova umetničkih dela.

Dramski pisci su u narodnim epskim pesmama, ako ostavimo na stranu banalne dramatizacije, tražili *samo priču*. To, međutim, podrazumeva da priča postoji u nekom apstraktном estetskom stanju, van sredstava prikazivanja ili opevanja. Nama su takve priče nepoznate. Postoje, naravno, priče u predestetičkom stanju, na nivou materijala, stvarnog događaja. (Zato ćemo praviti razliku između *događaja i priče*). Događaji mogu privlačiti stvaraocu, ali oni ih privlače zato što ih oni već sagledavaju *kao priče*, odnosno već propuštenе, ma i parcialno, kroz prizmu sopstvenih konstruktivnih postupaka. Puškin je u tom smislu govorio da misao iz glave pesnika izlazi naoružana sa četiri rime i razmerena u određene stope. Slično se može reći i za priču.

U epskoj pesmi se nalazi priča, i ona *deluje*, *privlači*, *kao priča*. Međutim, ako na dramskog pisca fabula neke epske pesme deluje kao priča, privuče ga kao gotova priča a ne kao materijal (odnosno kao potencijalna nova priča) sigurno je da će taj pisac napraviti lošu dramu. Ne postoji, dakle, unapred data priča koju pisac sredstvima pripovedanja ili opevanja nastoji samo da iznese. Kreacija nije u poslušnosti sredstava oblikovanja sliči sveta već u poslušnosti slike sveta sredstvima oblikovanja. Sredstvima pripovedanja i sredstvima prikazivanja pričaju se samo naizgled slične priče. Do nesporazuma dolazi iz dva razloga. Prvo, sama priča se ne posmatra kao teren umetničkog delovanja, već kao nešto spoljašnje, kao neko nejasno nužno zlo. Jedno od svakako najkorisnijih uviđanja ruskog formalizma je ono da je »sižejnost forma kao i rima«.

Drugi razlog nesporazuma je u nepoznavanju načina na koji umetnički gradivni materijal ulazi u delo. U stvari, predstava o unapred stvorenoj slici sveta nameće nužno i predstavu o određenoj, predvidljivoj vrsti i količini materijala i predstavu o načinu ugrađivanja tog materijala. Po nama, elementi koji učestvuju u građenju sveta nisu unapred dati niti su predvidljivi kako u pogledu vrste tako i u pogledu načina na koji će biti iskoršćeni u toku gradnje. Gradivni elementi ulaze u delo *u određenom, dinamičkom trenutku dejstva konstruktivnih sila* koje su u službi određenog načina stvaranja sveta. Evo jednog primera. Setite se kako je pesnik »Hasanagine« Ljubomir Simović uveo u delo svoju junakinju: »Oblaze ga majka i sestrica / A Ijubovca od stida ne mogla«. Iz ova dva stiha vide se dve važne stvari. Glavna junakinja dakle jedan od najvažnijih gradivnih elemenata sveta pesme, *počinje da postoji* tek u tom trenutku, uvedena u delo jednim konstruktivnim postupkom.

»Majka i sestrica« ulaze u svet pesme takođe primenom istog postupka ali one dalje *ne postoje* jer je njihova funkcija iscrpljena, njihova uloga u ovom konstruktivnom postupku je bila samo u tome da oposreduju uvođenje glavne junakinje. Deseteračko pripovedanje i dramsko prikazivanje mogu se, sličkovito uporediti sa dve vrste rastera različite gustine i oblika rešetke: oba primaju, usisavaju, zadržavaju različite količine i vrste materijala. Ovo »vrste materijala« (koje opasno nagnije ka stariim žanrovskim poetikama, definicijama žanrova po oblastima materijala) ne treba shvatiti doslovno. Mesto materijala u rešetki rastera je presudno. »Majka«, »sestrica« i »Ijubovca« pripadaju očito istoj vrsti materijala, ali mesto koje zauzimaju u rešetki rastera daju im različita kvalitativna obeležja.

Jedna priča stvorena u epskom rasteru pa potom propuštena kroz dramski raster postaje nešto sasvim drugo. Ovaj drugi raster, primetićemo, pokriće delove prethodne priče i nastane praznine koje će zahtevati dopunjavanje. No to neće biti sve. Materijal sa prvog rastera (junaci epske pesme) počeće da se pomera i preraspoređuje po rešetki drugog rastera i da preraspoređujući se i stvarajući nove odnose usisava odnekud izvana novi materijal...

Naravno, ovo je samo privremena i nepotpuna slika jednog složenog procesa koji ćemo tokom ispitivanja nastojati da učinimo jasnijim. Glavni naš cilj zasada se sastoji u tome da pokažemo koliko je ona najočiglednija, i stoga zanemarivana, opozicija pripovedanja — prikazivanje značajna i plodonosna. Ako se sagleda u pravom osvetljenju, ona nam može reći mnogo (a možda i sve) o strukturnim razlikama između epske pesme i drame. Da budemo još određeniji: sve bitne razlike između epike i drame proizlaze iz ove osnovne razlike u stvaranju umetničkih svetova pripovedanjem ili prikazivanjem. Jer, iz ideje da su pripovedanje i prikazivanje ne dva načina iznošenja preegzistencijalnih svetova umetničkih dela već dva načina stvaranja tih svetova neminovno slede ovi izvodi: a) svi zakoni kompozicije epske pesme proizlaze iz

načina stvaranja sveta umetničkog dela putem usmenog pripovedanja u desetercu. (U mesto »usmenog pripovedanja u desetercu« nadalje ćemo upotrebljavati i izraz *opevanje*).

b) svi zakoni dramske kompozicije proizlaze iz načina stvaranja sveta putem prikazivanja (predstavljanja). Da bismo proverili a) i b) moramo, prirodno, najpre ispitati ponaosob kompoziciju epske pesme i kompoziciju drame. Tek onda možemo videti u kakvoj su i kolikoj su vezi konstruktivni postupci epske pesme ili drame sa uslovima opevanja ili prikazivanja.

Kompozicija naše epske pesme

Moramo još pre svega otkloniti neke prosečne zablude o kompoziciji epske pesme. Naime, iz površnosti ili iz teorijske potrebe, obično se smatra da epsku kompoziciju karakterišu nekompaktnost, nedostatak čvrste organizacije, samostalnost, neuzglobljeno delova itd. Tako jedan od naših dramskih pisaca koji se problemom »transmisije epike u dramatiku« bavio i praktično i teorijski, Đuro Dimović, epiku poredi sa rekom »koja se valja i teče sad sporije sad brže, sad ravnije, a sad praveći veće zavijutke, okuke...« a dramu, kao i mnogi drugi sa organizmom.*

* Đuro Dimović: »Drama i epika«, Raskrsnica, 1924, br. 12, str. 44—45.

Staro »stajaće mesto« o samostalnosti delova u epskom delu usvaja i Breht smatrajući da se epsko delo može razdvojiti na komade, pri čemu svaki komad zadržava sposobnost da živi samostalno.* Sovjetski teoretičar

* B. Breht, O teatru, Moskva, 1960, str. 122.

drame Korjagin taj stav uzima kao opravdanje za poređenje između epske forme i fuge na jednoj strani i sonatne forme i drame na drugoj.*

* A. A. Korjagin, Drama kak estetičeskaja problema, Moskva, 1971, str. 154.

Ako je razumljivije da do ove zablude dođe kada se misli na epiku uopšte (pripovest, roman), potpuno je neshvatljivo kada se ona proširi i na našu epsku pesmu. A upravo to čine neki folkloristi. Iz potrebe da definišu razliku između epske pesme i balade oni prvoj olako pripisu negativna kompozicijska određenja (»razuđenost«, »raspršanost«, »opširna hronologija«, »samostalnost delova«) da bi drugoj mogli prispisati strogu arhitekoniku.*

* Vidi npr. H. Krnjević, nav. delo, str. 87.

Vidi tđ. T. Čubelić: »Balada u narodnoj književnosti« i M. Bošković-Stulli: »Neka savremena mišljenja o baladi« u Rad kongresa folklorista Jugoslavije u Zaječaru i Negotinu 1958, Beograd, 1960.

Nikola Milošević je, poredeći odnos delova u romanu-hronici (»Travnička hronika« Ive Andrića) i odnos delova u dramama Miroslava Krleže, vrlo ubeđljivo pokazao da delovi u epskom delu uopšte nisu samostalni i nefunkcionalni u odnosu na celinu, već da su samo funkcionalni na drugi način.* To uviđanje, videćemo,

* Nikola Milošević, Andrić i Krleža kao antipodi, (poglavlje »Teorijske implikacije«), Beograd, Slovo ljubave, 1974, str.

197—198.

važi i za našu epsku pesmu. Epska kompozicija, dakle,

samo se iz potreba nespretnog uspostavljanja distinkcija

uzima kao primer slabe, nekoherentne kompozicije. Za najveći deo ispitivanja arhitektonike naše epske pesme može se reći da стоји u znaku »poetike siže« Aleksandra Veselovskog. Nezadovojan rezultatima dotadašnjih ispitivanja koja su se bavila samo sižeom (kao Polti u ispitivanju dramskih situacija) Veselovski je postavio distinkciju između motiva i sižeа kao kompleksa motiva. Pod motivom je podrazumevac »formulu koja je u prvim vremenima društva odgovarala na pitanja koja je priroda svuda postavljala čoveku«. Motiv krađe sunca, na primer, nastao je od pomračenja, itd.*

* A. N. Veselovskij, Istoricheskaja poetika, Leningrad, 1940, str. 494.

Siže je nastao spajanjem motiva po formuli a + b. Svaki deo formule može da se izmeni, poveća, naročito b. Zla starica ne voli lepoticu — zadaje joj težak zadatak. Zadataka može biti više, a najčešće ih je tri. »Tako je motiv izrastao u siže, kao što formula lirskog stila, izgrađena na paralelizmu, može da se proširuje povećanjem ovog ili onog od svojih članova.*

* Isto, str. 495.

No razlika između strukture iirske pesme i strukture sižeа je bitna. Pesma je, po Veselovskom, »kombinacija stilističkih motiva« a siže »kombinacija motiva«.*

* Isto, str. 500.

Veselovski, u stvari, kompoziciju pesme posmatra kao sklop formalnih elemenata, konstruktivnih postupaka, a siže kao sklop elemenata »sadržaja«.

Rusi su skloni da prvenstvo u ispitivanju tehnike epskog pevača i postavljanja »improvizacijske osnove« nastanka epskih pesama vežu za Radlova a zatim za Gijferdinga.

Ipak, najpoznatija su nam na tom planu terenska istkustva Matije Murka, koja su nastavili i razvili Peri i Lord.

Arhitekoniku naše epske pesme nastojao je da razjasni i Gerhard Gezeman uvedeći pojam »kompozicionne sheme«.

* Gerhard Gesemann: »Kompositionsschema und heroisch epische Stilisierung« u njegovoj knjizi Studien zur südslavischen Volkseptik, Reichenberg, 1926, str. 65—96.

U osnovi svih ovih ispitivanja arhitektonike epske pesme leži shvatanje Veselovskog o sižeу kao »kompleksu motiva«. Goleničev-Kutuzov, koji, je bio vodič Perija na njegovim stranstvovanjima po Jugoslaviji i koji je, iz prve ruke, dao pregled* svih ovih istraživanja ističe da je

* I. N. Goleničev-Kutuzov, navedeno delo, str. 220—360.

Murko jedno vreme bio učenik kod Veselovskog. No

Veselovskovu »poetiku sižeа« najbolje možemo pratiti kod Gezemanovog sledbenika Maksimilijana Brauna.* Osnovu

* Maksimilian Braun: »Kompozicija gerocičeskikh narodnyh pesen (na materijale serbo-hrvatskogo eposa)«, Russky fol'klor, Moskva — Leningrad, 1960, V, str. 157—166.

pesme, po Braunu, čini »tema, tj. idejna zamisao«. Prelaz od teme ka izgradnji priče ostvaruje se posredstvom kompozicionne sheme. Tako je, po njemu, u pesmi »Predrag i Nenad« tema »tragično ubistvo nepoznatog srodnika« a kompoziciona shema »traženje izgubljenog brata«.*

* Isto, str. 160.

»Uz pomoć kompozicionne teme se razlaže na niz motiva, tj. posebnih tematskih epizoda koje mogu biti oformljene u sledu...«* Po Braunu, većina shema stvara

* Isto, str. 160.

svoje lance motiva koji postepeno srastaju uz nju i postaju

njeno karakteristično obeiežje. Broj motiva koji tvore pesmu je postojan: svega pet ili šest. Itd, itd... »Kompozicionu shemu«, dakle osnovni konstruktivni faktor nemoguće je kod Brauna razlučiti od teme, tj. plana sadržaja. Tako dolazimo do paradoksalne situacije da se sadržaj oblikuje pomoću sadržaja. Tako je, na primer, po Braunu, tema smrti majke Jugovića — »junački odnos prema porazu i smrti« a kompoziciona shema »smrt u neravnoj bici.*

* Isto, str. 166.

Braun izgleda naslučuje da su kod njega i tema i shema elementi istog nivoa (semantičkog) pa veli: »Tema i kompoziciona shema su dva principijelno različita elementa. Ali to ne isključuje mogućnost korišćenja nekih zamisli i u jednom i u drugom smislu.* Tako, na primer u

* Isto, str. 161.

pesmama u kojima junak umesto cara izlazi na međdan tema je, po Braunu, »junak kao spasilac u nevolji« a kompoziciona shema »međdan«, ali u pesmama gde sin umesto oca izlazi na međdan tema je »uspešni međdan« a kompoziciona shema »pomoći u nevolji*. *

* Isto, str. 161.

Ovo je vrhunac jednog načina gledanja na kompoziciju epske pesme koji je, na žalost, i danas vladajući. Kod brojnih autora koji se u nas bave narodnom epikom ispitivanje arhitektonike je na poslednjem mestu. Vojislav Đurić smatra da su postojani konstruktivni principi (»planovi izlaganja«) ono što najviše kvari utisak o epskoj pesmi.* Maja Bošković-Stulli je to s pravom kritikovala.*

* Vojislav Đurić, nav. delo, str. 102.

* Maja Bošković-Stulli: »Postojanost epskog modela u dvije pjesme iz dubrovačkog kraja«, Narodna umjetnost, Godišnjak Instituta za narodnu umjetnost u Zagrebu, Zagreb, 1966, knj. 4, str. 16.

Oni koji su se kod nas bavili predanije kompozicijom epske pesme (časopis »Prilozi ispitivanju narodne poezije«, 1932—1940) uglavnom su imali slično shvatanje kompozicijske sheme kao Gezeman i Braun.

U jednoj od poslednjih knjiga posvećenih našoj narodnoj epici* profesora Svetozara Koljevića, izraz kompozicijska

* Svetozar Koljević, navedeno delo, str. 282.

shema zamenjen je izrazom »narativna shema«, ali je osnova posmatranja ista kao kod Brauna. Tako po ovom autoru pesme o vežmožama imaju sledeću narativnu shemu: »slanje poruke (sitna knjiga), odgovor na poruku, putovanje ili odsustvovanje od doma kada se dešava nesreća, poharani dvori, izdaja.* Nije teško prepoznati

* Isto, str. 283.

braunovski »lanac motiva«.

O ovakvom shvatanju kompozicijske sheme možemo reći sledeće: ono što pomenuti autori nazivaju kompozicijskim ili narativnim shemama samo su realizacije, rezultati dejstva nekih opštijih konstruktivnih postupaka, nekih skrivenijih kompozicijskih shema. Umesto da tragaju za tim opštijim konstruktivnim principima ispitivači su tragali za nekakvim fantomskim »osnovnim pesmama« kao »samostalnim poetičkim faktorima«, koje se »nikad ne pevaju, ali ih je moguće ustanoviti na osnovu dovoljnog broja varijanata.* Drugi istraživači su bili skromniji:

* Maksimilijan Braun, navedena studija, str. 158.

nastojali su da pokažu kako je neka starija pesma

poslužila kao »generativni model« za neku novu pesmu.*

* Maja Bošković-Stulli, navedena studija, str. 15—28.

Nema sumnje da je bilo pevača koji su pesme stvarali imajući pred očima realizovane kompozicijske sheme, odnosno delove gotovih pesama ili cele dovršene pesme. Postupci zamene imena glavnih junaka, postupci »negativacije fabule« i sl. poznati su i ne bi trebalo da unose zbrku u rešavanje prevashodnijih zadataka, iznalaženja onih autentičnih, skrivenih konstruktivnih principa epske pesme.

Postoji, na drugoj strani, niz pesama koje nisu nastale preuzimanjem realizovanih kompozicijskih shema starijih pesama ali imaju iste ili slične »planove izlaganja«, iste »motive« i redosledne motiva. Na primer, pesme o raznim ženidbama sadrže: prosidbu, skupljanje svatova, odlazak po devojku, zadatke koje mladoženja ili njegov zatočenik treba da reše, povratak kući. Pesme o raznim međdanima takođe imaju slične redosledne »motive«: izazov, prihvatanje izazova, oružanje, odlazak na međdan-polje, sam dvoboj, pobeda ili poraz.

Ali, zadržavanje na ovom nivou sličnosti između pojedinih pesama i nada da će ovom vrstom komparacija biti rešeni problemi kompozicije sasvim su besplodni. Ništa prirodnije nego da, recimo, pesme o međdanima imaju elemente koji su pobrojani; evidentirajući te elemente ukazujemo samo na sličnost pojedinih segmenata materijala koji te pesme koriste. A nas ne interesuje sam materijal nego način njegovog ulaska u delo, način njegovog raspoređivanja oko izvesne skrivene ose, odnosno način na koji konstruktivne sile privlače, usisivaju segmente materijala, u tačno određenim trenucima.

Osnovna mana opisanog načina gledanja na kompoziciju epske pesme je što se tu prepostavlja da materijal ulazi u delo jednostavnom operacijom sabiranja. »Lanac motiva« nije drugo do lanac sabiraka (po formuli Veselovskog a + b). Pesme razložene po tim lancima sabiraka izgledaju krajnje mrtvo; dinamika ulaska materijala u delo, dinamika odnosa segmenata materijala sasvim se gubi.

Besplodnost ovakvog načina gledanja je i u tome što se ispitivački pogled zaustavlja na sličnosti segmenata materijala i sličnosti njihovog redosleda; te sličnosti, po nama zanemarljive, deluju omamljujuće — pogled je nesposoban da prodre dalje. Čim dve pesme nemaju tih sličnosti (čim ne sadrže prosidbu, skupljanje svatova, izazov na međdan itd.) interes za njihovo komparativno proučavanje presušuje; automatski se isključuje mogućnost da su one sagrađene na istom kompozicionom principu. Postoji, međutim, ogroman broj pesama koje nemaju tih spoljašnjih, materijalnih sličnosti, koje nemaju ni iste »lance motiva« ni iste »planove izlaganja« a ipak se, pažljivijim ispitivanjem, može utvrditi da su građene po istim kompozicionim shemama. (Mi smo prihvatali izraz »kompoziciona shema« mada reč »shema« upućuje na izvestan statičan način sagledavanja kompozicionih sila). Pokušaćemo kolikogod umemo bolje jer nam je taj način gledanja sasvim stran — da razložimo po redosledu motiva dve pesme koje pripadaju ovoj poslednjoj pomenutoj grupi pesama. To su pesme »Smrt majke

Jugovića» (Vuk II, 47) i »Smrt Senjanina IVE« (Vuk III, 31).

Smrt majke Jugovića:

- fantastičan način odlaska na kosovsko bojište
- nalaženje mrtvih srodnika
- junačko držanje pred velikim gubitkom
- gavranovi donose ruku jednog sina
- smrt majke Jugovića od žalosti za izgubljenim srodnicima

Smrt Senjanina IVE:

- nepovoljan san junakove majke
 - dolazak ranjenog junaka i njegova priča (odlazak u pljačkaški pohod, potere, smrt u borbi sa poterom).
- Primećujemo da ove dve pesme nemaju ni iste motive, ni isti redosled akcija. One su ipak građene na gotovo istovetnim konstruktivnim principima. Ti principi su postojani, stalni, a materijal od pesme do pesme može biti različit.

Kompozicija epske pesme i kompozicija drame

Izgleda da je Viktor Šklovski prvi uspeo da prevaziđe nedoslednost Veselovskog (pesma kao kombinacija stilskih postupaka — siže kao kombinacija semantičkih elemenata, »motiva«). Ideja kojom je zakijučeno naše prethodno poglavlje može seести u jednom njegovom tekstu još iz 1919. godine, koji je odavno postao slavan (»Veza konstrukcije siže sa opštim stilskim postupcima«). »Podcrtavam uvek, veli Šklovski, ne

* Viktor Šklovskij: »Svjaz prijem sjužetosloženja s običcimi priemami stilja« u Texte der russischen Formalisten, I, Munchen, 1969.

sličnost motiva koju smatram nevažnom već sličnost shema.* U istom tekstu on je pokazao da motivi ne

* Isto, str. 72.

nastaju na stvarnosnoj osnovi već nastaju realizacijom nekih opštih, univerzalnih stijskih postupaka. Neki od njih nastaju razvijanjem neke metafore (na primer sižeći nekih erotskih bajki), nekog kalambura) priče o postanku nekih geografskih realija, a nekim je u osnovi postupak kontrasta (motivi kao boj oca i sina, muž na svadbi svoje žene, itd.).

Posmatranje siže i siženosti kao forme (na jednom mestu Šklovski doslovno veli da su »siže i siženost forma kao i rima«*) spada svakako u najlepše domete ruskog

* Isto, str. 108.

formalizma. Po Lotmanu, Prop je pod uticajem Šklovskog sačinio svoju »Morfologiju bajke« »ne kao sintagmatiku motiva već kao sklop postupaka«.*

* J. V. Lotman, Struktura hudožestvenog teksta, str. 282.

Međutim, neće nam mnogo pomoći, u ispitivanju strukturalnih razlika epske pesme i drame, to što smo se oprostili od shvatanja kompozicije kao »kompleksa motiva«, »lanca motiva« i prešli na upoređivanje autentičnih kompozicijskih postupaka i shema ako se zadržimo samo na uopštenim određenjima tih postupaka.

Tako, recimo, i sam Šklovski kao jedan od postupaka arhitektonike epskih vrsta pominje »stezenastu konstrukciju.* Međutim, neki autori, bliski OPOJAZ-u,

* V. Šklovskij, »Svjaz ...«, str. 54.

Viktor Šklovskij: »Konstrukcija priповетke i romana« u Poetika ruskog formalizma, priredio Aleksandar Petrov, Beograd,

Prosveta, 1970, str. 223—224.

pominju istu »stezenastu konstrukciju« kao karakterističnu za dramu. Tako Baluhati smatra da ma koliko bili različiti postupci eksponicije, organizacije scena i koordinacije postupaka, osnovni kostur, »linija stezenastog dramatizma« će u svim dramama biti ista*. Slično drži i * S. Baluhatyj, navedeno delo, str. 14.

jedan autor s kojim se Baluhati inače nije slagao — Volkenštajn. Po njemu je »najintenzivnija shema dramske borbe — stezenast uspon«*

* V. Voikenštajn, Dramaturgija, izdanie pjatoe, dopolnennoe, Moskva, 1969. str. 41.

Dakle, na nivou uopštenih obeležja siženja arhitektonika epskih rodova i drame je istovetna.

Neke zakonitosti »dramskog prevođenja«

Obavljeni ispitivanja otvaraju bar uzak put za izlazak iz »slepe ulice« u koju se ulazi kad se raspravlja o problemu »prevoda« jednog umetničkog sistema u drugi.

Teoretičari najčešće dolaze do zaključka o generalnoj neprevodivosti jedne umetničke vrste u drugu. Nije mali broj pisaca koji to stanovište takođe zastupaju. Dostojevski se, na primer, protivio inscenacijama svojih romana jer »ima neka tajna umetnosti zbog koje epska forma umetnosti nikad neće naći odgovarajući izraz u dramskoj...«*

* F. M. Dostojevskij, Pysma, t. III, Moskva-Leningrad, 1934, str. 20. Na drugoj strani, istorije drame i filma nam pokazuju da postoji niz vrsnih dela koja su nastala dramatizovanjem ili ekranizovanjem raznih epskih vrsta. Niz promašaja nije ništa manji od niza promašaja u delima koja su nastala na »originalnu temu«. Sve ovo je navelo jednog autora da smatra da istorija drame nije do li istorija adaptacija, a drugoga (B. Ejhenbauma) da za odnos literatura — film napiše da je to »stabilan brak makar i sa neverstvima.«*

* B. Ejhenbaum, Književnost, str. 146.

Kako je došlo do tog protivrečja između teorije i prakse? Dva su razloga za »purističko stanovište« (kako ga naziva Milan Damjanović*) o generalnoj neprevodivosti: 1)

* dr Milan Damjanović: »Da li je moguće preoblikovanje književnog dela u film«, Književna kritika, V, 1974, br. 5, str. 84. prilikom ocenjivanja scenskih i filmskih prevoda polazi se od kriterijuma vernosti (koji ima razne sociopsihološke premise, ali sa živim umetničkim procesom nastanka dela nema veze) i 2) prilikom procene mogućnosti

»prevođenja« ne vodi se računa o raznim strukturalnim nivoima dela koje se »prevodi« niti o činjenici da su pojedini nivoi različito »prevodivi« ili »neprevodivi«. Princip vernosti stavlja drugi sistem (u koji se vrši »prevod«) u neravnopravan položaj, zapravo u stanje u kome je njegovo funkcionisanje ometeno ili onemogućeno. Nastojeći da verno prenese prvi sistem drugi sistem ostaje neveran samom sebi. Vernost je dakle relativna.

Nerazlikovanje raznih nivoa organizacije dela uslovilo je to da se neprevodivost jednog nivoa (recimo nivoa zvukovne instrumentacije stiha) prenosi na neprevodivost »estetičke informacije« uopšte. Rolan Bart je vanredno primetio: »priča je prevodiva bez osnovne štete; ono što je neprevodivo nalazi se tek na poslednjem narativnom nivou. Ono što označava narativnost može na primer lako

da pređe iz romana u film koji poznaje lični postupak samo izuzetno dok poslednji sloj narativnog nivoa, osobenosti pisanja, ne može da se prenese iz jednog jezika u drugi (ili se prenosi vrlo rđavo). Prevodivost priče proizlazi iz strukture njenog jezika.* Kao što se vidi, Bart ipak ostaje

* Roland Bart, nav. tekst, str. 81—82.

pod utiskom principa vernosti i postulira mogućnost vernog prenošenja nivoa sižejne konstrukcije priče u filmski siže.

Međutim, pitanje je da li sižejna konstrukcija priče verno prenesena na jezik filma ili drame, čak ako se postigne i ekvivalentna vrednost »ličnog postupka«, ima istu delotvornost kao u svom »matičnom jeziku«? Nije teško pokazati da ona ne izaziva efekat istog intenziteta. Dakle, sistem na koji se prevodi zahteva manje vernost sistemu s kog se prevodi a više vernost samom sebi. Kako se ta vernost samom sebi ostvaruje?

1. Prilikom »prekodiranja« dolazi, u skladu sa zakonitostima novih konstruktivnih principa, do promene strukturalnih odnosa i veza u sižeu koji služi kao osnova za »prevodenje«.

2. dolazi do premeštanja akcenta na drugu (u »izvorniku« zapostavljenu) oblast materijala koja je podesnija za primenu novog konstruktivnog principa.

3. novi konstruktivni princip uslovljava unošenje novog materijala (ako se ne može izvršiti pomenuto premeštanje akcenta).

4. nova konstruktivna shema uslovljava i novi način razvoja radnje, odnosno ima svoi specifični dinamizam. Da li sve ovo znači da stižemo do polazne linije školskih žanrovske poetike koje zastupaju shvananje žanra kao »pripadnika određene oblasti materijala« kako ih je okarakterisao Jan Mukaržovski.* Da li to znači da samim

* Jan Mukaržovski: »O savremenoj poetici«, Književna reč, 1975. br. 35, str. 9.

tim dolazimo do shvananja suštine »prevoda« istovetnog onom koje se izvodi iz takvog razgrančenja žanrova po »atarima materijala« a ne po jedinstvu sredstava oblikovanja? Jedan sovjetski teoretičar drame upravo dolazi do takvog shvananja »dramskih transpozicija«: »Uopšte, problem prevodivosti literature na jezik savremenog teatra, s kojim se on danas često sreće prilikom inscenacija proze, problem je ne samo forme već i sadržaja i još — dramatičkog aspekta stvarnosti koja se u datom slučaju pojavljuje kao predmet umetnosti.«*

* A. A. Karjagin, nav. delo, str. 173.

Jedan drugi sovjetski autor, B. Mejlah, zagovornik ideje o »sodružestvu nauk« u izučavanju umetnosti, znatno je oprezniji od pomenutog autora. Pišući o problemu prekodiranja on veli da »besumnje nisu sve pojave stvarnosti dostupne svakoj vrsti umetnosti« ali shvata da je sužavanje »tematskog dijapazona« za svaku umetnost posebno vrlo škakljiv posao jer se, na primer, »tema tištine« rado prepusta piscima ali, paradoksalno, muzika, od koje se to ne bi očekivalo, tu temu najbolje izražava.*

* B.S. Mejlah: »Puty kompleksnogo izučenija hudožestvenog tvorčestva« u zb. Sodružestvo nauk i tajny tvorčestva, Moskva, 1968, str. 19—20.

Naše gledište se u jednoj bitnoj tački razlikuje od ovih koja se izvode iz shvananja umetničkih sistema (rodova, vrsta) kao »pripadnika određenih oblasti materijala«. Dok

takva shvananja odnos materijala i »forme« posmatraju statično, kao nepromenljivu masu materijala izvornika i dramskog dela do koga treba doći »prevodenjem« mi smo nastojali da pokažemo da se materijal pojavljuje samo u dinamici konstruktivnog principa, da ne postoji »nulto stanje« materijala. Pokušali smo, takođe, da pokažemo da isti materijal u različitim konstruktivnim shemama ostaje samo prividno isti, odnosno da u različitim sistemima dobija različitu »specifičnu težinu«, »provodljivost« itd. Nastojali smo, takođe, da pokažemo kako novi konstruktivni princip u dinamici svog postojanja »privlači«, »usisava«, zahteva unošenje, novog materijala.

Šklovski je analizirao sličan proces u sinonimskim ponavljanjima (kao kudy-mudy) i našao da tu »forma sebi stvara sadržaj.«* Mi bismo ovo gledište malo modifikovali.

* V. Šklovskij: »Svjaz priemov...«, str. 54.

U stvari, ovde je prikazano ulaganje materijala u određenom dinamičkom trenutku razvijanja (odvijanja) postupka (a pošto taj materijal, u konkretnom primeru, nije »dat od ranije« dolazi do njegovog stvaranja »ni iz čega«). Jakobson je naveo sličan primer iz poznate šaljive pesme o Fomi i Jerjom. To što je Foma pobegao u »dubnik« (hrastovu šumu) a Jerjom u »berjoznik« (brezovu šumu) Jakobson vrlo lucidno objašnjava time što su »Foma« i »dubnik« jambovi, a »Jerjoma« i »berjoznik« — amfibrasi.* U pitanju je, opet, ulaganje materijala u

* Roman Jakobson, Lingvistika i poetika, Beograd, Nolit, 1966, str. 77.

određenom dinamičkom trenutku primene izvesnog konstruktivnog principa.

Na području drame sličan proces je opisao Skaftimov analizirajući »jedinstvo forme i sadržine« u Čehovljevom »Višnjiku«. Forma »beskonfliktne drame« kakvu je Čehov želio da stvari odredila je »temu nevoljnog razlaza«, »atmosferu uzajamnog raspoloženja, topline i srdačnosti koja vlada među licima komada.«*

* A. P. Skaftimov, nav. delo, str. 356—357.

Dinamika odvijanja konstruktivnog principa određuje, dakle, u određenom trenutku, premeštanje akcenta na novu oblast materijala ili unošenje, upijanje novog materijala. Ako u nekom konkretnom delu dinamika tog postupka zahteva, na primer, da se kolizija iz epske pesme čovek — predmetni svet zameni onom čovek — čovek to nipošto ne znači da prva kolizija nije za dramu jer ne spada u njen »tematski dijapazon«. Komedija to najbolje opovrgava.

* Tekst koji objavljujemo je izvod iz magistarskog rada rađenog na Fakultetu dramskih umetnosti, grupa za dramaturgiju kod mentora Jovana Hristića.

107 teatron
hronika
 107 teatron
 in memoriam
vladeta dragutinović
 (milan puzić)
 108 teatron
 in memoriam
momčilo milošević
 (siniša paunović)
 110 teatron
 in memoriam
nada stajić
 (nevenka urbanova)
 110 teatron
stage design throughout the world 1970—75.
 (olga milanović)
 112 teatron
esjeji o drami
 (zorica jevremović-munitić)
 112 teatron
promena
 (milorad vučelić)
 113 teatron
teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azlijskog teatra
 (radomir putnik)
 114 teatron
drugi trlo
 (r. p.)
 114 teatron
pozorište 1975.
 (risto vitanov)
 115 teatron
staša beložanski
 (dr pavle vasić)
 116 teatron
 iz muzejskih zbirki
medalje
 (olga milanović)

Hronika

In memoriam

Vladeta Dragutinović

Svoja sećanja i razmišljanja u Teatru 4 Slobodan Jovanović završava rečima »Plašim se da Dragutinović nije otišao sa jednim razočaranjem više u ljude.« Neka mi bude dozvoljeno da u Vašem časopisu i sam uzmem reč i da kažem neka svoja zapažanja, sećanja i razmišljanja o mom starijem kolegi, drugu i prijatelju Vladeti Dragutinoviću, i da citiram jedno njegovo pismo koje je, po njegovoj želji, do danas ostalo nedostupno, da istovremeno i sam iznesem svoja sećanja i tako evociram deo svojih uspomena na Dragua. Ono čime je S. Jovanović završio svoj napis u Teatru, ja bih time počeо.

Da, Dragutinović je otišao sa velikim razočaranjem u ljude.

Još dok je bio u snazi, pre pet-šest godina, dao mi je zapečaćen koverat sa molbom da ga otvorim tek kad njega više ne bude bilo. Poštujći njegovu želju to sam učinio tek posle njegove smrti. Vladeta Dragutinović nije tražio publicitet svom Autonekrologu, ali danas kad više nije među nama, jedna istina bi morala da izade na svetlost dana, istina više o tom velikom, plemenitom ljudskom i glumačkom srcu.
 Citiram doslovce:

»Auto-nekrolog«

Bio sam pedesetogodišnjak kada je nadamnom izvršen zločin sa predumišljajem. Moralni zločin. Bez realne osnove. Ali nisam dotučen. Kopraco sam se da se povratim u život. Bez ičije pomoći, bez ponižavanja i prenemaganja. Ostao sam veran sebi. Ali moji trzaji su vremenom jenjavali. Godine su naravno, učinile svoje. Delovale su na moju fizičku otpornost, ali na duh i na volju nisu mogle da utiču. Čak su ih, čini mi se i pooštravale. Ja sam i dalje ostao ja. Živeti se moralo. I čovek koji ne klone duhom uvek nađe neki cilj u životu. Šta mari ako je to samo fikcija. Glavno je da postoji cilj. Ponestalo mi je fizičke snage i dinamike da se, kao ranije, živahno krećem, organizujem, režiram? Igram i izvljavam se umetnički samointicijativno kad god hoću, koliko god hoću, s kime god hoću, pa najzad zašto ne i to — pošto god hoću. Bio sam svoj čovek. To nije lako. Pola veka proveo sam u prvom pozorištu u zemlji među umetničkim vrhovima.

Jednog dana sam uvideo da pozorišna umetnost nije jedino u velikim pozorišnim zgradama sa mnogo kancelarija i mnogo činovnika koji diriguju umetnicima, sa prostranim pozornicama, blistavom i skupom dekoru i raskošnim kostimima. Umetnost čovek nosi u sebi i nju, ako ona to jeste, ljudi prihvataju i na nekoliko dasaka jer i onda te daske »svet znače«, pa čak i pri svetlosti lampe ili sveće, kao nekada.

Napustio sam, prilično naprečac, da ne bih doživeo da me isteraju, kuću kod spomenika kojoj sam žrtvovao svoju mladost i svoju najbolju snagu. Izšao sam iz nje sporednim stepenicama. Niko mi od nadležnih nije pružio ruku posle poja veka požrtvovanog i savesnog rada. Svejedeo. U toliko bolje. Tako je kraj bio pravi kraj. Pozdravio me je jedino moj garderober kome sam predao ključ od moga pulta. Stegao mi je toplo ruku. Ali moj odlazak je ipak nečim bio nagrađen: Jednim razočaranjem više u ljude. To je gorko no i to nešto znači. I nije nekorisno. Iskustvo se plača. Platilo sam i sećaću se, rekao sam sebi. I otišao sam da se više nikada ne vratim. Kad sam se rešio da napustim svoju dragu staru kuću, strahovao sam da će u meni nešto pući, ali začudo ne!

Ništa! Bio sam miran i pribran, bez bola i gneva. Toliko sam bio zgađen. Hvala providjenju, duh upornosti me nije napuštao. Nisam čak ni poklecuo. U iskušenja nisam padao. Moji prijatelji to znaju, a znaju i oni koji mi nisu prijatelji. Bacio sam se samouvereno na nov posao, u nov život, sa

samopouzdanjem pedesetogodišnjaka u punoj snazi, sa neodoljivom željom da stvara. I, naravno, kao i uvek, veran svojim principima: »U se i u svoje kljuse«. Prevodio sam komade, režirao, igrao u njima i organizovao turneve gde god sam stigao. Slobodno mogu reći da su mene i moje drugove svuda ponovo pozivali gde god su videli naše predstave. Jer to su zbilja bile dobre predstave. Znači da smo delovali svojom umetničkom ozbiljnošću i umetničkom istinom. Publiku ne može niko prevariti.

Ali, vremenom sam zašao u doba koje mi je oduzelo biološku mladost, ali ne i duhovnu. Ovo drugo je bitnije. Toga sam bio svestan. Radio sam i dalje. Jedan umetnik mora da stvara na ma koji način, do sudnjega časa.

Sedeo sam kod kuće, primao strane časopise, eseje, komade. Stogod sam pročitao i štograd me je privlačilo svojom lepotom, nisam mogao da odolim, morao sam da prevedem. Ko zna kad će i hoće li ko to uopšte čitati i igrati! Nije važno! To je lepo i ja sam morao da prevedem. Prevodeći komade izvljavao sam se kao reditelj i kao glumac. Dok sam stavljao tekst na hartiju video sam svojim duhovnim očima ambijent o kome se tu govorii, gledao

pozornicu, dekor, osvetljenje, rekvizitu, boje — ja obožavam boje i to one žarke, krvne — gledao sam glumce kako se kreću i slušao ih kako govore. Video im i kostime i maske. Raspolođivao ih na sceni olovkom na hartiji, kao nekad u živo na pozornici. I tako nekoliko dana dok sam prevodio komad odvijala se pred mojim duhovnim očima cela predstava i katkad i moja igra u njoj, ako je za mene bilo uloge. Publiku, naravno, nisam imao, ali sam imao svoje iskustvo i svoju maštu pa sam kroz nju uspevao da vidim i publiku kako reagira.

Stvorio sam sebi svoj lepsi svet i živeo u njemu tako do poslednjeg dana, uzdignute glave.

Umetnost je moj credo.

Januara 1970. Bgd.«

Vladeta Dragutinović

Ponasan sam što sam bio drug, kolega i prijatelj jednog ovakvog čoveka. Bezbroj uspomena me veže za naš zajednički rad. Za odanost, privrženost, pedantnost i ljubav koju sam imao za svoj poziv, mogu u velikoj meri da zahvalim baš Vladetu Dragutinoviću. Bio je čovek, prijatelj i nezamenljivi pedagog. Ko će da izbriše iz sećanja možda najlepše dane koje sam proveo baveći se svojim pozivom. Naporna, duga putovanja, svakodnevne predstave, ogromno zadovoljstvo i slatki umor posle svakog izvođenja. Iako najstariji u grupi, uvek je ON bio taj koji je ulivao novu snagu, koji je bodrio, upućivao, učio... događaji naviru u sećanje i ne znam šta bih pre rekao, koji trenutak naših zajedničkih — slatkih muka opisao.

Učiniću izbor sam, jer mi prostor neće dozvoliti da pišem knjigu, a i to bih čini mi se mogao, tollko je toga bilo.

Pedantan i precizan kao i uvek, Dragutinović je već početkom maja meseca davao našoj grupi preciznu maršrutu. Znali smo tačno, ne samo domove armija, čiji gosti treba da budemo, ne samo gradove i vojne garnizone gde je trebalo da nastupamo, već i precizne polaske i dolaska vozova, brodova ili nekog drugog prevoznog sredstva kojim se putovalo. Vodio je računa i o tome, da posle određenog broja predstava, napravi dan odmora.

Pripreme i realizacija novog komada je vršena, rekao bih, daleko ozbiljnije nego što se to čini u profesionalnom pozorištu. Dela i uloge prepisane i ukoričene, rekvizita obeležena, kostimi određeni, tlocrt scene dostavljen svakom izvođaču. Kompletana montažna pozornica pripremljena u jednom velikom koferu. Bili smo dekorateri, rekvizitari, garderoberi i bili smo GLUMCI. Divna su to vremena bila... Kako smo se slagali, kako razumeli, pomagali jedni drugima... Osećao sam svu lepotu poziva kojem sam poklonio svoje dane i mladost, bio sve

veći zaljubljenik naših putovanja, drugarstva, uspelih predstava i u čoveka koji je sa nama delio te dane i bio divan drug i prijatelj, u našeg Dragua. Jednom, posle predstave, u bašti Doma Armiće u Puli, pakovali smo našu »pozornicu«. Sve je bilo sređeno, ali kofer nikako nismo uspevali da zatvorimo. Dragu nam je pritekao u pomoći i konstatovao je da zavese nisu »šav u šav«, a ekseri i ostali alat koji nam je služio za pravljenje pozornice, nije bio tako složen da glava od jednog eksera mora da leži na špicu drugog i obratno. Kada smo sve iznova prepakovali po njegovim uputstvima, cela »pozornica« je bez muke stala u kofer.

Drugom prilikom, posle gostovanja na Rijeci, očekivao nas je naporan put brodom preko cele noći do Splita, a onda još dalje do Sinja uskom prugom. Iz Splita smo odmah nastavili za Sinj, jer je iste večeri bila zakazana predstava. Čim smo stigli, pretvorili smo se u dekoratore i ostalo pomoćno osoblje, da bismo samo na trenutak pre predstave odahnuli i krenuli na izvođenje. Naravno da je Dragutinović svuda stizaо, pomagao, savetovao kako da se šta uradi, jer je svaka pozornica imala svoje specifičnosti pa smo morali da se prilagodavamo uslovima. Te večeri smo igrali nešto opuštenije nego obično. Možda smo bili umorni, a možda i svesni toga da izvodimo predstavu pred Sinjanima a ne pred Riječanima. Dragutinović je budnim okom pratio naše izvođenje, da bi nas, kad smo posle predstave sklopili »pozornicu«, pozvao na razgovor i ozbiljno prekorio za nemarnu igru i opuštenost. Postiđeni pred njegovim autoritetom, nismo sebi više nikada ništa slično dopuštali.

Posle Sinja, opet preko Splita, putovali smo za ostrvo Vis. Bili smo već prilično umorni jer je to bio kraj turneje toga leta. Na brodu je bilo dosta sveže, rano jutro. Grejali smo se na razne načine, svako na svoj. Neko je šetao skraja na kraj, drugi cupkao u mestu, jedino pokojni Stanko Buhanic nije imao ideju kako da se zatrepe. U šali se obratio Dragutinoviću sa pitanjem: pomagajte sada i recite kako da se zgrejem, hladno mi je! Dragu mu u šali opet predloži da obuče uniformu dragonskog narednika Napoleonove vojske (inače kostim u kome je igrao jednu svoju ulogu) i da tako uniformisan uđe u brodski restoran. Do Visa se više нико za Buhanca nije interesovao, a tamo, on je sa broda izašao svež i ispavan, jer je poslušao savet Draguov i svi su pomisili da je neki viši mornarički oficir pa ga nisu hteli uznenimiravati.

I... mogao bih da pišem i pišem o tim lepim i prelepim danima i zato mi danas ostaje da samo sa ponosom kažem da sam učio, radio i živeo jedan pravi glumački život pored svog starijeg dobrog

prijatelja Vladete Dragutinovića. Hvala mu za svu lepotu koju kraj njega doživeh. I, da završim sa jednom formulacijom jednog njegovog osećanja... «Umetnost je moj credo... Nastojaču sebi da stvorim svoj svet istine i vere i živeću u njemu do poslednjeg daha, ponosan, uzdignute glave.» (Milan Pužić)

In memoriam

Momčilo Milošević

Momčilo Milošević je celoga života bio vredan čovek. Bio je i vrlo uredan čovek. Uvek lepo odevan, uvek začešljani i gлатко obrijan. Izgledalo je kao da je vazda na putu za neku svečanost. Lepo se ophodio sa svakim, imao je u svemu »šilifa«. Iako je bio čovek ovih krajeva po krvni, i likom, i ponašanjem, malo je ličio na našeg čoveka. Nije se sukobljavao sa ljudima, ali, dođe li do toga, radije se povlačio, često i bez reči, nego da se objašnjava i ruži s nekim. Bio je veliki poštovalač žena, ali je to pred svojom okolinom vrlo uspeo prikrivao, a samim ženama, koje su mu se svidale, tu svoju naklonost izražavao na jedan vrlo diskretan i nasigurniji način: istinskim staranjem da im pomogne u svemu što mu je bilo u moći. Iako se ženio tri puta ostavljao je utisak čoveka koji je celoga života bio neženja — sav je bio okrenut svom stvaralaštvu i svome pozivu prosvetnog i pozorišnog trudbenika; i za one koji su ga samo po imenu i izdaleka znali, davao je utisak da ga ništa drugo više na svetu ne zanima. Ali, oni koji su ga znali izbliza, znali su da nikada nije živeo samo za svoj posao, još manje sasvim izolovan. Naprotiv, i pre i posle ženidbe, imao je uvek širok krug prijatelja. Samo, to je najčešće bio »običan« svet školovanih ljudi, izvan krugova književnika i pozorišta. Ako je imao bliže prijatelje i iz umetničkih sredina, to su bili, zaista, oni, po karakteru, najbolji i najodaniji ljudi, i sa kojima je ostao prijatelj doživotno. Među najbližim prijateljima bili su mu i Branislav Nušić i njegov zet Milivoje Predić, književnik i novinar, i njegovog supruga Margita — Gita Predić. Pa Mihailo Isailović, glumac i reditelj; Sima Pandurović, književnik; Velimir Živojinović-Masuka, književnik i pozorišni stručnjak; Žanka Stokić, glumica; Nevenka Urbanova, glumica, Mata Milošević, glumac i reditelj; Đuro Gavela, književnik; Ljuba Ivanović, slikar; Dušan Janković, slikar, i slični. Imao je svoj tempo rada i života. Bio je pedantan službenik, neumoran stvaralac. U slobodnim trenucima, uvek u isto vreme, odlazio bi sam ili u društvu, na svoje

redovne dnevne šetnje, i vraćao se tačno u minut na obed ili odlazio na posao, ili odmor.

Momčilo Milošević je rođen 12. aprila 1889. godine u Pirotu, gde mu je otac bio tada u vojnoj službi. Uskoro, otac mu biva premešten u Valjevo, njegov rodni kraj, gde iznenada umire kada mu sin Momčilo navršava dve godine.

Milošević je celokupno svoje školovanje završio u Beogradu. Posle osnovne i srednje škole završio je filozofski fakultet. Godine 1913. dobio je nastavničko mesto u beogradskoj Realci, ali je ubrzo mobilisan kao obveznik činovničkog reda, kada je izbio prvi balkanski rat.

Posle I svetskog rata, 1920. godine, upućen je, kao profesor, u Pariz, na dužnost referenta našeg Prosvetnog odeljenja u Francuskoj. Za vreme službovanja u Parizu, Milošević je slušao i predavanja na Sorboni, da bi dopunio svoja znanja; posećivao je u isto vreme i sva glavnija pozorišta, muzičke sale i muzeje, ali je svestrano obilazio i sve krajeve velikoga grada želeći da što dublje sagleda i njegov život. Ova velika svetska metropola ostala je za njega doživotni izvor lepote, što je izrazio i u svojoj knjizi »Pisma iz Pariza«, objavljenoj u Beogradu 1931. godine, u izdanju knjižare Gece Kona.

Po povratku iz Francuske, 1922. godine, premešten je iz beogradske Realke u Drugu mušku gimnaziju, ali je dodeljen na rad Narodnom pozorištu u Beogradu, s tim da u gimnaziji drži predavanja sa manjim brojem časova. U Narodnom pozorištu je u prvo vreme radio na više strana: kao književni referent, dramaturg, sekretar, a docnije i kao reditelj. Pre stupanja u pozorište bio je već zaposlen u Glumačko-baletskoj školi, koja je 1921. godine osnovana kao odsek budućeg Konzervatorijuma. U toj školi držao je časove analize tekstova pozorišnih dela, diktije i glume. Godine 1923. postavljen je za njenog upravnika. Pošto budžetom nije bio predviđen položaj pomoćnika upravnika pozorišta, na koji je trebalo da dođe rešenjem ministra prosvete, bio je postavljen ukazom za inspektora

Ministarstva prosvete, s tim da ostane na radu u Narodnom pozorištu, kao pomoćnik upravnika. Ali, 1928. godine, dobio je položaj načelnika Opštег odeljenja

Ministarstva prosvete, te je morao da se oprosti s radom u Narodnom pozorištu. Ipak, kada je pozorište osnovalo svoju Glumačku školu, pozvan je da i u njoj predaje iste predmete koje je predavao u prvoj školi. To se ponovilo i 1937. godine, kada je osnovana Muzička akademija, u kojoj je izabran za honorarnog profesora dramskog odseka i predavao dve godine, i pored velikih poslova koje je imao kao načelnik u ministarstvu.

Godine 1935. Milošević je postavljen za

upravnika Državne štamparije u Beogradu, jer je tamo bio potreban zbog podizanja nove zgrade, današnjeg BIGZ-a. Na tome položaju živo se brinuo o izdavačkoj delatnosti. Osnovna namera: širenje pismenosti, književnosti, umetnosti i nauke.

Prvu štampanu knjigu, knjigu soneta objavio je 1911. godine — »Pod starim krovom«, koju je izdala knjižara Svetislava B. Cvijanovića. Saradivao je posle Prvog svetskog rata i kasnije u mnogim našim časopisima i listovima: »Novi život«, »Misao«, »Srpski književni glasnik«, »Politika«, »Budućnost«, »Letopis Matice srpske«, »Godišnjak Matice srpske«, »Reč i slika«, »Književni sever«, »Volja« i tako dalje.

O pozorištu i glumcima pisao je u »Godišnjaku Muzeja grada Beograda«, u knjizi »Jedan vek Narodnog pozorišta u Beogradu 1868—1968«, »Zborniku Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu«, časopisima »Naša scena« i »Pozorište« i drugde.

U Narodnom pozorištu u Beogradu Momčilo Milošević je režirao nekoliko komada stranih pisaca: »Jutro, dan i noć« od Darija Nikodemija (5. V 1925); »Kad bih htela od Pola Žeraldija i Špicera (2. VI 1925); »Izikrenuo se svet« od Rene Žinjua (4. III 1926); »Miša« od Eduara Pajerona (3. IV 1926); »Ružni Ferante« od Sabotina Lopeza (14. X 1926); »Nežnost« od Anri Battaja (25. XII 1926); »Rober i Marijana« od Pola Žeraldija (17. III 1927); »Važno je zvati se Ernest« od Oskara Vajlida (17. III 1927); »Azurna obala« od Andre Miraboa i Žorža Daleja (13. IV 1934).

U okviru Pozorišta »Boško Buha« na sceni Kolarčevog narodnog univerziteta postavljen je Miloševićev komad za decu u pet slika »Snežana« koji je doživeo 34 reprize.

Često je režirao i u Narodnom pozorištu u Titovom Užicu. Na titovoučkoj sceni postavio je sledeće komade: »Ujka Vanja« od Čehova, svoj komad »Kuća na moru«, izveden pod pseudonimom Miroslav Tomić, »Ana Kristi« od Judžina O'Nila, »Gospoda Ministarka« od Branislava Nušića, »Idem u lov« od Žorža Fejdoa, kao i Šeksipirove komade »Otelo« i »Mletački trgovac«.

Momčilo Milošević počeo je da se bavi književnošću još u školskim danima. U svojoj osmaestoj godini objavio je prvu svoju pesmu — »Kratka sreća« u časopisu »Delo«, koje je uređivao tadašnji istaknuti profesor Beogradskog univerziteta Draža Pavlović. Zatim je saradivao u »Iskri« Riste J. Odavića, pesnika i prevodioca, »Bosanskog vill« Nikole Kašikovića i drugim tadašnjim časopisima.

Najznačajniji njegovi književni prilozi objavljeni su u »Srpskom književnom glasniku«: tragedija »Jovan Vladislav«, prijepovetke »Vasica«, »Poslednji zalag«

i »Neopojani grobovi«.

Najveći broj svojih proznih radova i pesama objavio je u »Letopisu Matice srpske« u Novom Sadu i u časopisu »Volja« koji je sam pokrenuo i uređivao.

Kao zasebne knjige objavljene su sledeća njegova dela: »Pod starim krovom«, 1911. i »Pred obnovom«, 1919. (obe u izdanju S. B. Cvijanovića), »Moje carstvo«, 1920. i drugo izdanje 1926. godine, i »Prvi plodovi«, 1929. godine — stihovi, i »Savremene priče« 1919. (izdanje M. Stajića), »Prolaznici«, 1924, »U magli«, 1924. (drugo izdanje 1925), »Mali ljudi«, 1938. (sve tri poslednje u izdanju Gece Kona) i »Pisma iz Pariza« (sa originalnim crtežima Ljubomira Ivanovića), 1931. (u izdanju Knjižare Gece Kona).

Napisao je i ova pozorišna dela: »Zaborav«, komad u jednom činu, izvođen u Narodnom pozorištu u Beogradu 1920; »Bezdušnik«, komedija u jednom činu, izvođena u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, 1925. godine; »Jovan Vladislav«, tragedija u 5 činova, u stihovima, izvedena u Narodnom pozorištu u Beogradu 1931. godine; »Jubilej«, komad u tri čina, prvi put je izvođen u Narodnom pozorištu u Skoplju, 17. novembra 1931, a potom su ga izvodila narodna pozorišta u Sarajevu, Zagrebu, Beogradu, Ljubljani i Banjaluci (Knjižara Gece Kona objavila ga je u posebnoj knjizi 1932. godine); »Sunce, more i žene«, komad u tri čina, izvođen je u Narodnom pozorištu u Beogradu 1933. godine; »Automat«, komedija u tri čina, izvođena u Sarajevu, Skoplju (u posebnoj knjizi pojavila se u izdanju Knjižare Gece Kona); »Za slobodu«, dramska poema u dva dela »Oganj osvetnik« i »Pod zastavom slobode«, izvođeno u Gradskom pozorištu za mlade, u režiji pisca; prvi deo je štampan u Pozorišnoj biblioteci izdavačkog preduzeća »Narodna knjiga« (pseudonim M. Tomić); »Zlatna guska«, komad za mlade u pet slika, izvođeno u Gradskom pozorištu lutaka 1950. godine u režiji pisca (nije štampano u posebnoj knjizi); »Snežana«, komad u pet slika, u stihovima; »Senka«, komad u tri čina, izvođeno u beogradskom Sindikalnom pozorištu »Goran« (1952. godine, u režiji pisca).

Kada je reč o paradoksalnosti u odnosu na ovog našeg vrednog kulturnog trudbenika, najčudnije zvuči to da je njegova smrt, sa malim izuzetkom, gotovo nezabeležena u štampi. Momčilo Milošević je živeo i umro kao častan građanin u svakom pogledu. I ne samo to, nego je u našoj socijalističkoj stvarnosti, u granicama svojih mogućnosti, od prvih dana oslobođenja nastavio svoj kulturno-prosvetni stvaralački rad, iako se našao u teškoj materijalnoj situaciji posle

penzionisanja 1944. godine na položaju upravnika Državne štamparije i zbog toga što je u vreme bombardovanja ostao bez ičega. Prvo je osnovao amatersku pozorišnu družinu u Trećem rejonu Beograda i priredio nekoliko predstava u svojoj režiji. Zatim je sa Margitom-Gitom Predić-Nušić, čerkom Branislava Nušića, osnovao amatersko pozorište Sedmog rejona Beograda, gde je, opet, u svojoj režiji, spremio nekoliko novih vrlo uspehulih predstava. Posle toga je pune dve godine vodio pozorište KUD »Stevan Brakus«, kao umetnički rukovodilac i stalni reditelj. Početkom 1949. godine postavljen je rešenjem ministra prosvete za honorarnog profesora Akademije primenjene umetnosti u odseku za buduće scenografe i kostimografe. Na tom položaju ostao je do kraja juna 1965. godine, kada je, posle 16 godina rada, navršio 75 godina života i podneo ostavku.

Umro je 9. decembra 1975. godine. Umro je, ali je profesor Raško Dimitrijević još 1970. godine u zborniku »100 godina Druge muške gimnazije 1870—1970. godine« napisao:

»Ima nastavnika od kojih ne ostaje mnogo u njihovim učenicima, ni od znanja koja su im pružali ni od uspomena na njih. Često im se, kad prođu godine, ni imena ne mogu čak setiti. To su svakako promašeni pozivi. Ali ima i onih drugih koji uče i nauci i životu ne strogosu i strahom od ocene, nekim nasilno stvorenim autoritetom, no ljubavlju, ljudskim odnosom prema deci omladini! Tako i u našim osećanjima živi naš profesor i prijatelj Momčilo Milošević.« (Siniša Paunović)

In memoriam

Nada Stajić

Neću govoriti o umetnosti Nade Stajić — o njenoj muzikalnosti, muzičkoj kulturi, kreacijama obogaćenim retkim glumačkim nervom. O tome je govoreno, pisano i, na žalost, pisano onoliko koliko se obično i piše o skromnim ljudima.

Srela sam Nadi Stajić prvi put na ulici jednog kišnog dana, prišla joj da bih joj iskazala svoje divljenje. Ona me je slušala rasejano sa odsutnim osmehom, brinući se samo za svoje note da joj ne pokisnu, koje je stavljala ispod kaputa. Tako sam je posle godinama sretala na ulici između pozorišta i kuće — gde se i odvijao ceo njen život. Uvek sa notama u ruci, ozbiljnu i smernu. Samo sam na sceni slušala njen klinkaj i njen smeh. Gledala sam sve njene predstave i nikako nisam mogla da spojim decentniju damu sa ulice sa vriskom Mizete. Odlazila sam često u njenu garderobu posle tih predstava ali sam i tamo nalazila samo

ozbiljnu umetnicu zabrinutu za svaki ton. Igrala sam sa njom u »Mamzel Nituš« gde je bila divna, ljupka, pa u »Koštanji«, u kojoj je pored pevačkog dala i dramske momente sa puno osećajnosti. Ali tek mnogo kasnije, kada sam oduševljena njenom arijom Lujze od Sarpartjea na svečanom koncertu prilikom obnavljanja Operе posle rata otišla u njenu garderobu da joj čestitam, i kada smo u razgovoru o stilu, o scenskoj umetnosti uopšte provele više od jednog sata — počele smo da se viđamo češće. Dok sam je slušala u »Rigolettu«, »Onjeginu«, »Boemima«, nisam ni slutila da će je ubrzao, kroz nekoliko godina samo, gledati u njenoj najtežoj roli u životu.

Bila je među prvima kada se Opera stvarala, među prvima kada se posle rata obnavljala, bila je, na žalost, i među prvima koji su, u onom novom odnosu prema zaslužnim umetnicima, bili prinuđeni da neprirodno, u punom stvaralaštvu prekinu svoju umetničku karijeru.

Ali ona nije umela da se brani verujući da je za to umetnost dovoljna. Podnela je to sa fantastičnim stoicizmom. I sa zadivljujućom snagom nastavila da radi i dalje, sama, bez ičije pomoći i da — boreći se sa mnogim nedućama — sprema koncerте, snima ploče (to je opet poglavje za sebe), čineći sve — introvertna kakva je uistinu i bila — da nikada i ne lasuti u kakvom je odricanju živila. I nije prestala da voli kuću kod Spomenika u koju je odlazila i dalje. Odlazila je i onda kada su joj, u toj njenoj kući, na ulazu, zatražili kartu. Odlazila je da sluša pevače, da im se znalački divi, i da nikome nikada ne kaže šta je osećala sedeći u gledalištu. Možda bi samo oni, koji su je viđali kako se sva skupljena, pognute glave, sa tih predstava vraća kući, pribijajući se sve više uza zid — mogli donekle to da naslute.

Ne možemo a da se ne setimo Prusta koji, govoreći o umetnicima, stvaraocima, kaže: »I nikada svet neće sazнати šta su oni propatili da bi nam to dali.« (Nevenka Urbanova)

Stage Design Throughout the World 1970—75.

Theatre Arts Books
New York, 1976.

Pozorišna scenografija oduvek je bila u žili interesovanja pozorišnih istoričara. U

bibliotekama ovog tipa nalazi se niz kapitalnih dela posvećenih istorijskom razvoju ove umetnosti kao posebne discipline, pregledi razvoja scenografije u okvirima nacionalnih pozorišta i monografska izdanja o najmarkantnijim predstavniciima pojedinih faza u procesu njene evolucije. Savremena pozorišna nauka stimulira izučavanje scenografije u cilju iscrpnijeg osvetljavanja ove umetnosti, njenih protagonisti, uvela u razvoju pozorišne umetnosti kao sinteze i donošenja jednog objektivnijeg suda o njenoj vrednosti, koji je mogućno dati iz današnje vremenske distance. Umetnost savremenog pozorišta, zahvaljujući u prvom redu postojanju Međunarodnog pozorišnog instituta i njegovih nacionalnih centara, intenzivno prate pozorišni istoričari i teoretičari iz čitavog sveta, omogućavajući da se ikonografski zabeleže i opišu rezultati od značaja za razvoj scenografije, što će u istorijskoj perspektivi predstavljati dragocenu građu i analitičku bazu za suočenje dalekosežnijih zaključaka. Zasluga za dugogodišnji sistematski rad na izdavanju publikacija međunarodnog značaja posvećenih razvoju pozorišne scenografije u svetu, pripada poznatom belgijskom teoretičaru pozorišta, Rene Enou. Do 1970. godine izdalo je tri knjige koje su u etapama registrovane scenografiju između 1935. i 1970. godine. Četvrta knjiga Rene Enoa: Pozorišna scenografija u svetu 1970—75, objavljena je početkom 1976. (engleska verzija u izdanju Theatre Arts Books, New York, 1976. a francuska u izdanju Editions Meddens, Bruxelles, 1976.). Veliki značaj poslednje knjige Rene Enoa leži u njenoj aktuelnosti, izuzetno postavke najznačajnijih pozorišnih ostvarenja mogu se sagledati neposredno posle petogodišnjeg intervala na koji se odnose.

Po mnogo čemu koncepcija ove knjige razlikuje se od prethodnih. Ona u centar interesovanja stavlja pozorišnu predstavu kao spektakl umesto same pozorišne scenografije, a spektakl nije više prikazan kao rešenje već kao proces — težak put prema istini koja još nije definisana. Okosnicu prikazanih predstava čini izbor u kome je u ime Međunarodnog udruženja pozorišnih kritičara saradivao Osia Triling, dajući prednost netradicionalnim ostvarenjima. Rezultat ovoga rada predstavljaju ilustracije za 179 predstava iz 27 zemalja (Latinski Amerika je jedva zastupljena, a Azija je svedena samo na Japan. Izdavač ističe da ova panorama velikih pozorišnih trenutaka nije imala za cilj da prikaže najbolja ostvarenja za poslednjih pet godina, već mnogo skromnije, predstave koje su izazvale najviše polemika. Po mišljenju Rene Enoa, živimo u vremenu intenzivnog

eksperimentisanja i velikih promena koje savremeni teatar čine podjednako uzbudljivim i produktivnim. Kratak osvrt na savremena kretanja u pozorištu napisali su Rene Eno i Nikol Leklerk. To je svojevrsni teoretski komentar na objavljene ilustracije, koje su grupisane po hronološkom redosledu pisaca. Ova metodologija omogućila je da se sagleda u koliko meri klasična dramaturgija preokupira savremene reditelje, a među piscima dvadesetog veka, konfrontira autore bliskih generacija. Komentarišući izabrani repertoar: dramski, operski i baletski, autori su se služili tumačenjima umetnika-tvoraca izabranih ostvarenja i analizama kritičara. U grupi antičkih pisaca najviše mesta posvećeno je Eshilovoj »Orestiji« u režiji Luke Ronkovija koja se smatra tipičnom za savremeno eksperimentalno pozorište. Po oceni Franka Kvadrija, ova predstava dovela je do ekstrema mnoge karakteristike ovog perioda, mnogostruktost postojećih interpretacija, antipsihološki stil, traganja za netradicionalnim pozorišnim prostorom. Kvadri je dovodi u vezu sa drugim vidovima savremenog pozorišta među kojima kao najsvremenije autore navodi Boba Vilsona, Patris Šeroa, Andre Šerbana i Viktora Garsiju.

Izbor ilustracija za Šekspirova dela potvrđuje ne samo veliki interes avangardnih reditelja za velikog klasika već i impozantan broj značajnih ostvarenja u modernom smislu, kao što su »Hamlet« Jurija Ljubimova, »Mera za meru« Andre Stajgera, »Kralj Lir« Đorđe Strelera i »Timon Atinjanin« Pitera Bruka. Stajger insistira na maskaradi i farsi, Streler na kosmičkoj areni za predstavljanje života i istorije, Bruk ostaje dosledan verovanju da je buržoasko pozorište prevaziđeno i da je njegov oblik pozorišta beskorisna zaostavština. U pozorištu Molijera istaknuta je nova postavka »Tartifa« u režiji Rože Planšona koji je naglasio buržoaski realizam epohe, izopačen snažnim baroknim zahvatima. Tendencije muzičkog teatra usmerene su na to, da lepotu čistog pevanja bude dopunjena kvalitetom predstavljanja.

operska ostvarenja kompozitora kao što su Mocart, Wagner i Verdi, produžila su da budu pretekst za brilljantne scenografske eksperimente: »Čarobna frula« u režiji Đorđe Strelera i scenografiji Lučijana Damijanija, tetralogija »Prsten Nibelunga« u režiji i inscenaciji Wolfganga Vagnera, »Travijata« u režiji Morisa Bežara i scenografiji Tijeri Boskea. Baletska lepeza ograničena je na tri koreografa čiji se status učvrstio između 1970. i 1975: Ejvina Ejlija, Alvina Nikolajea i Morisa Bežara. Ibzenov »Per Gint« postavljen u

berlinskom pozorištu »Noje Šaubine am Halešen Ufer« u režiji Pitera Štajna, ocjenjen je kao jedno od najperspektivnijih ostvarenja za poslednjih pet godina. Zapaža se obnovljeni interes za dela Strindberga, Čehova, Šniclera, Vedekinda. Popularnost Brehta po broju izvedenih predstava u toku jedne sezone nadmašava Šekspira. Među Brehtovim delima izdvojena je »Opera za tri groša« u drugoj verziji Đorđe Strelera. Pisci dvadesetog veka svrstani su u tri generacije. U prvoj su rođeni pre više od pedeset godina, u drugoj stari između četrdeset i pedeset, u trećoj su rođeni između 1930—40. U prvoj grupi autora su najistaknutiji klasičari modernog pozorišta: Beket, Žene i Jonesko. Mnogo se izvode dela Anuja, Direnata, Friša, Milera i Vilijamsa a izvesni davno zaboravljeni pisci kao što su Eden fon Horvat ili Mari Luiz Flajšer ponovo su se vratili u modu. Na čelu grupe pisaca nalazi se Pinter, kao neophodna karika između Joneska i Handkea. Najnovija generacija pisaca pravi najoriginalnije eksperimente u dramaturgiji. Nekada su ti eksperimenti u domenu audio-vizuelne tehnologije, a mnogo češće u oblasti verbalne komunikacije.

Ovaj osvrt posvećen pretežno analizi repertoara u svetu izabranih pozorišnih ostvarenja, dopunjen je pregledom klasičnih pozorišnih centara koja su postala i ostala produktivna (Balijšoj u Moskvi, Skala u Milanu, Šiler teatar u Berlinu, Nacionalno pozorište u Londonu, Festivali u Salzburgu i Bajrojtu), eksperimentalnih pozorišta koja su na zalasku ili usponu (La Mama Elen Stuart, Bird Hofman Skul Roberta Vilsona, Living teatar, pozorište Jerži Grotovskog i Đozefa Šajne) kao i novih kompanija koje privlače veliku pažnju (berlinska Noje Šaubine, kompanija Nurije Espert, Veliki magični cirkus, Voden) memorialno pozorište Džemsa Djojsa, Međunarodna nova scena i nešto stariji Teatr di Solej i Odin teatr). Veliki broj pozorišnih gledalaca potpuno je napustio poznate pozorišne prostore. Između 1970—75. sve više malih trupa izlazi na ulice, osvaja škole ili stovarišta i traži da otkrije potencijalne gledaoce u svakom prostoru gde rade.

Pored impozantne panorame autora angažovanih u procesu stvaranja novog pozorišta i reditelja koji su u većini slučajeva pokretači ovih istraživanja, knjiga »Pozorišna scenografija u svetu 1970—75«, pruža bogat uvid u ostvarenja najznačajnijih saradnika reditelja u ubličavanju scenskog prostora — scenografa i kostimografa. Među njima se nalaze: Enriko Job, Janis Kokos, Andreas Rajhart, David Borovskij, Klod Lemer, Ecio Frigerio, Mišel Lonaj, Ričard Peduci, Iber Monlu, Tanja Mojsević, Lučijano Damijani,

Eduard Kočergin, Mišel Meško, Tijeri Boske, Karl Ernst Herman, Jozef Svoboda, Ecio Tofoluti, Akim Frejer, Secu Asakura, Roberto Moskoso, Olivije Strebele, Ambrozijus Hum, Fred Kolouč, Kaoru Kanamori. Takođe i reditelji — scenografi: Andre Šerban, Đozef Šajna, Wolfgang Vagner, Franko Zefireli, Liviu Ćulej, Alvin Nikolaj i dr.

Iz Jugoslavije u knjizi je ikonografski ilustrovano osam predstava ostvarenih u pozorištima Beograda i Zagreba između 1970. i 1974. godine: »Mandragola« Makijavelija i »Ribarske svade« Goldonija u Narodnom pozorištu 1973. u režiji Paola Madelija, scenografiji Dušana Ristića i kostimografiji Ljerke Kalčić; »Đavolov pečat« Arse Jovanovića na Krugu 101 Narodnog pozorišta 1971, u režiji Arse Jovanovića, scenografiji Miomira Denića i kostimografiji Ljiljane Dragović; »Slatko pravosavlje« Bogdana Čiplića u Ateljeu 212, 1970, u režiji Dimitrija Đurkovića i scenografiji Dušana Ristića; »Sladostrasnici Karamazovi« Dostojevskog u Ateljeu 212, 1974, u režiji Predraga Bajčetića, scenografiji Slobodana Mašića i kostimografiji Božane Jovanović; »Timon Atinjanin« Šekspira u Hrvatskom narodnom kazalištu 1973, u režiji Tomislava Radića, scenografiji Draga Turine i kostimografiji Dijane Kosec Bourek, »Filoktet« Hajnera Milera u Teatru ITD 1972, u režiji Mire Medimoreca, scenografiji Draga Turine i kostimografiji Marije Žarak i »Makbet« Šekspira-Hajner Milera u Teatru ITD 1974, u režiji Petra Večeka, scenografiji Draga Turine i kostimografiji Ingrid Begović. Izostanak mnogih značajnih jugoslovenskih umetnika u ovoj knjizi uslovljen je novim tretmanom scenografije u ukupnom ostvarenju predstave.

Knjiga ima 421 ilustraciju od kojih su neke reprodukovane u boji, sa legendama i objašnjenjima od značaja za koncepciju režije i scenografije. Snabdevena je indeksom autora i indeksom reditelja, koreografa, scenografa i kostimografa.

Ova publikacija dolazi u pravi čas i načiće, van svake sumnje, korisnu primenu u svakodnevnom pozorišnom životu i predstavljati veliko zadovoljstvo za sve one koje interesuje pozorište.

Ona je istovremeno i značajna potvrda o stepenu aktuelnosti pozorišnih predstava prikazanih na BITEF-u tokom proteklih godina.

(Olga Milanović)

Eseji o drami

Mirjana Miočinović
Vuk Karadžić
Beograd, 1975.

Semiološko pisanje o pozorištu retka je radba u nas. O drami, esejičko-semiološkog traga ostavilo je tek nekoliko autora, pa je pojava »Eseja o drami« Mirjane Miočinović, u ovom smislu, primer dobrog poteza izdavačke kuće »Vuk Karadžić«. Istovremeno, izdavanje ove zbirke eseja ide u prilog tvrdnji da radovi nekih naših teatrologa nužno zahtevaju sabiranje rasutih ogleda po raznim časopisima i njihovo objavljuvanje u jednoj knjizi, jer se na taj način stiče ne samo preglednija slika o radu dotičnog autora, već zbir više analitičkih iskaza jednog autora može označiti organizovan, programski stav prema određenoj vrsti estetičke analize. Tako, posle tuzlanskog časopisa »Pozorište« (1972/73), koji je objavio desetak semioloških tekstova na pozorišne teme, knjiga Mirjane Miočinović predstavlja prvu naujavu slojevite, semiološke analize o drami, na našem teatrološkom tlu. Komplimenti samom potezu izdavanja ove knjige izrečeni su i stoga što je Miočinovićevoj domaće dramsko stvaralaštvo dalo inspiracijsku podlogu za pokretanje složenog semiološkog instrumentarijuma u sisteme pozorišnih znakova. »Drama«, »pozorišni predtekst«, »literarni tlocrt pozorišne predstave« — samo su neki od problemskih tačaka scenske dramaturgije koje je Miočinovićeva uspešno elaborirala na dramskim radovima Momčila Nastasijevića, Miroslava Krleže, Miloša Crnjanskog, Aleksandra Popovića. Iстини за volju, eseji najstarijeg datuma (»Krležin dramski krug« — 1967), pripada više istoriografskoj teatrologiji mada i u njemu nalazimo ožive netradicionalne komparativne analize opusa jednog dramskog piscu. Ostali eseji ove vredne knjige — »Nastasijevićovo Međuluško blago — poetika kao tema« (1975), »Maska Miloša Crnjanskog« (1972), »O nekim scenskim komponentama Krležinih Legendi« (1973) — primerci su valjane semiološke analize, tim više što je najsveobuhvatniji semiološki pristup učinjen još 1969. godine, na delu Aleksandra Popovića, u vreme kada je delo ovog značajnog dramskog pisca bilo po pravilu sagledavano parcialno, gde je jezik Popovićevog kazivanja bio jedini predmet teorijskih rasprava. Iako Miočinovićeva ne deklariše svoje analize semiološkim (terminologija je svedena na nužnu etimološku jasnost uobičajenih semioloških značajki — »siže«, »materija« ili »sloj« dramske radnje, na primer), iako se da uočiti princip

doslednosti u znakovnom proglašavanju problema. Pored doslednosti, bez koje nema ni valjane strukturalističke aktivnosti (a koja nalazi odraza i u izkazu M. Miočinović), svaki eseji odnosno, svaki uočeni problem proglašen je u okvirima koje »veličina« materijala datog problema zadaje kao mogućnost određenja »velikosti rasprave o njemu samom. Pravilnost u rasprostranjenosti uglova sagledavanja uočenog problema, treća je važna odlika teorijske ekspertize ovog autora. Tačnije rečeno, osnovni ugao (teza) biva izbalansirana sa svim »sastojcima« datog korpusa pri čemu se izdvajena teza obrazlaže sa »za« i »protiv« u odnosu na interesna polja svih sastojaka. Pravo na izbor »vrhovnog« ugla nad njihovim mogućim brojem, Miočinovićeva ispravno koristi i u trenucima kada naoko vrši uobičajenu komparativnu analizu (formativna veza »beketo-joneskovsko-popovićevog« siže, na primer). Obrada »materijala« konkretnih dramskih tekstova činjena je povremeno uz podložak da se odredi sfera u kojoj bi se kretala »idealna« scenska inscenacija datog teksta, čak i uz uputstvo da bi dati komad trebalo nelzostavno igратi (napomena za »Masku« Miloša Crnjanskog). Ali, isto tako, Miočinovićeva je ukazala i na neusaglašenost pojedinih rediteljskih viđenja određenih tekstova (fusnotske napomene o izvođenju »Kristifora Kolumba« u režiji Georgija Para i »Golgote« u režiji Bogdana Jerkovića). Mada ovakva vrsta zagovaranja za »sopstvenu« ideju ne стоји u saglasnosti sa »čistoćom« semiološkog poimanja vrednosti, slažemo se sa stavom autora da je osvrt na spomenute tačke scenske dramaturgije bio neophodan s obzirom da smo i saml mišljenja da je dramski komad »nedovršena supstanca« pozorišne tvorevine. U tom smislu, Miočinovićeva se uspešno zalagala za tretman dramskog komada (čak najčešće upotrebljava ovaj termin za klasičan pojam »drama«) kao vida literarnog tlocrta, odnosno, kao »teksta« koji je zapravo »predtekst« u Bartovskom smislu reči, za događajnost (pozorišnu predstavu) kojom će »zbivanje po tekstu« dotičnog komada biti čitano kroz »tekst« njegove scenske inscenacije. Poimanje tekstovne udvojenosti dramsko-scenskog dela, tretiranje siže komada kao osnove iz koje »izvire« rediteljski »tekst«, uočen stepen ograničenja rediteljskih uzleta izvan piščevog »teksta«, neosporne su vrednosti analitičkih zaključaka Mirjane Miočinović.

Uspešan ishod semiološkog zaronjenja u »tekstu« dramskog komada učinio je da su se mnoge zablude otklonile vezane za radove spomenutih dramskih stvaralačkih. Tako, u reči o Krležinoj didaskaliji (»O

nekim scenskim komponentama Krležinih Legendi«), Miočinovićeva odbacuje tradicionalno mišljenje o »literarnosti« odnosno o »poetizaciji« ovog važnog dramatskog rekvizita, ukazujući na neophodnost takve glomazne didaskalijske aparature. Uočavajući da se Krleža služi različitim »globalnim postupcima« u »Legendama«, autor zaključuje da postoje dva postupka didaskalijskog rešenja (»postupak opterećenja« i »postupak selektivnog obeležavanja«). No, kako otkrivanje smisla uočenom problemu semilogu nije dostatan čin da bi posao oko vrednovanja bio dovršen, Miočinovićeva u nađenom smislu Krležinih didaskalija uočava i njihovo značenje u »protezanju« na značenje dramskog komada u celini. Reči o »materijalnom prostoru« i saodnosa njegovog sa »scenskom skripcijom« to na najbolji način pokazuju. Ukoliko bi trebalo izdvojiti jedan od pet valjanih eseja Mirjane Miočinović, koji bi na najtačniji način predstavio nadarenost ovog autora, onda bi izbor pao na esej »Maska Miloša Crnjanskog«. Sve vrline ovog pedantnog eseja dolaze do izražaja u spomenutom eseju — metodološka doslednost, skoro asketska brižljivost u »uvlačenju« mogućeg broja »sastojaka« u razmatranje date strukture dramskog komada, etimološka proglašenost termina, vldljivo znanje i kultivisano literarno obrazovanje, sposobnost lakoće izraza, odmerenost u pridobijanju čitaoca za izneseni sud. I povrh toga, ovaj esej pokazuje kako metatekstualni sistem zapisa jednog eseja može dosegnuti vrednost pronađenog sistema datog teksta (dramskog komada, u ovom slučaju). (Zorica Jevremović-Munić)

Promena

Bora Drašković
Svjetlost
Sarajevo, 1975.

»U životu sam dolazio u dodir i sa pozorištem i sa glumcima. I svaki put sam se mogao uveriti da je pozorište najjaloviji od svih naših naporu. U dodiru sa scenom i glumcima mene ispunili takvo osećanje bede i uzaludnosti da se pitam: da li ova ništavnost pozorišta nije samo slika onoga što čeka sve veštine, pre ili posle, na njihovom putu? Kad vidim sāt meda, načinjen od kartona i naslikan ovlaš, koji služi u nekoj operi kao dar gorštaka šumskom božanstvu, ja još sutradan niti imam volje da jedem ni da slikam. . . . Bedno parče rekvizita koje je pokušalo po stotinu puta da u očima ljudi postane med i po sto puta se ponovo vrati u sanduk za rekvizite, uprliano, neuspelo, izlišno.

I u najboljim pozorištima sve je prašno i nečisto. Glumački poziv je najteži i najbedniji od svih poziva«.

Imajući na umu ove Andrićeve reči pomislijamo da je čin pisanja ovog vrsnog reditelja, jer o Bori Draškoviću je reč, samo pokušaj da se prevlada prolaznost pozorišne umetnosti (»Pozorište je ono što se desi!«) i svakodnevno umiranje »života dvočasovnog«.

Ali večna pitanja postaju i ostaju večna upravo zato što istrajavamo na jednom poslu, što iskušavamo mogućnosti i granice jednog poziva, što smo zagnjuren u masu problema, prepreka i zamki koju nam postavlja svakodnevica stvaranja, borbe i postojanja. Tek tako i samu tako možemo osetiti opori ukus prolaznosti svega i blžinu sudbinskih pitanja koja prate svaki čovekov poziv i svaku smislenu i samosvesnu egzistenciju.

Knjiga Bore Draškovića, sa ilustrativnim naslovom »Promena«, upravo je svedočanstvo o predenom putu reditelja čije predstave pamtimo i pominjemo sa zadovoljstvom ili bar sa tugom.

Svedočanstvo o tome šta se mislilo i misli o pozorištu, i ne samo o njemu, kako se dolazio do predstava i kako se reagovalo na njih. Svedočanstvo o promeni; od mladića koji sa Joneskovim tekstrom ulazi u pozorište preskačući po tri stepenika (1959) do svesti »da naše pozorište uglavnom ne odgovara ni na jedno bitno pitanje koje nas zanima. Niti ga postavljaj« (1972). Svedočanstvo o zrelosti sa saznanjem da: »Nije stvar u tome da se sruši 'stara dramaturgija' ili 'stara pozornica', sve je uzaludno ako u tim ruševinama zatrپavamo misao i emociju bez kojih ne umemo da prihvatiemo nijednu umetnost« (1972). Svedočanstvo i o popuštanju i prepушtanju svakodnevnim floskulama i ideološkim manipulacijama kada govorim o Krležinoj »Golgoti«.

Možda i to svedoči o zrelosti, više od svega... No, potpuni smisao ovim svedočanstvima može dati samo budući rad ovog reditelja.

Ali ova knjiga nije samo svedočanstvo. Ne samo to. U knjizi B. Draškovića je i vrlo prisutna i izražena svest o svetu u kome živi i bavi se poslom reditelja a koji se nikako ne tišu samo pozorišta i umetnosti mada su istovremeno i njena vitalna pitanja. Svest o »sveopštem izbegavanju odgovornosti«, u kome »svi peru ruke, niko ništa ne preduzima da se stvari izmene.« I zato Drašković s pravom zaključuje da: »Ovo zapravo nije vek u kome je tragedija nemoguća, nego vek 'izbegavanja' tragedije. Niko nije odgovoran, niko ni za šta nije kriv. To je vek Filenta. Svet bez 'tragične krivice' je svet komedije« = Svet u kome svi mi, pa i naše pozorište, sve više ličimo na Filenta koji 'sve zapaža, ali okleva da protestuje. Još uvek se zgraža, ali se

više ničem ne čudi: u predstavi bezočnog licemerja koju vidi svuda oko sebe, kraj se sasvim razlikuje od Molijerovog — u njemu policajac, naravno, ne hapsi Tartifa!«

Ali ako je već tako, (i pored ograde: »u onom društvu u kome njegova pojava nije neočekivana«), moramo znati da je čuđenje vezano za 'novo' i da je na nama da to novo i stvorimo. Nije li u tome i ne treba li na tom putu tražiti i ispisati tragediju (o kojoj je i Gavela pisao) a i budućnost pozorišta.

Naravno, lako je to reći i lako se s tim složiti (ili možda ni to nije), ali treba još i to učiniti jer jedna je uteha da se »samo u ludnicama govori sve što se misli« (Strindberg).

Na piscu ove knjige je da radom u pozorištu i svojim predstavama obavi jedan, bar i mali, deo tog posla. Jer jedino tako se potpuno ostvaruje jedno opredeljenje i daje smisao ovde napisanom.

(Milorad Vučelić)

Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog teatra

Dr Tvrta Kulenović
Svetlost
Sarajevo, 1975.

U nas su ovakve knjige, koje imaju namjeru da ustanove izvesne konstante teorijske i estetičke misli, veoma retke i stoga se pojava svake ovakve publikacije mora prihvatići kao činjenica o neospornom sazrevanju naše pozorišne estetike i teatrolologije, kao i o njihovom uključivanju u savremene evropske strukture pa i u šire razmere zbiranja u teatrima poslednje decenije. Knjiga Tvrta Kulenovića u tom kontekstu upravo dobija na značaju, utoliko pre što kao predmet njenog izlaganja jeste, s jedne strane analiza zbirka istaknuta modernog evropskog pozorišta šezdesetih godina čije smo rodonačelnike imali prilike da vidimo i u našoj sredini pa su nam oni, prema tome, na određeni način omogućili da i sami potražimo, u njihovim poduhvatima, elemente Artoovog shvatanja pozorišta, dok, s druge strane, Kulenović analizuje strukture klasičnog azijskog pozorišta u kome je Arto otkrio osnove za svoju

estetiku i svoj program. Kulenović se time na veoma uputan način prihvata relativno neizvesnog posla s obzirom da su pokreti u modernom evropskom teatru još uvek u fazama istraživanja i da se i dalje razvijaju, ali bez obzira na efemernost ovakvih otvorenih, neformalnih pozorišnih grupa i različitost njihovih programa, Kulenović je uspeo da njihova osnovna iskustva uporedi, uopšti i da dokaže postojanje suštinskih i formalnih veza između modernih strujanja u teatru i klasičnih principa azijskog pozorišnog ustrojstva. Kada govori o modernom evropskom pozorištu Kulenović misli na onu nekolicinu autora koji su svoje pozorište stvarali na postulatima Artoovog učenja, dakle na Grotovske i Euđenija Barbu, ali se takođe poziva i na poduhvate pojedinih američkih stvaralaca kao što su Džudit Malina, Džulijen Bek ili Ričard Šekner. Ukratko, Kulenovićeva ispitivanja sežu do onog prostora koji je nazvan fizičkim teatrom, teatrom surovosti i slično, a koji je kao svoj dišput koristio Artoove tekstove. Upravo je delatnost ovih pozorišta omogućila Kulenoviću da uspostavi korelaciju dva sasvim različita pozorišta i time dokaže da se osnove modernog evropskog teatra nalaze u principima pozorišne metodologije staroindijskog, kineskog ili No pozorišta. Upravo zato što se evropsko pozorište, od Eshila preko Renesanse, pa do Lesinga, Ibzena i Čehova razvijalo na planu literature-drame kao svog najvažnijeg oblika, moguće je uočiti kvalitativnu razliku između evropskog i azijskog pozorišta, gde se, u ovom potonjem dramski tekst podrazumeva samo kao jedan od činilaca pozorišne predstave, podjednako značajan kao i gluma-igra, scenografija, koreografija, muzika, maska ili publika. U tome smislu akcije u korist oslobođenja teatra od dominacije literature ne predstavljaju ništa drugo do prenošenje iskustava klasičnog azijskog teatra na evropsko tle. Utvrđivši ovaj princip interakcije dva teatra, međusobno potpuno različita, Kulenović razložno pristupa analizama procesa koji se još uvek odigravaju u teatrima-laboratorijama Grotovske i Barbe.

Kulenovićeva studija pisana je pregledno, dokumentovano i razložno. Kulenović sintetiše materiju, ubličava terorijske zakonitosti i izlaže ih, uvek upućujući čitaoca na sopstvene zaključke i omogućavajući da se njegovi stavovi porede sa zaključcima drugih autora. U analizi elemenata azijskih pozorišta Kulenović pokazuje da je veliki znalac istočnog teatra, a u komparacijama sa najznačajnijim evropskim teoretičarima XX veka Kulenović uočava ona mišljenja koja su bliska praksi azijskog teatra čime nam posredno sugerise da se u osnovi pozorišnog delovanja nalaze isti elementi

koji su, sticajem različitih okinosti, dobili različita značenja i značaje čime su, u stvari, bili određeni posebni putevi daljeg razvoja evropskog i azijskog teatra.

(Radomir Putnik)

Drugi trio

Miodrag Žalica
Svjetlost
Sarajevo, 1975.

Knjiga drama Miodraga Žalice »Drugi trio« u kojoj su objavljena tri dramska teksta »Zagrljenici«, »Tako dozvaše tajnu« i »Hotel s pogledom na čudovište ili vilovnjaci« pokazuje nam noviju fazu Žaličinog stvaralaštva, odnosno njegov pozorišni angažman i uverava u činjenici da je Žalica poslednjih godina bez sumnje najzrelliji i najuspešniji bosanskohercegovački dramski autor. U predgovoru Žaličinim dramama Ivan Fogl daje osnovne naznake o dramaturgiji ovoga autora i konstatiše da »Žaličine drame inisu po žanru drame, već tragikomično iskazane groteske ostvarene na dramskoj osnovi«. Svakako da Fogl umešno primeće i ističe nekoliko bitnih osobnosti Žaličinog stvaralaštva, ali čini se da i previđa nekoliko značajnih karakteristika Žaličine dramaturgije. Naime, Žalica uspostavlja grotesku ne samo u strukturi drame, već i u strukturi dramskih junaka, pa stoga njegove ličnosti, poput Pirandelovih, svoju akciju začinju tek onda kada pisac uspostavi grotesku situaciju, da bi se potpuno slobodno i samosvojno ponašale i vladale; one to čine u prividu igre ili, ako hoćemo, u njenoj dvostrukosti, želeći da ovlađaju pojmom grotesknog, da u okviru takvih konstanti osvoje način mišljenja i ponašanja i da njime barataju kao i dijalogom, ali ne i pod uslovom da mu budu potčinjene. Žalica nema nameru da sledi Pirandela, ali je očigledno da koristi, i to veoma umešno, neke premise Pirandelove dramaturgije.

Druga, takođe značajna odlika Žaličine dramaturgije, jeste evidentna namera pisca da poetskim sredstvima — podignutim tonom, jezikom, statičnim dijalozima — stilizuje i uopšti fabularnu nit drame i da na taj način ostvari univerzalni iskaz, to jest da prevaziđe uslovnosti lokalnog dramskog određenja. Ovaj Žaličin napor ne uspeva uvek da urodi plodom, pa se otuda često mogu prepoznati takva opšta mesta u svakoj od tri objavljene drame.

Valja istaći Žaličinu spremnost i veština vladanja kamernom dramskom formom. Ako u dramu ne uvede više od četiri-pet lica i ako im ne pruži mogućnost za fizičku akciju, Žalica će uvek domišljato da vodi dijalog i da uspostavi komunikaciju

između dramaturgije i literature. Ovde dolazi do izražaja umešnost autora da kontrapunkturnjem banalne svakodnevice sa crnoumornim situacijama uspostavi ravnotežu između dramatičnog i grotesknog. I u ovom kontekstu mogu se tražiti i nači analogije između Žalice i drugih dramskih autora koji su se pojavili pedesetih godina na Zapadu; sa Olbijem i »Pričom o Džeriju i psu« iz drame »Zoološka priča« ili sa Ženeovim »Balkonom«. Međutim, sve ove analogije takođe ne mogu da dovedu u sumnju autentičnost Žaličinog dramskog sveta, koji počiva na prividu nedramatičnog, odnosno na tezi da se drama događa »unutra«, u ličnom prihvatanju sveta i njegovom tumačenju, a nikako kroz akciju i konfrontaciju teza i eksklamatorski izraženih ideja.

U pogledu vladanja dramskom tehnikom, kod Žalice se primećuje pokašto izvesna nestrpljivost, želja da se okonča zbijanje pre njegovog logičnog i vremenskog završetka, premda dramu u svim njenim tokovima pažljivo vodi prema finalu. Očigledno je da su od objavljenih drama uspele one gde Žalica analizuje stanja i situacije, a ne događaje. To bi bile, u ovoj knjizi, drame »Zagrljenici« i »Tako dozvaše tajnu«, dok drama »Hotel s pogledom na čudovište ili vilovnjaci« ostavlja utisak da je njome autor platio dug izvesnim pozorišnim pomodnostima sa kojima, po svojoj vokaciji, nema mnogo zajedničkog.

Ukupno uvez, knjiga »Drugi trio« može se oceniti kao značajan doprinos domaćoj dramaturgiji, a njeno mesto zavisi i zavisile svakako i od spremnosti pozorišta da se upuste u analizu, u postavke Žaličinih drama na sceni.

(R. P.)

Pozorište 1975.

Pozorišni godišnjak SR Srbije
Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1975.

Posle pauze od nekoliko decenija, krajem prošle godine uspostavljen je kontinuitet izdavanja Pozorišnog godišnjaka. Ako bismo tragali za razlozima dugotrajnog prekida ove korisne aktivnosti, oni bi nas odveli do neprijatnog saznanja o nemarnosti, inertnosti, odsustvu želje za svedočenjem o trenucima svakidašnjih zbijanja unutar samih pozorišnih sredina. Stoga može paradoksalno da zazući saznanje da se o mnogim trenucima bliske istorije našeg pozorišta zna mnogo manje nego o aktivnosti nekih pozorišta s početka ovog veka. Pozorišni godišnjak Srbije javlja se ne samo kao pratičac trenutnih zbijanja, već će, kako se u uvodnom tekstu »Nadoknadimo izgubljeno vreme« navavljuje, pokušati da rekonstruiše mnoge

događanje iz proteklih decenija. Pokrećući izdavanje Godišnjaka, Pozorišni muzej je pošao od ubedjenja da je ova vrsta dokumenta najprikladniji čuvare informacija o savremenim zbijanjima u teatru. Ovaj letopis pozorišnih zbijanja obuhvata aktivnost svih profesionalnih pozorišta na teritoriji Srbije, uključujući i pozorišne ansamble na Kosovu. Novinu predstavlja pregled pozorišnih zbijanja u toku kalendarske godine, za razliku od ranije, kad se vršio pregled rada u sezoni.

Pored uvodnog teksta koji objašnjava razloge pokretanja Godišnjaka, objavljeno je više napisa, koji sa različitim aspekata posmatraju i analiziraju sadašnji trenutak pozorišnog života Srbije, osobenosti repertoarske politike i društveno-ekonomskе probleme pozorišnih institucija.

U članku »pozorišni život Srbije« Ivan Vučković, ističući bogato kulturno nasleđe u pozorišnoj tradiciji Srbije i značaj brojnih pozorišnih manifestacija, kao mogućnosti upoređivanja, sagledavanja i saznanja o ostvarenim iskustvima i dometima u budim umetničkim sredinama, pravi opsežnu analizu postojećeg stanja pozorišnog života u republici. Mnogi podaci u ovom napisu ukazuju na postojeću situaciju i na realne probleme i teškoće, sa kojima se pozorišta Srbije već duže vremena suočavaju i bore. Tako na primer iznenađuje podatak, da i pored takozvane »mreže pozorišta«, koju sačinjavaju 12 pozorišta za odrasle i 3 za decu, člja se aktivnost organizovano odvija u širim teritorijalnim regionima, 65 odsto stanovništva Srbije nema nikakve uslove da gleda predstave profesionalnih pozorišnih kuća.

Ni tehnički uslovi i opremljenost pojedinih pozorišta, od kojih se neka nalaze u nepodobnim objektima, ne zadovoljavaju često neke osnovne zahteve savremene pozorišne tehnologije. Isti autor u materijalnim teškoćama pozorišta vidi osnovni razlog repertoarske uhodanosti i odsustva smelijih stvaralačkih poduhvata. Stvaranjem organizovanih oblika saradnje između pozorišta i gledalaca, famozna kriza publike ustupa mesto podatku da sve veći broj gledalaca postaju redovni posetioci pozorišnih dvorana. Bez izraženije stvaralačke fizionomije, sva pozorišta u Srbiji su takozvanog repertoarskog tipa, a osnovna karakteristika repertoarskog plana je prednost domaćih dramskih dela u odnosu na strana. Problem kadrovske situacije Ivan Vučković posmatra u svetu ne samo umetničkih, već i određenih društveno-socijalnih problema. Jer, odbijanjem mlađih školovanih glumačkih kadrova da prihvate angažman u unutrašnjosti, javlja se problem nemogućnosti obnavljanja umetničkih

ansambala, koji su pruženi da svoje repertoarske planove podređuju postojecem broju članova i da nove glumačke snage traže u redovima amatera ili pozorišnih entuzijasta. O karakteristikama repertoara piše Fetiks Pašić u napisu »Dobre tih vode repertoara«. Toliko puta ponovljena izreka »za svakog pomalo, za svakog ponešto« osnovna je odlika repertoarskog interesovanja naših pozorišta. Bez određenije umetničke fizionomije, bez hrabrosti za smelija stvaralačka traganja, izbor prikazanih dela svodi se na jedan utvrđen broj pisaca i dramskih dela. Tradicionalni, uniformni model repertoara gotovo svih pozorišta oslanja se uglavnom na proverenim dramaturškim vrednostima. Njega sačinjavaju dela Šekspira, Čehova, Nušića, Sterije, ostali ruski klasični i tek ponegde stidljivo po koje delo moderne anglosaksonske dramaturgije. Kao trajne odlike repertoarske politike Pašić ističe preuzimanje istog teksta u više pozorišta, prodom domaće savremene drame, ali i često posezanje za dramatizacijama i adaptacijama proznih tekstova, koji su prethodno potvrdili svoj uspeh kod čitalačke publike. Kao osnovni zaključak svog pregleda Pašić ističe stilsku jednoobraznost i mirnu plovidbu u vodama standardnog repertoara.

Gotovo do istih zaključaka dolazi i Jovan Ćirilović u napisu »Od Dostoevskog do Bonda« u analizi dramskih tekstova stranih autora. I on ističe velik broj, često neuspelih dramatizacija, tradicionalno prisustvo određenih klasičnih dela, ali i potpuno odsustvo čitavih vremenskih perioda ili nacionalnih književnosti bogatog dramskog nasledja. Stevo Žigon, predsednik Saveza dramskih umetnika Jugoslavije, zalaže se za reaffirmaciju probe u pozorištu, kao osnovnog čina opštjenja i bogate mogućnosti otkrivanja složenih ljudskih odnosa. O osobenostima pozorišnog života Beograda govori Predrag S. Perović u napisu »Zanosu nema mesta«, sumirajući neka saznanja i ukazujući na potrebu izvesnih preispitivanja postojeće situacije. Pored osnovnih podataka o istorijatu svakog pozorišta, sadržaj Godišnjaka za 1974. godinu obuhvata kompletne repertoare, premijerna izvođenja svih profesionalnih pozorišta, sa podacima o autorima, dramatizatorima, prevodnicima, rediteljima, glumcima, scenografima, kostimografiama, i ostalim umetničkim saradnicima. Tu su i svi tekući repertoari, odnosno podaci o delima koja se izvode tokom godine, zatim informacije o broju predstava i gledalaca za svako delo posebno. Pregled obuhvata još i aktivnost na matičnim scenama, gostovanja u drugim mestima, republikama, inostranstvu, sastave svih

ansambala sa promenama u toku godine, sastave organa upravljanja, preglede o poslovanju sa prikazom sopstvenih prihoda i onih dobijenih od komuna, zajednica kulture i drugih izvora. Obeležene su proslave, značajne godišnjice, jubileji i memorijalna grada u odnosu na pojedine umetnike i ansamble. Objavljen je i spisak svih nagrada koje se dodeljuju pozorišnim umetnicima u Srbiji. Pozorišni festivali i smotre koje se održavaju u Srbiji, sa podacima o predstavama koje su učestvovale takođe su našle svoje mesto u Godišnjaku. Zabeležena je i specifična aktivnost Fakulteta dramskih umetnosti i Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, a delovanje mnogobrojnih amaterskih pozorišta i društava predmet je posebnog poglavlja. Naročitu pomoć može da pruži selektivna bibliografija odabranih kritičkih napisa o pozorišnoj aktivnosti u tom periodu. Sama pojava Godišnjaka predstavlja potez koji ohrabruje i raduje, ne samo kao nastavak lepe i korisne tradicije, već i zbog svoje uloge objektivne prisutnosti svedočenja o uvek živim kretanjima u pozorištu.

(Risto Vitanov)

Staša Beložanski

Sa otvaranja izložbe u Muzeju pozorišne umetnosti SR Srbije

Posleratni umetnički život izbacio je na površinu mnoga nova imena koja danas preovlađuju u umetničkim manifestacijama. Taj večiti zakon razvoja obavlja izmenu generacija u našoj zemlji. Ali utoliko više pada u oči kada se javljaju predstavnici ranijih generacija koje ne žele da zaostanu za mlađima u pogledu umetničke aktivnosti, gotovo takmičeći se sa njima. To nije redak slučaj u našem umetničkom životu, pa takvu vitalnost susrećemo i kod Staše Beložanskog, našeg večerašnjeg izlagača. Beložanski pripada onoj grupi umetnika koja je imala aktivnu ulogu između dva svetska rata, da bi posle drugog svetskog rata ta aktivnost bila usredsređena na scenografiju. U toj grani Beložanski je dao častan doprinos srpskoj scenografiji radeći u Narodnom pozorištu u Beogradu preko trideset godina. Biografija Staše Beložanskog i u sažetom obliku prilično je dinamična. Rodio se u Beogradu 1900. godine, gde je završio i osnovnu školu, a mladost je proveo u Savamali. Za vreme prvog svetskog rata Beložanski prolazi kroz Rumuniju i stiže do Krima. Tu za vreme revolucije on pronalazi sebe, jer još kao dečko počinje da se bavi slikarstvom. Posle rata Beložanski se vraća u Beograd i stupa u

Umetničku školu u Beogradu koju je završio 1925. godine. Već iduće godine njegova izložba motiva iz Venecije bila je zapažena od strane kritičara a iste godine Beložanski je angažovan za slikara u Narodnom pozorištu u Beogradu. Tada je nastala jedna plodna etapa umetničkog rada u kojoj su imali podjednaku ulogu pozorišno slikarstvo od Šekspira do Krleže i kablinskih slikarstvo čiji je glavni motiv predeo iz Beograda, Bosne i Makedonije. U toku tridesetih godina Beložanski je bio takođe podjednako zauzet u dvema granama slikarstva, gde kao nov motiv dolazi Sveti Gora. Tom prilikom kritika zapaža da je Beložanski, slikajući istorijske motive i predmete, dao maha slikarskom osećanju i interesovanju, prevazilazeći ulogu istorijsko-arheološkog beleženja kome se nisu mogli oteti mnogi dobri slikari.

A tada nastaje rat, zarobljenički logor u Nemačkoj, gde Beložanski nije imao ni uslova ni raspolaženja za svoju uobičajenu aktivnost, iako je onoliko koliko i drugi doprineo izvesnim manifestacijama umetničkog života u logorima. Po povratku u zemlju Beložanski se vraća u pozorište ali ne ostaje nezainteresovan ni za kabinetsko slikarstvo. O tome svedoče preko deset izložaba koje je priredio u raznim gradovima Jugoslavije posle 1945. godine, a ta aktivnost se još više pojačala odlaskom Beložanskog iz pozorišta posle penzionisanja. Njegov rad u Narodnom pozorištu bio je krunisan saveznom nagradom za inscenaciju opere »Karmen« 1950. godine.

U scenografskom delu Staše Beložanskog ogleda se tako reći razvoj ove umetničke grane kod nas. Od realističkog dekora i ekspressionističkih smelosti dvadesetih godina do arhitekturnih i prostornih rešenja krajem tridesetih godina u kojima je inventivnost Beložanskog u vladanju scenom došla do magistralnog izraza, Beložanski je prošao dug i značajan put. Može se reći da se u raznim etapama njegovog dela ogleda u sažetom vidu istorija naše scenografije. Ogromno i složeno stvaralačko delovanje tokom godina urodilo je bogatim plodovima. Znatan deo tog rada zastupljen je ovde, na izložbi, koji daje jasnou predstavu o kompleksnoj scenografskoj aktivnosti Beložanskog kojoj je on posvetio najveći deo svog života, svoje najbolje godine. Može se reći da je Beložanski, pored toga što se uporedo aktivno bavio slikarstvom, u pozorištu, na sceni bio najviše u svom elementu. Šta više, ta komponenta je tokom pola stoljeća imala i prevagu nad kabinetskim slikarstvom. Ali Beložanski je ostao majstor kompozicije, poklonik plamenog kolorita i dramatičnih kontrasta koji, nesumnjivo, imaju svoje poreklo u scenskom svetu, u čarolijama njegovog osvetljenja, u nekom

nestvarnom štimungu sličnom svetu iz bajke. Beložanski je u najvećoj mogućnoj meri odgovarao zahtevima toga sveta, *lege artis*, po pravilima veštine, znalački i sigurno, ne samo kao izvrstan stručnjak nego i kao talentovani stvaralač.

Među projektima čije mnoštvo je zastupljeno ovde samo jednim malim brojem, no dovoljnim da dočara raznovrsnost i maštvitost Staše Beložanskog ističu se inscenacije za »Karljeru Joška Pučika« plamenim ekspresionističkim osećanjem, za operu »U dolini« snagom kontrasta, za operu »Ženidbu Miloševa« raspevanošću dekora u kome se ogledaju tragovi ekspresionizma ruske škole, za dramu »Jelisaveta kneginja crnogorska«, u kojoj se ispoljila strogost oblike i linija, sasvim nalik na likovnu kvintesenciju crnogorskog primorja, za dramu »Nečista krv«, gde se manifestuje senzualizam orientalskog ambijenta koji prožimaju akcenti nečega biiskog nama, za delo »Mača« Petra Pećija Petrovića, čiji enterijer može da se uporedi sa piktualnom snagom jednog enterijera Đorđa Krstića u Narodnom muzeju, za tragediju »Otelo«, u kom je zastupljena mediteranska vrednina sa nagoveštajem dramatičnih obrta, za »Ljubavni napitak«, gde je izvrsno dat neapolitanski ambijent, za »Snjeguročku«, gde se opet manifestuje nostalгија Beložanskih početaka: oduševljenje maestrijom Leonida Brajilovskog, za »Halku« Stanislava Monjuška, prožetu dramatičnim kontrastima koji su postali gotovo druga priroda Beložanskog, pa za »Bolero«, gde takođe izbijaju ekspresionistički akcenti koji prikazuju Beložanskog u tokovima umetničkih težnji određenog perioda. Tu dolaze i malobrojne skice kostima u kojima je Beložanski osim svoje obdarenosti potvrdio i solidnost škole čiju je nastavu pohadao.

Ta pregršt primera iz ogromnog scenografskog stvaralaštva Staše Beložanskog ukazuje na jednu važnu osobinu njegovog slikarstva u pozorištu koja je u ovaj svet unela nešto novo i važno: snažne likovne akcente koji katkada u pozorišnom slikarstvu ustupaju mesto izvesnoj dekorativnosti na uštrb pikturalnosti. Osećanje Beložanskog za kompoziciju, za odnos elemenata, za sugestivnu vizuelnost scene pratila je njegovo stvaranje od njegovih početaka u Narodnom pozorištu u Beogradu do kraja. Potisnuto složenim radom u pozorištu, ovo pikturalno osećanje počelo se još više ispoljavati po odlasku Beložanskog iz pozorišta, u njegovom vraćanju kabinetском slikarstvu. Beložanski je tokom prethodnih godina po uzoru starih slikara tražio u prirodi motive zanimljive zbor njihovih likovnih efekata. Našao ih je u Bosni, u Primorju, u Veneciji, a osobito

u bosanskim vodenicama čiji su bizarni oblici sugerisali atmosferu iz narodnih prilča, o Čosi, o jednoj čudnoj ali vedroj fantastici. Na poslednjoj izložbi svojih crteža u Beogradu, izgledalo je kao da je Beložanski tu našao sebe, svoj dramatični svet, sličan njegovom životu.

Nekada su naši kritičari protestovali što se izlažu dela živih umetnika u Narodnom muzeju. Danas, međutim, Muzej pozorišne umetnosti, koji je pozvan da prati, registruje i proučava naš pozorišni život, organizuje izložbu Staše Beložanskog, u jednom topлом i intimnom ambijentu koji treba da dočara na svoj način onu životnu toplinu i sadržinu koju je Beložanski doživljavao u pozorištu, toj njegovoj kući, u čiju istoriju je uklesano njegovo ime kao *monumentum aere peregrinus*.

Veoma sam srećan što mi je Muzej pozorišne umetnosti pružio ovu priliku ne samo zato što je Beložanski moj drug i priatelj iz vedrih dana mladosti, iz teških dana zarobljeništva u Nemačkoj, nego i zato što je Beložanski talentovan i originalan stvaralač u svome žanru, koji danas može da se osvrne sa spokojstvom na pređeni put, jer je svojim delom poslužio ne samo našem savremenom društvu za koje je radio neposredno, nego na trajan način celom našem narodu.

(dr Pavle Vasić)

Iz muzejskih zbirki Medalje

U zbirkama Muzeja pozorišne umetnosti čuva se nekoliko desetina medalja i plaketa pozorišnih umetnika i književnika iz njihovog kruga, rad vrhunskih majstora sitne plastike. Jedna fina tehniku koja je bila na vrhuncu u vremenima antike i renesanse osvojila je i osvaja skulptore, počev od prvih vajara u Istoriji srpske likovne umetnosti, do onih savremenih koji novim entuzijazmom otkrivaju draži ove umetnosti.

U prvoj desetini dvadesetog stoljeća, svoj tribut ovoj grani skulpture dao je Đorđe Jovanović, predstavnik najstarije generacije srpskih vajara. Sledеći tradicionalne puteve naše umetnosti, na liniji Beć—Minhen—Pariz, Jovanović je recidive svoga romantizma srećno udahnuo malim skulpturama i portretima — medaljama, koje u njegovom obimnom opusu zauzimaju značajno mesto. U velikom broju plaketa koje je izveo i čiji se trag izgubio po privatnim domovima, neznanim kolekcijama i nadgrobnim spomenicima, po lepoti i vrednosti posebno mesto zauzimaju portreti književnika i glumaca. Čudesni Laza Kostić, precizno

modelovan pa ipak uzbudljiv u nagoveštaju bujnog umetničkog temperamenta, klasično rešavan pa ipak neponovljiv po autentičnosti lika i snazi umetničke transpozicije, u pomerenim formama nepravilnog kruga. Je li to onaj fini dodir sa patosom koji ponekad predstavlja emocionalni dodir sa umetnošću? Idilični Janko Veselinović, u omiljenoj narodnoj nošnji, realistički modelovan u punjoj plastičnosti ovala, dat je sa mirom i jednostavnošću klasičnog majstorstva. III medalja Bogdana Popovića, prijateljski poklon velikom istoričaru srpske književnosti. Mala, stroga, fine modelacije jednog studioznog i humanog lika.

Medalje Nikole Gošića i Jovana Jovanovića Zmaja rađene su u klasičnom maniru ove tehniku sa već poznatim karakteristikama stila vajara Đorđa Jovanovića. Od glumaca pažnju Đorđa Jovanovića privukla je »mała primadona psihološke drame«, omiljena naivka beogradske publike, nesrećna Sofija — Coca Đordjević, koja je u svojoj dvadeset i osmoj godini napustila arenu života. Njen lik, nastao 1908, u godini njene smrti, na prvi pogled, lišen je dramatičke jedne nesvakidašnje glumačke avanture, pa ipak lik mlade žene dat je bez radosti, sa tragom prerane ozbiljnosti na još nežnom profilu. Diskretno modelovan u klasičnom krugu medalje, ovaj lik i ovaj portret inspirisale u sledećim godinama naše najznačajnije autore plaketa: Živojina Lukića i Frana Dinčića — Menegela.

Dekorativna plastika zauzima najznačajnije mesto u radu Živojina Lukića, iz druge generacije srpskih vajara, čije se delo vezuje za početke naše moderne skulpture. Njegova najbolja dela inspirisana su umetnošću antičkih majstora kameja i u velikoj meri predstavljaju korak dalje od akademskog realizma. Minijaturni portreti u tehniči plaketa i kameja, nastali u trećoj deceniji ovoga veka posle školovanja u Rusiji i Italiji, predstavljaju najbolja ostvarenja Živojina Lukića. Od desetak medalja sedam su portreti dramskih umetnika. To su predstavnici prve generacije beogradskih glumaca: Alekса Bačvanskog i Toša Jovanović, koje Lukić nije mogao videti na sceni, zatim Vela Nigrinova, Sofija — Coca Đordjević, Dobrica Milutinović i Ljuba Stanojević. Od književnika zastupljen je samo Branislav Nušić, sa jednom plaketom i kamejom, nastalim istom prilikom, 1924. godine. Među ovim portretima koji se odlikuju ujednačenim nivoom realizacije, počev od onih tek nagovuštenih u glini, kao što je Dobrica Milutinović, po lepoti se izdvaja medalja Vele Nigrinove, rađena u gipsu ovalnog oblika. Poslednja heroina naše scene, ta »Minjona sa muškim srcem«, kako piše Matoš, data je u punoj lepoti

jednog meko modelovanog lica, sa čistim, fino izvučenim linijama koje se ovlaš bave dekorativnim elementima stilizovanog kostima i frizure.

Frano Menegelo Dinčić sa uspehom nastavlja tradiciju majstora medalja i plaketa. Posle studija u Bečeju i Pragu, u godinama između dva rata, uključuje se u umetnički život Beograda. Medalje pozorišnih umetnika nastale su prilikom osnivanja Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije, 1950. godine i rađene su na osnovu dokumentacionog materijala. Tom prilikom izrađeno je sedam portreta prvih članova Narodnog pozorišta u Beogradu: Marije Jelenske, Alekse Bačvanskog, Julke Jovanović, Toše Jovanovića, Đure Rajkovića, Marije Cvetić i Miloša Cvetića, kao i dve plakete osnivačkih pečata prvih srpskih pozorišta: Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu (1861) i Narodnog pozorišta u Beogradu (1868).

Đorđe Jovanović (Novi Sad, 1861 — Beograd, 1953)

1. Laza Kostić

Levi profil glave s bujnom kosom uokviren lоворovim vencem
Natpis: L. Kostić, Đ. Jovanović. Beograd. 1904.

Medalja nepravilnog kružnog oblika. D: 410 mm

Bronza livena, unikat.

Muzej pozorišne umetnosti SRS, Ibr. 15985.

2. Janko Veselinović

Poprsje spreda u narodnoj nošnji, na ivici stilizovan venac.

Natpis: Janko. Đ. Jovanović. 1905.

Plaketa izduženog ovala. D: 360/260 mm

Bronza livena, zeleno patinirana, unikat.

Muzej pozorišne umetnosti SRS

3. Sofija-Coca Đorđević

Levi profil glave sa kosom skupljenom u pundu.

Natpis: Coca. Đ. J. 1908.

Medalja kružnog oblika. D: 205 mm

Gips crveno patiniran, unikat

Muzej pozorišne umetnosti SRS, Ibr. 15946.

4. Nikola Gošić

Levi poluprofil glave postavljen na granu lоворa

Natpis: Nikola Gošić. Đ. J. 1934.

Medalja kružnog oblika. D: 420 mm

Gips crveno patiniran.

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 1944

5. Bogdan Popović

Levi profil glave sa okovratnikom

Natpis: AE. S. LXV. Svome dragom

prijatelju Bogdanu Popoviću. Đ. J. 1939.

Medalja kružnog oblika. D: 175 mm

Gips, unikat

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 14519

Živojin Lukić (Beograd, 1890 — Beograd, 1934)

6. Toša Jovanović

Glava spreda sa visokim okovratnikom i leptir mašnom

Natpis: Toša Jovanović. Ž. Lukić

Medalja kružnog oblika. D: 185 mm

Gips, unikat

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 11302

7. Alekса Bačvanski

Portret u desnom poluprofilu, sa leptir mašnom

Natpis: Aleksandar Bačvanski. Ž. Lukić

Medalja kružnog oblika. D: 175 mm

Bronza livena, unikat

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 15947.

8. Dobrica Milutinović

Levi profil glave sa velikom mašnom

Natpis: D. Milutinović. 1907. — ? — Ž.

Lukić.

Medalja kružnog oblika. D: 122 mm

Glina, unikat

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 8894

9. Sofija-Coca Đorđević

Levi profil glave sa pundom i visokim okovratnikom

Natpis: Sofija Đorđević-Coca — 1908.

— Lukić

Medalja kružnog oblika. D: 147 mm

Gips patiniran tamno zeleno

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 15980

10. Sofija-Coca Đorđević

Glava spreda uokvrena podignutom kosom

Plaketa pravougaonog oblika. D:

140/100 mm

Bronza livena

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 15981

11. Vela Nigrinova

Poprsje glumice sa glavom u levom profilu

Natpis: Lukić

Medalja u kružnom ovalu. D: 395/295 mm

Gips, unikat

Muzej pozorišne umetnosti SRS, Ibr. 15988

12. Ljuba Stanojević

Levi profil glave

Natpis: L

Medalja kružnog oblika. D: 140 mm

Bronza livena aplicirana na drvetu

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 2283/1

13. Branislav Nušić

Desni poluprofil glave sa dugom kosom i mašnom

Natpis: Ž. Lukić. 1864—1924.

Plaketa pravougaonog oblik. D:

120/177 mm

Bronza livena, unikat

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 15989

Frano Dinčić Menegelo (Kotor, 1900)

14. Marija Jelenska

Portret spreda sa velom

Natpis: Marija Jelenska. Dinčić M.

Medalja kružnog oblika. D: 215 mm

Bronza livena

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr.

2537/4

15. Alekса Bačvanski

Desni poluprofil sa leptir mašnom

Natpis: Alekса Bačvanski, Dinčić F. M.

Medalja kružnog oblika. D: 215 mm

Bronza livena

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 2537/2

16. Julka Jovanović

Levi profil sa podignutom kosom i dekoltem

haljinom

Natpis: Julka Jovanović. Dinčić M.

Medalja kružnog oblika. D: 214 mm

Bronza livena

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr.

2537/3

17. Toša Jovanović

Desni poluprofil sa visokim okovratnikom

Natpis: Toša Jovanović. Dinčić F. M.

Medalja kružnog oblika. D: 215 mm

Bronza livena

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 11302

18. Đura Rajković

Levi poluprofil sa leptir mašnom

Natpis: Đura Rajković. Dinčić F. M.

Medalja kružnog oblika. D: 214 mm

Bronza livena

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 2536/1

19. Marija Cvetić

Desni profil sa medaljonom

Natpis: Marija Cvetić. Dinčić F. M.

Medalja kružnog oblika. D: 215 mm

Bronza livena

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr.

2537/6

20. Miloš Cvetić

Levi profil sa leptir mašnom

Natpis: Miloš Cvetić

Medalja kružnog oblika. D: 215 mm

Bronza livena

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 2537/7

21. Pečat Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu.

U sredini stojeća ženska figura sa maskom u levoj ruci i lautom u desnoj.

Naoko natpis cirilicom:

Srpsko narodno pozorište.

Plaketa ovalnog oblika. D: 295/340 mm

Bronza livena

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 4128

22. Pečat Narodnog pozorišta u Beogradu.

U sredini sedeća ženska figura sa lirom u jednoj i ogledalom u drugoj ruci. Kraj nogu pozorišna maska.

Naoko natpis cirilicom: Narodno

pozorište u Beogradu, 1868.

Plaketa ovalnog oblika. D: 290/330 mm

Bronza livena

Muzej pozorišne umetnosti SRS. Ibr. 4129 (Olga Milanović)

