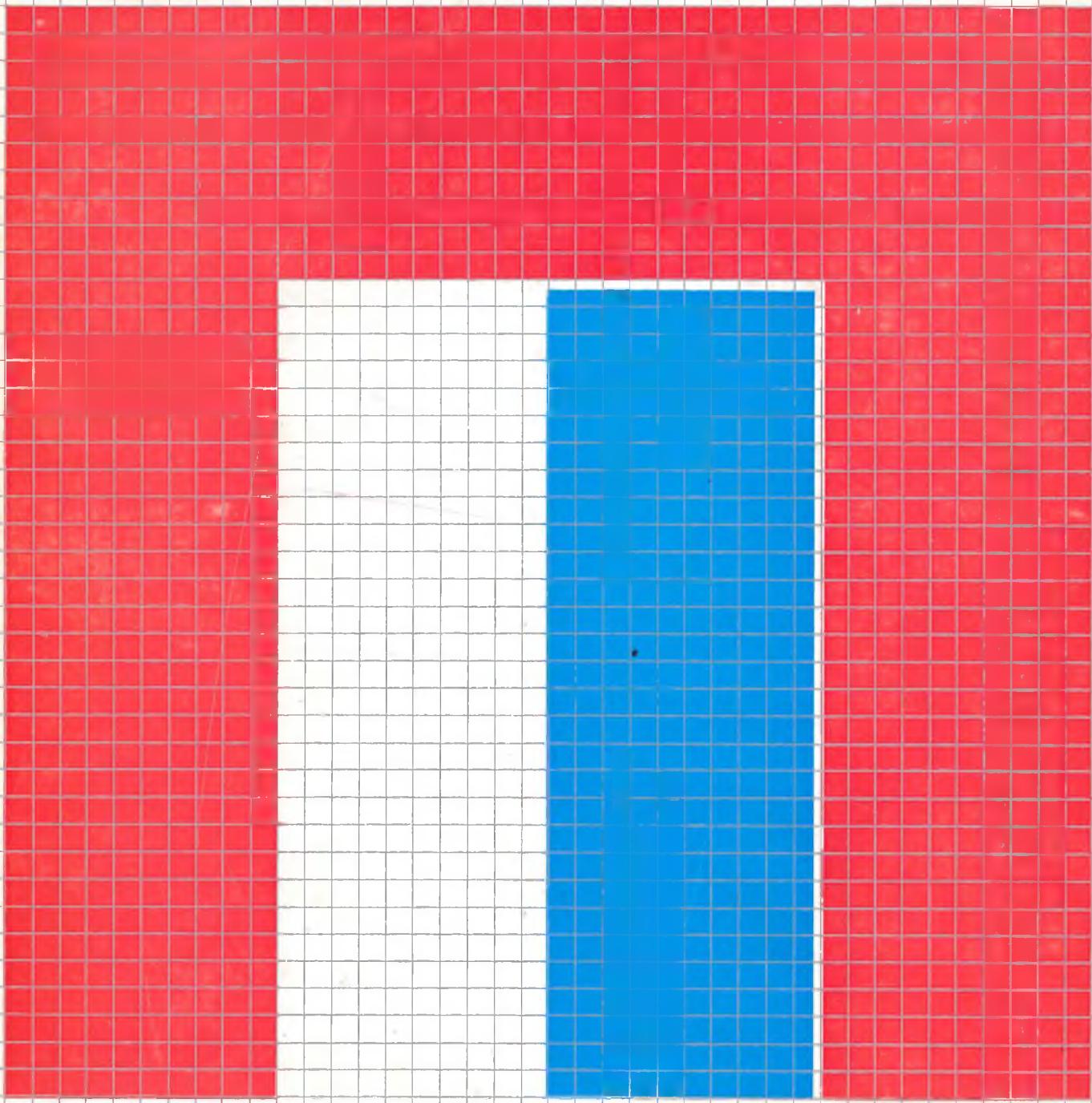


12

Teatron



12

Teatron

- 3 teatron
petar volk:
sećanja
5 teatron
vasilije popović:
sećanje na »godoa«
33 teatron
olga milanović:
etape razvoja muzeja pozorišne umetnosti sr srbije
44 teatron
petar marjanović:
šabački vladika — neostvareni glumački velikan
50 teatron
dr vaso milinčević:
pokušaj matije bana i dragutina j. ilića da osvoje ruske scene
54 teatron
šimun jurišić:
niko bartulović u splitskom narodnom kazalištu za dalmaciju (1921—1927)
62 teatron
dejan miladinović:
sic itum ad astra
72 teatron
mirjana kodžić:
moj profesor josip kulundžić
85 teatron
milica zajcev-darić:
pregled repertoara beogradskog baleta
90 teatron
božidar božović:
jovan gligorijević: opera, umetnost, čovek danas
93 teatron
ksenija šukuljević orešković:
jugoslovenski balet
99 teatron
veroslava petrović:
pesnik glume zoran ristanović (1924—1977)

- 107 teatron
hronika
107 teatron
joža rutić (1910—1977)
(dušan nadin)
108 teatron
dramatica krležiana
(svetozar radonjić ras)
109 teatron
demon žudnje
(s.r.r.)
110 teatron
iz pozorišnog albuma subotice
(radomir putnik)
111 teatron
svakonoćja
(r. p.)
111 teatron
dani komedije
(d. n.)
112 teatron
mess
(s. r. r.)
114 teatron
dušan-duca cvetković
(siniša janić)

broj 12
mart 1978

teatron
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
dušan nadin
dr petar volk

lektor:
jelena čolić

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

tisk:
srboštampa
beograd 11000
dobračina 8

tehnički urednik:
ratomir radović

cena ovoga broja 20 dinara
štampanje ovoga broja
završeno je 31. marta 1978.



Dr Petar Volk

Sećanja

Zaokupljenost teatrologijom skoro da nas je odvela u krajnost: istraživali smo poznate činjenice i otkrivali nepoznata fakta o našem pozorištu, nastojali da što više objektiviziramo sudove o njegovom delovanju, zanosili se preteranim bibliografijama, ispisivali fusnote i pretvarali scenu u predmet naučnog interesovanja. Dobili smo i doktore i magistre, stvorili izvestan broj naučnih kadrova i eksperata za pozorišnu istoriju — pa opet nismo mnogo bliži teatru nego što smo ranije bili. To ne znači obezvredljivanje svih onih dosadašnjih mukotrpnih radova u kojima je bar u osnovnim linijama rekonstruisana naša pozorišna prošlost, ispitano trajanje određenih vrednosti i razjašnjen smisao mnogih legendi, zanosa, pojave ili zabluda, već priznanje da nam pozorište u svojoj mnogostrukosti neprekidno izmiče.

Pozorište van svog vremena, umetnika koji ga stvaraju i publike kojoj je potrebno ili ga prati, sasvim izvesno — ne može da postoji. Sistematisovanje repertoara, objavljivanje podela, sudova pojedinih kritičara, raznih intervija i popratnih informacija znači dosta ali ne i sve. Jer, u pozorištu ostaju mnoge pojave, zapažanja, mišljenja, postupci ili aktivnosti koje nigde nisu zabeležene niti obrađene. One žive sa glumcima, rediteljima, dramaturzima, garderoberima, suflerima, binskim radnicima, po radionicama i traju dok ne nestane sećanje i ne pređu u zaborav. Kako su nastajale pojedine uloge ili predstave, šta je sve prethodilo određenim odlukama, kako je stvarana atmosfera u kojoj će biti prevaziđeno ono postignuto, čime su se umetnici borili protiv sopstvenih zabluda, predubeđenja i šablonu, kako su uticali na formiranje našeg scenskog izraza — za javnost je to najčešće ostalo nepoznato. Stvaraoci se retko ispovedaju, ponekad su smatrali da je sve ovo stvar njihovih intimnih preokupacija i samog stvaralaštva — tako da u svojim javnim istupima tome nisu mnogo pridavali pažnje. Sa generacijama koje su se povukle sa scene i koje su neumitno iščezle iz života, nestalo je tih mnogobrojnih svedočanstava, često sasvim subjektivnih ali izuzetno korisnih da se pronikne u bit svega onog što čini vek našeg pozorišta.

Ako su propuštene mnogobrojne šanse u prošlosti, kad se smatralo da su sve to informacije koje ne mogu da

objektivno posvedoče o našem pozorišnom rastu — zašto da sličnu sudbinu dožive i generacije u čijim smo predstavama toliko uživali? Otud se u novije vreme čine naporci da teatrologiju shvatimo mnogo šire nego što je jedna određena naučna disciplina i da u njena istraživanja unesemo mnogo više subjektivnih sudova i onih pravih ljudskih motiva koji najbolje objašnjavanju i sama ostvarenja. Zar i kritike na koje se toliko polaze nisu isto tako vezane samo za jedan određeni trenutak, situaciju, raspoloženja i subjektivni odnos prema teatru? Među samim glumcima otkrili smo gotovo nepogrešiv odnos prema predstavama i pojedinim ulogama. Kada prođe neko vreme, splasnu uzbudjenja i razum ovlađa emocijama, uspostavljaju se sasvim objektivna merila prema svemu što je bilo kreativno ili ono u čemu se nije uspeло — pa svako zna koja mu je uloga bila dobra ili izuzetna i u kojim predstavama se našao puni smisao scenske ekspresije. U grupama koje su duže vremena zajednički delovale na našim najuglednijim scenama, bez velikih teškoća došli smo do izbora onih antologičkih kreacija za koje smo uporno tražili spolja oznake pravih vrednosti. Kako su glumci ti koji svoje stvaralaštvo neprekidno dovode u pitanje i slobodu izraza nalaze isključivo u sopstvenim mogućnostima, to je razumljivo što se razumevanje za stvaralačke procese i estetiku izraza sve više usmerava ka tim subjektivnim projekcijama i samoispitivanjima. Kad god su se pojavile takve ocene — dolazili smo u priliku da revidiramo ranije sudove i shvatanja, bilo da je reč o pojedinim periodima, repertoarskoj politici, određenim delima, rediteljskim opusima ili glumačkim ostvarenjima. Otuda teatrologija ne može da bude hladna i nezainteresovana nauka već svoje značenje mora naći upravo u onome što u celosti objašnjava i spolja i iznutra život teatra.

Redakcija »Teatrona« je stoga i odlučila da neprekidno podstiče iznošenje sećanja i uspomena, kako bismo što potpunije objasnili bar ono što mnogi još uvek pamte. Zar nismo ostali bez potpunijih svedočanstava Milana Predića, Velibora Gligorića, Milana Dedinca, Bojana Stupice, Dobrice Milutinovića i mnogih drugih velikih umetnika koje smo upoznali još za života? Tri decenije u posleratnom našem pozorišnom životu predstavljaju gotovo četvrtinu našeg istorijskog razvoja u domenu teatarske umetnosti i zato je ovo vreme već vreme istorije. Ne može nam biti svejedno šta će sve ostati zabeleženo o svim tim proteklim godinama i na osnovu čega će pokoljenja suditi o onom što smo činili ili stvarali. Zahvaljujući modernoj elektronici tek od skora smo u stanju da predstave beležimo na video trake, pohranjujemo u kasete i dolazimo u priliku da svaki put kad nas na to navede sećanje ili potreba, možemo da oživimo na ekranu utiske o najinteresantnijim scenskim ostvarenjima. Pozorište će ove savremene mogućnosti vizuelnog svedočenja moći da u našim prilikama obimnije i sistematskije koristi tek u osamdesetim godinama. Otuda će verovatno, kada

budućnost, koja je pred nama, budemo pretvarali u istoriju i legende, i naša sećanja biti drugačije vrednosti. Ali — sada se nalazimo pred godinama koje su prošle a koje su ipak još uvek bliske i žive u nama, pa je stoga vreme da zabeležimo sećanja koja će nas dovesti ne toliko do željene koliko do potpune istorije o pozorišnom životu naše zemlje.

Umetnički zapisi i sećanja su nam stoga od izuzetne važnosti i koristi. Pomoći njih vršimo opise i rekonstrukcije najznačajnijih predstava, koreografija i postavki, utvrđujemo faze u razvoju izraza, upoznajemo sve one mnogostrukosti koje su prethodile izvesnim estetskim opredeljenjima, ona nas mogu isto tako da ohrabre u okretanju ka novim formama, da podstaknu entuzijazam da bismo sa više optimizma gledali u ono što će doći. Otud sećanja nisu izvan estetskih i naučnih interesovanja — jer živo pozorište mogu najiskrenije da objasne oni koji su ga upravo stvarali.

Vasilije Popović Sećanje na »Godoa«

(skraćen, adaptiran i tematski složen razgovor vođen pred mikrofonom Trećeg programa Radio Beograda)

Beograd 1976.

Prvi razgovor »Tekst«

Učestvuju:

Vasilije Popović
Rade Marković
Ljuba Tadić
Bata Paskaljević
Soja Jovanović
Radmila Gligić
Dušan Matić

U okviru emisije »Posleratne pozorišne tendencije u Beogradu« III programa Radio Beograda vođeni su u više navrata tokom 1976. godine odvojeni i skupni razgovori o pripremanju predstave »Čekajući Godoa« Samjuela Beketa u Beogradskom dramskom pozorištu — pre dvadeset i dve godine.

Probe komada Samjuela Beketa »Čekajući Godoa«, kao i poslednja generalna proba, održane su u Beogradskom dramskom pozorištu 1954., a premijera nikada nije izашla u ovome pozorištu. Komad je režirao Vasilije Popović, a uloge su tumačili Rade Marković, Ljuba Tadić, Bata Paskaljević, Mića Tomić i Rastislav Jović. Pored njih, proširujući temu pripremanja komada »Čekajući Godoa« i na društvena i kulturna zbivanja tih godina, učestvovaće i

druge ličnosti: Dušan Matić, Stevan Majstorović, Stojan Ćelić, Sveti Lukić, Mića Popović, kao i članovi nekadašnjeg Beogradskog dramskog pozorišta: Soja Jovanović, Danka Pavlović, Minja Dedić i tadašnji upravnik Predrag Dinulović.

Zamišljena serija emisija o pripremanju predstave »Čekajući Godoa« je tokom istraživanja različitih fenomena oko ovih priprema prerasla prvoribni okvir: pretvorila se u seriju o širim, čak društvenim aspektima u kojim se razvijala ne samo pozorišna, već i druge umetnosti tog perioda. U stvari, reč je o jednom prelomnom periodu koji je otpočeo posle raskida sa dogmatskim shvatanjem umetnosti početkom pedesetih godina, kao i o jednoj unutrašnjoj borbi raznih tendencijskih koje su otvarale nove vidike za umetnost.

U ovom periodu značajnom za razvoj umetnosti i umetničke misli bilo je nekoliko važnih prelomnih momenata u oblasti književnosti, slike i pozorišta, a jedan od njih bila je i predstava »Čekajući Godoa«.

Prvo čitanje teksta otpočelo je 1953., da bi se završne i generalna proba protegле čak do proleća 1954. Premijera ovoga komada, međutim, nije izvedena u Beogradskom dramskom pozorištu iz razloga koji će u razgovorima biti objašnjeni, nego je komad tek osnivanjem Ateljea 212 doživeo zvaničnu premijeru kao njegova prva pozorišna predstava 1956., u maloj sali zgrade lista »Borba«.

Razgovori se vode parcijalno, oko određenih problema, a pošto svi učesnici nisu bili prisutni istovremeno, razgovori će se prekidati da bi se o istom problemu čula i ostala mišljenja.

Vasilije Popović:

Ja znam da je početak bio ovakav: Dušan Matić je bio u Švajcarskoj, mislim u Ženevi, na jednom skupu evropskih intelektualaca; za ovaj skup je Rože Blen, koji je u to vreme spremio »Godoa« u Parizu, došao da im prikaže tu predstavu. Tako da je prvi — uslovno rečeno — od naših tu predstavu video Dušan Matić; nekako istovremeno je u časopisu »Avan sen«, koji je dugo godina izlazio a sada prestao, objavljen tekst »Čekajući Godoa« sa dve sličice iz te predstave, odnosno te liste predstave Rože Blena, koja je bila prikazana tad u Švajcarskoj.

Naime, Rože Blen je tada već imao u Parizu premijeru i mislim da nije dobro prošao, pa je predstava uskoro bila skinuta sa repertoara, u Parizu.

Međutim, Dušan Matić je u Beogradu pričao o toj predstavi, pa kako je tu već bio i tekst, onda je on — rekao bih — pozvao ili taj tekst dostavio Soji Jovanović, ili nekom drugom. Možda i meni. Ja mislim da sam ga dobio od Soje Jovanović ...

A meni je Dušan Matić o toj predstavi pričao; na taj način sam se zainteresovao za komad. To je mislim bio početak. Posle smo komad dostavili pozorištu. Dali smo ga da se prevede. Preveo ga je Nikola Miličević.

6 teatron

Bata Paskaljević:
Otac Mire Trailović.

Vasilije Popović:

Preveo je veoma lepo; utvrdili smo da je neke izraze koji su drastičniji u originalu preveo na jedan način koji donosi i onu punoću koju su ti izrazi imali, malo nezgodni izrazi, malo slobodni izrazi, pogotovo u ono vreme, dakle donosi punoću koju je taj izraz tražio, a nije bio sasvim drastičan.

Rade Marković:

Pozorište nije htelo da stavi komad na repertoar.

Vasilije Popović:

Ja se toga ne sećam. Da, pozorište je uslovno stavilo komad na repertoar. Naime, ono ga nije uvrstilo u redovne probe ...

Ljuba Tadić:

Zato smo mi to i probali u 2 sata popodne, u 1 sat, ako se toga sećate, po probama.

Vasilije Popović:

Posle podne smo probali; neposredno posle ručka.

Ljuba Tadić:

I uveče. Posle ručka, toga se sećam.

Vasilije Popović:

Probali smo većinom, mislim, posle ručka, do takozvanog nameštanja dekora, koji obično oko pola šest već unose, počnu da se muvaju po sceni binski radnici. I uveče smo ga radili, posle predstava itd. Radili smo ga ne u redovnim probama, u redovnom pozorišnom programu, već u vanrednom programu.

Naime, bila je cela stvar tako — »Ajde, vi to radite, probajte, pa da vidimo kako će ispasti«. Jer, mislim, da nije bilo dovoljno jasno ni ljudima u našem pozorištu, a ni onima koji su van pozorišta komad čitali, a verovatno u izvesnoj meri ili delimično i nama, šta zapravo znači taj komad. Međutim, osećali smo, ja sam barem osećao, da jedan takav komad može da znači u pozorišnom životu nešto više.

Ljuba Tadić:

Ako hoćemo o tome baš da razgovaramo, sad bi tu trebalo nešto, neki teatrolog, i ti ljudi koji se bave problemima sezona, repertoara i svega toga, možda bi bilo dobro da neko od njih iščeprka šta se tada događalo u Beogradskom dramskom pozorištu. Ja lično, koliko mi se čini, i koliko mi je ostalo u sećanju sve to, mislim da je »Godo« bio početak nečega, a kraj opet nekakvog traganja Beogradskog dramskog pozorišta ...

Rade Marković:

To je bilo 1954/1955. godine.

Vasilije Popović:

Misljam da su probe počele u januaru ili februaru 1954. godine.

Ljuba Tadić:

To može da se proveri, ja mislim da je moglo da bude januar 1955. godine. Jeste, mi smo u ateljeu Miće Popovića igrali u jesen te iste 1955. godine.

Vasilije Popović:

Ne u jesen, nego u proleće sledeće, maj mesec je bio.

Ljuba Tadić:

Onda je to bio maj mesec 1956. godine.

A u Ateljeu 212 smo igrali u jesen. Meni se čini da je to prirodnije, meni se čini da je to bilo tako.

Komentator:

Za trenutak napuštamo razgovor sa glumcima i rediteljem predstave, da bismo se obratili Soji Jovanović, reditelju tadašnjeg Beogradskog dramskog pozorišta.

Vasilije Popović:

Sojo, da li bismo mogli zajednički da se setimo na koji način je tekst »Godo« dospeo u Beogradsko dramsko pozorište. Naime, ko je tekst doneo u pozorište i kako je bio u prvom momentu primljen, odnosno dat na prevođenje a zatim u rad? Znam to: da je Dušan Matić bio na jednom kongresu intelektualaca u Švajcarskoj, i da je posle toga skrenuo pažnju na taj tekst ...

Soja Jovanović:

Ja sam čitala francuski tekst.

Vasilije Popović:

U časopisu »Avan sen«?

Soja Jovanović:

Knjiga koju sam ja čitala bila je jedno izdanje, možda separat časopisa »Kaje teatr«; ne mogu tačno da se setim ...

Vasilije Popović:

Da, možda je to bilo posebno izdanje.

Soja Jovanović:

To je bilo tačno pre 23 godine, odnosno 1953. godine. Za mene je tada »Godo«, u tome trenutku, bio do te mere nešto neobično interesantno, jedan apsolutno poetski teatar, koji nije ni malo bio u repertoaru tadašnjeg Beogradskog dramskog pozorišta, koje je sigurno imalo opet svoju fizionomiju, svoj karakter, svoj prodor do tih, baš do te 1953. Tako da je »Godo« na mene ostavio ... ne znam šta je ostavilo veći utisak. I znam da smo onda, pošto je Anujev »Bal lopova« preveo Bora Glišić, ja se

sećam da smo se mi čak, ili da sam se ja obratila Bori, da prevede i ovaj tekst, koji se meni činio kao pesma u prozi. Direktno je bilo metričkih rečenica, meni su bile neobične već samo kao govor. I Bora Glišić, koji je veoma tanano preveo »Bal lopova«, mislim da je bio bolestan i da je neko drugi tekst preveo, je li tako?

Vasilije Popović:

Preveo je Nikola Miličević. Ali znam da je Bora Glišić, kada smo ga pomenuli, veoma radoznalo pratilo čitavu tu pripremu a kasnije i predstavu. On je jedan od ljudi koji je najviše to podržavao.

Soja Jovanović:

Šta se dalje dešava? Pojava takvog teksta bila je za mene radost, kao što za svakog pozorišnog čoveka takva jedna pojava mora predstavljati otkrovenje, jer je tu bio u pitanju jedan potpuno nov prodor. Međutim, u toku onog tvog spremanja ja sam otputovala u Pariz. Bilo je, mislim, proleće 1954. I znam samo jedno panično pismo koje sam dobila od Bate Paskaljevića, koje me je lupilo kao i ono sa »Balom lopova«. On je otrprilike rekao: »Katastrofa, dešava se isto što i sa 'Balom lopova', ali ovoga puta to rade naši iznutra«. Na kontrolnoj probi su ustali protiv. Ja čak ne znam da li bih mogla nešto da promenim, da učinim, da sam bila u Beogradu. Ali, u svakom slučaju, eto, to mi je uspomena iz Pariza 1954, ta zabrana »Godoa«.

Vasilije Popović:

Međutim, smatram da si ti tada bila u Beogradu, da se sve to ne bi desilo tako drastično. Možda bi se desilo da su tu u pitanju bile isključivo spoljne sile. Ali ja bih rekao da tada nisu te sile toliko uticale na tu odluku, koliko izvesni ljudi u samoj kući, koliko samo pozorište nije bilo spremno . . .

Soja Jovanović:

Pozorište je tada zapalo već u krizu.

Vasilije Popović:

Mislim, ipak, da si bila u Beogradu, da bi . . .

Soja Jovanović:

. . . da bi se barem raščistile stvari.

Komentator:

Književnik Dušan Matić, u razgovoru sa Radmilom Gligić, opisaće nam prvu predstavu »Godoa« koju je krajem 1953. video u Ženevi, prikazanu za jedan skup evropskih intelektualaca, u izvođenju trupe Rožea Blena iz Pariza.

Radmila Gligić:

. . . Vi ste čak doneli tekst, koliko mi se čini?

Dušan Matić:

Ne znam da li sam doneo tekst, ali verovatno sam doneo vrlo mnogo podataka o predstavi.

Znate, već sâm naslov te konferencije, tog sastanka, tih deset dana u Ženevi pre 23 godine, u svom naslovu nosio je nešto što će da definiše, možda čak da dâ definiciju Beketovog »Očekujući Godoa«, to je reč »zebna našeg vremena«, strah i očajanje koje lebdi nad Evropom, evo već 25 godina, a možda i više.

Komad je dobro došao i mogu da vas podsetim da su odmah nastale velike diskusije: šta je to? Moji razgovori sa nekim predstavnicima koji su tamo bili, recimo iz Poljske, i ostalima, rekao sam: zašto protestujete što unutra nema nade i što nema Luke, kao što to ima u »Na dnu«? I to je jedan današnji evropski »Na dnu«, koji je nekada Gorki pisao za Rusiju pre 1905. godine, to jest u vezi sa propalom Revolucijom.

Moja prva misao je bila da ovo treba, možda, nazvati »tragedija del arte«. To jest: kao što je nekada »komedija del arte« u stvari bila karikatura velikih klasičnih dela renesanse, isto tako se može kazati da Beket otvara, a to će i Jonesko da pokaže, neku vrstu »tragedije del arte«, gde više nije važno šta heroji i junaci govore, takozvani junaci, odnosno ličnosti komada, nije važno šta govore, nego situacije u kojima se oni nalaze.

Dve osnovne ličnosti u »Očekujući Godoa« su u bezizlaznoj situaciji; one nemaju ništa, one ništa ne traže. To su klošari, izgubljeni ljudi, koji su se tu našli i koji govore, gotovo ništa ne govore, nego ponavljaju neke uobičajene rečenice, jedan hoće da se obesi, ali sad se nude i nutkaju, ko će prvi da počne, pa zaborave tu temu, onda naiđu na drugi neki problem oko koga kao da raspravljaju, u stvari samo govore reči. To stanje očajanja u kome se nalaze te dve ličnosti, imao sam utisak da se nalazilo među mnogima onim učesnicima koji su došli da diskutuju o zebnji, o strahu koji lebdi nad Evropom u to vreme.

Da je Beket našao dramsku ilustraciju tog nemira Evrope, te tragično uzbudjene Evrope u to vreme, najbolje ilustruju sve teškoće koje su bile oko izvođenja ovoga teksta u jednom pariskom pozorištu. Pre svega, nijedan direktor mnogih pozorišta koji su imali prilike da izvedu ovaj komad, jer im se činilo da finansijski mogu samo da izgube. Onda se Blen, tada poznati mladi reditelj, koji je već bio čuvan po svojim izuzetnim režijama, dosetio da je to prvi komad Beketov koji se izvodi. Po francuskim uzusima Ministarstvo kulture Francuske uvek je dodeljivalo izvesnu svotu novaca za izvođenje prvoga teksta jednog dramskog pisca. I on je to iskoristio, dobio je odgovarajuću sumu, sa tim je mogao da osigura desetak osnovnih predstava, koje zahteva svaki direktor pozorišta. I to je učinjeno.

Kod nas je možda isto tako bilo teškoća oko izvođenja Beketa.

Radmila Gligić:

Kako ste tamo doživeli tu predstavu, zajedno sa ostalim intelektualcima? Počeli ste o Poljacima malopre da govorite . . .

8 teatron

Dušan Matić:

Da, sa velikom diskusijom. Nekoliko njih sa kojima sam specijalno bio povezan tada, to je moj prvi dolazak u Ženevu, ja sam odmah nekako naišao na jednu grupu sveta u samoj Ženevi, na neke mlađe intelektualce, specijalno na Žanu Erš i još nekoliko njih, pored toga i još nekoliko Poljaka, i još neki iz Pariza koje sam već ranije znao... i ja sam sa njima diskutovao tačno ovako kao što sada sa vama govorim. Ja sam ih podsetio da nije isključeno da situacija koja je dopuštala Gorkom da u »Na dnu« nađe te buduće sile koje se spremaju da se javе — da posle drugog svetskog rata, kada se najedanput video da se produžuje sve: i hladni rat itd. itd., i ratovi koji su već bili započeli odmah zatim, da je možda teško da tek sa jednim sutra, sa jednom nadom da će sutra da se nešto reši, da se nađe neko rešenje, i kao što Beket kaže da Godo neće doći večeras, ali će doći sutra — da se u toj jednoj jedinoj rečenici nalazi ona ista nuda koja se nalazila kod onih koji su pre pedeset godina mogli već odmah da obzname dobrevst.

Radmila Gligić:

Bili su spremni to da prihvate, to tumačenje?

Dušan Matić:

Ja mislim da su ipak na kraju morali sa mnom da se slože.

Radmila Gligić:

Ali bilo je i drukčijih mišljenja?

Dušan Matić:

Bilo je onih koji su bili, to je interesantno, tu nisu samo oni, ono što mi zovemo napredni ljudi, bili protiv, nego je mnogo više protiv bila takozvana desnica. Oni su smatrali to kao skandal.

Radmila Gligić:

A posle Ženeve, kada ste se vratili u Beograd? Razgovarali ste onda...

Dušan Matić:

Prvo sa Vasilijem, kad je on došao kod mene — »Ja hoću to da režiram!« — onda sam mu ja dao i moje programe i sve drugo što sam imao.

Što se tiče teksta ne znam kako je sve to išlo, toga se stvarno ne sećam, ali znam da sam dao program i sve što sam imao, sve podatke o Beketu i o predstavi. I vrlo sam ga, gde god je trebalo zastupao, govorio i branio da treba, pa čemo posle da vidimo i da sudimo tome. Ali to je jedna slika zaista upečatljiva, dramatična, a jednostavna. Nijedna laž nije unutra.

Komentator:

U nastavku razgovora o spremjanju »Godoa« sledi osvrt na to što je u repertoaru tadašnjeg Beogradskog dramskog

pozorišta i uopšte beogradskim pozorištima prethodilo onom kritičnom trenutku kada se u kulturnim krugovima a pre svega u pozorišnom krugu postavljalo pitanje: igrati ili ne igrati Samjuela Beketa — i ne samo Beketa, već i Sartra, Joneska, Adamova i druge iz te plejade koja je u tome momentu bila avangarda evropske pozornice.

Vasilije Popović:

Da raspravimo ovo pitanje koje je zaista bitno: na koji način je to kopalo svet i zašto je to tražilo da se iskaže. Gledajući Beogradsko dramsko, ono je bilo u fazi — mislim pre nego što ste došli, pre nego što je došla grupa Rade, Soje, Mića, Bata i akademci, posle odmah za njima Ljuba, Đuza, Olivera itd. — igranja manje-više polunarodnog i narodnog repertoara, sa dramatizacijama itd.

Zatim je novost bila to što je ova grupa donela jedan nov izraz, jedan izraz koji je već bio ustavljen čini mi se sa njihovim »Sumnjivim licem« i nekim njihovim eksperimentima oko Čehova, izraz koji je bio znatno unapreden u odnosu na jedan već zastareli izraz, odnosno način glume itd.

S druge strane, u javnosti se osećala potreba izvesnog otvaranja, repertoarskog otvaranja, a to je, naravno, bilo omogućeno time što je i naše društvo u celini uzelo jednu orientaciju na izvesno veće otvaranje prema evropskoj kulturi, da kažemo uopšteno, pa prema tome i prema evropskom pozorištu, i prema nekim strujanjima, u evropskom ili još šire američkom pozorištu itd., u jednoj klimi koja je došla posle 1952. godine i za koju su zaslužni i mnogi drugi umetnici...

...Pa pošto nisu imali, po mom osećanju, dovoljno raspoloženja ni Narodno pozorište, a ni Jugoslovensko dramsko, da menjaju svoje repertoare — u ono vreme su imali određenije fizionomije nego što ih imaju danas, ipak je repertoar bio nekako podeljen — pa možda i zbog toga da bude još više podeljen, Beogradsko dramsko pozorište se orijentise na jednu novu dramaturgiju, moderniju dramaturgiju, kao što je bio Tenesi Vilijams, Miler, Anuj i još neki...

Rade Marković:

Salakru...

Vasilije Popović:

...I to je značilo jedno veliko osveženje u pozorišnom repertoaru, već samo to otvaranje, sama pojавa i nagoveštaj toga, tako da nisu bili više u pitanju toliko ni glumci, ni režija, nego je sama pojавa ovih pisaca bila doprinosila jednom naslućivanom preokretu...

Međutim, suštinski gledano, to još uopšte nije bilo odstupanje od uslovno rečeno — realizma, od manje-više ipak jednog konvencionalnog i ipak jednog, tu i tamo možda nešto modernijeg, ali u osnovi jednog uobičajenog teatra. Tu je bila novina samo u tome, što se izvestan nov repertoar uopšte mogao videti, i što se to u svim svojim

mogućnostima otkrilo. U isto vreme, u Evropi su se već dešavale stvari unutar pozorišta dublje, koje su razarale i sam taj realistički teatar, pa je jedna od tih stvari bio Beket, zatim je to bio Jonesko, pa delimično u komadu »Iza zatvorenih vrata« i Sartr, koji je u međuvremenu imao i druge komade, kao što su »Prljave ruke« itd.

Tražilo se, znači, ne samo jedan novitet, tematski novitet u pozorištu, nego se tražilo i jedno revolucionisanje samog teatra, u izrazu teatarskom, a to su donosili ove pisci. I tu je malo bilo zapelo. Ljudi su se pitali da li već kada smo napravili jedan onako velik korak (sa Milerom, Anujem, Vilijamsom), da li imamo hrabrosti sad za još jedan korak, da promenimo i teatarsku osnovu, sam teatar, jer je ono što se javilo bilo jedan drugi teatar, barem se u onom momentu činilo da je to jedan potpuno drugi teatar. Danas već Jonesko i Beket imaju klasične razmere, oni su klasici itd. Onda se smatralo manje-više da je to negacija celokupnog teatra i da počinje jedan nov teatar, tako da bi to bila dva krupna skoka jedno za drugim.

Rade Marković:

Ima jedna dopuna. Ja mislim da si propustio nešto kada si rekao da je inovacija bila samo u izboru repertoara. Postojalo je jedno novo živo pozorišno jezgro. Tu je jedna ogromna uloga koju je odigrala Soja u gajenju jednog ansambla, ansambla koji je imao zajednički način igranja, tako da je u skupnoj igri niz pojedinaca, koji su imali već i onda određene vrednosti, igra dobijala kvalitete koji su bili iznad skupa tih pojedinaca, u skupnoj igri je dolazilo do nekih ...

Vasilije Popović:

Da, ja sam mislio na to kada sam govorio ...

Rade Marković:

... Što je bilo korak dalje od onoga što je bio sistem prvaka, starova Narodnog pozorišta ili Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Tu je bila novina i ljudi su dolazili da gledaju glumce kako dobro igraju prirodno, a ne starove. Mi još nismo bili starovi, mi smo tek onda postajali neka imena. I to je bilo tle, na kome je »Godo« i mogao jedino ... Recimo, takav komad nikada ne bi mogao da bude spremlijen u Narodnom pozorištu, niti bi ga prihvatali, niti bi umeli da ga igraju u ono vreme. Mi smo umeli da ga odigramo zbog toga što smo mi imali sluha već generacijski za ono što si ti nama predlagao kao način.

Vasilije Popović:

Međutim, i ovo što je Ljuba maločas rekao, vrlo je zanimljivo, on je spomenuo da su tu već bili neki elementi jednog novog poimanja scenskog izraza. On je spomenuo — pokret. Tačno je to da Beket ima — danas kada se gleda to je jasno, to je danas savršeno utvrđeno — da on ima apsolutno cirkuskih elemenata, čak i da neke stvari treba izvoditi lakrdijaški, i to i izvode na jedan fini

stilizovan način lakrdijaški i Vladimir i Estragon, a zatim i Poco i Liki; zatim igra telom, pa onda kretanje po sceni, jedno potpuno novo, jedan potpuno nov mizanscen ...

Ljuba Tadić:

... Ali znaš šta nam je zadavalo brigu: mi smo onda govorili kao ljudi koji smo taman počinjali, tek počinjali da nešto ovladavamo zanatom. I izgleda da kroz taj zanat glume moraš da prolaziš kroz ceo život, od embriona pa da rasteš, i moraš sve faze da prodeš da bi mogao da dođeš do onog zaključka do kojeg je na primer i Stanislavski došao kad je računao — čitam skoro — kad je računao koliko mu treba za školu preživljavanja godina da je usavrši definitivno, on je rekao da mu treba trista godina ...

Ja bih htio samo jednu stvar da kažem, da u tom što smo mi Stanislavskog smatrali u ono vreme malo drugačije nego što je on sam tragajući to radio svojim sistemom, mi smo ga možda pogrešno i razumeli, pa nas je i nova dramaturgija naterala da se mi izvučemo iz tog Stanislavskog, preživljavanja i svega toga. Međutim, došli smo u jedan komad gde se od glumca prevashodno traži perfektan zanat. I ako se sećate scena, da konkretizujemo, scena čutanja, pauza, to mi nismo mogli dugo da prihvativimo, da toliko stojimo, šetamo, sećate li se ...

Vasilije Popović:

Čisto nervno ...

Ljuba Tadić:

Nervno, toliko mi nismo mogli fizički da stanemo, da čutimo, toliko vremena koliko treba da se čuti, ili da se šeta u krug, jer je cela situacija kod nas bila drugačija, mi smo ljudi koji smo u to vreme mislili da je brzina govora i ritam govora sve; tvrdili smo svi da treba brzo govoriti. Nama je to bio glavni problem da dobijemo u tempu, mi smo mislili da je tempo i ritam jedno isto. I brzo smo govorili, je li tako bilo? Mi smo se trudili samo da u komadima što brže govorimo da bismo se iz sporaštva Narodnog pozorišta, iz klasicizma — da ga tako nazovem — jugoslovenskog pozorišta, koturni, stihova, da bismo oborili to na zemlju. I da bismo bili prirodniji mi smo to prirodnije i radili. Hoću da kažem, da mi nismo još bili ovladali tim višim zanatom, hoću reći tim disanjem na modernom tekstu. Mi smo morali da naučimo da dišemo, pa da uđemo u tu vodu Beketovog »Godoa«, da uđemo kako treba.

... Sada kada je trebalo da uđemo u jednu visoko artističku majstoriju mi nismo imali dovoljno snage, ali smo se opet izborili da nešto od toga probijemo onoga trenutka.

Vasilije Popović:

Stvari su se počele, kad su se jedanput otvorile, strahovito menjati, tako da su se nametale jedna za drugom, da ih je teško bilo i sustizati ...

Drugi razgovor »Situacija«

Učestvuju:

Vasilije Popović
Stojan Ćelić
Danka Pavlović
Soja Jovanović
Predrag Dinulović
Sveta Lukić
Rade Marković
Ljuba Tadić
Bata Paskaljević
Mića Tomić

Komentator:

Ovo je nastavak razgovora pod nazivom »Sećanje na Godoa«, u stvari predstavu »Čekajući Godoa«, koja je pre dvadeset godina premijerno izvedena u novoosnovanom Ateljeu 212. U prethodnom delu razgovor se vodio oko pitanja: na koji način je komad Samjuela Beketa stavljen na repertoar tadašnjeg Beogradskog dramskog pozorišta (na Crvenom krstu), a pred kraj je započeo i razgovor o klimi, društvenoj, kulturnoj, idejnoj, koja je tih godina (početkom pedesetih, tačno: 1954. godine) vladala u Beogradu. O toj klimi i u okviru nje o repertoarskoj politici Beogradskog dramskog pozorišta, upoznaćemo se sada preko niza mišljenja poznatih pozorišnih i kulturnih radnika.

Vasilije Popović:

Ne bih htio da budem nepravedan prema Beogradskom dramskom pozorištu, koje je »Godoa« skinulo sa repertoara, odnosno njegovoj Upravi; mislim da je malo zaziralo od suda javnosti itd., ili možda više od političara. Međutim, može biti da smo možda za jedan korak išli ranije nego što je sve to bilo objektivno moguće i pitanje je ovo: Da je Atelje 212 postojao dve godine ranije nego kada je osnovan, dakle 1954. kada je ta predstava bila gotova, da li bi tada prihvatio taj komad? I da li je već 1954. sazrelo bilo vreme za Atelje 212 ili je bilo sazrelo tek 1956? Verovatno je ovo drugo.

Međutim, s druge strane, činjenica je da je ipak postojala jedna grupa u pozorištu koja je promene već 1954. htela i želeta. To je grupa koja je spremala »Godoa«. I da je postojala jedna druga grupa koja te promene nije htela i koja ih nije ni kasnije htela. I ne samo što ih nije htela, već je želeta da ih spreči. Zato što ona to nije htela, zato se

Beogradsko dramsko pozorište ne samo lagano ugasilo, već je zato osnovan Atelje 212.

Ne samo to, bio je za repertoar Beogradskog dramskog predložen i Sartr, bio je predložen i Jonesko. Sve je to odbačeno kao koncept i nastavilo se sa igranjem Vilijamsa i Milera do u besvest, što je naravno posle 5—6 njihovih premijera potpuno zasitilo gledaoce.

Stojan Ćelić:

Ono što se nije moglo desiti tada u Beogradskom dramskom pozorištu, desilo se kasnije, desilo se onda kada je moglo da se desi, odnosno u Ateljeu 212. Naime, ja mislim da bi u prilog Beogradskom dramskom, pa i upravi toga pozorišta, trebalo reći to da su sa tom serijom savremenih dela, posebno iz američke dramske literature, pa i evropske, u dobrom smislu otvorili vrata još slobodnjim konceptima.

To što u jednome trenutku nije bilo snage da se ide dalje, to je po mom uverenju razumljivo. I kao po pravilu to se tako događa; a stvari se rešavaju onda kada mogu da se reše i kada ih u krajnjoj liniji samo vreme doneše. Tako je i otvaranje Ateljea 212 došlo u pravom trenutku, u jednoj po mom uverenju već preporođenoj situaciji, a sve je to na neki način sazrevalo unutar Beogradskog dramskog pozorišta. Time ne želim da kažem da je Beogradsko dramsko pozorište po nekim svojim kvalitetima bilo tada iznad drugih beogradskih pozorišta, ali je imalo jednu određenu politiku koja je stalno nagoveštavala nešto novo. Zasluga je to i Soje Jovanović, zasluga i drugih ljudi, tvoja Vasilije, razume se ...

Vasilije Popović:

Ponovo se vraćam na to da je tih godina u našem društvenom životu počelo oslobođanje od izvesnih dogmatskih stega, koje su vladale do možda 1952.; da je tempo toga rušenja dogmatizma išao mnogo brže nego što je moglo, što su izvesne grupe mogle, da ga prate ili ga sustižu. Napravljen je prethodno jedan velik korak u istom tom pozorištu. Međutim, već sledeći korak je bio tu; još onaj korak nije bio ni savladan a već je sledeći bio tu; i to korak koji nije samo razbijao jedan strogo realistički repertoar, nego korak koji je sada tražio i promenu samog teatra.

Stojan Ćelić:

Za Beogradsko dramsko pozorište bilo je dovoljno što je pripremom »Godoa«, postavilo pitanje da li se to delo može ili ne može izvesti na beogradskoj sceni. Ono iz određenih razloga nije bilo u stanju da to uradi, uradio je neko drugi. To preuzimanje štafete je jedan normalan hod, po mom uverenju.

Komentator:

Šta je u repertoarskoj politici Beogradskog dramskog pozorišta prethodilo stavljanju na repertoar komada

»Čekajući Godo« obnavljaju u svome sećanju Soja Jovanović, tadašnji reditelj toga pozorišta i glumac Mića Tomić.

Vasilije Popović:

Malopre si, Sojo rekla, kako u stvari iz toga vremena pedesetih godina pamtiš samo one predstave koje su bile zabranjene, odnosno manje-više njih pamtiš?

Soja Jovanović:

Najviše njih pamtim. A ove druge koje su prošle normalno, znaš, čovek ih nekako zaboravlja. Pamtiš samo ono što te zabolelo.

Vasilije Popović:

Tu ostane nešto nedokazano.

Soja Jovanović:

Sigurno. Često mi se činilo oko tih predstava da su one bile samo povod za raščišćavanje nekih estetskih shvatanja, a, znaš, strašno je osećati se da si u makazama.

Vasilije Popović:

Neki put kao ping-pong.

Soja Jovanović:

Ping-pong lopata. Ali ti ostaješ, ti si stalno mreža i ta mreža nekako se zateže ili puca ili — šta ja znam!

Vasilije Popović:

Podsetimo se sada na predstavu koju najviše pamtiš, tj. onu zabranjenu: »Bal lopova« od Anuja!

Soja Jovanović:

»Bal lopova«; jedan takav Anuj, jedna takva naivna i nevina komedijica, najednom — zabranjena. Nismo mogli da shvatimo zašto. Jedno sasvim besmisленo objašnjenje: da ako lopovi gledaju tu predstavu, u kojoj su tako simpatično prikazani, malte ne će hteti da ostanu lopovi!

Vasilije Popović:

Ja sam tada bio tvoj asistent. I danas ne mogu da shvatim ...

Soja Jovanović:

Niko nije mogao da shvati.

Vasilije Popović:

Mislim da se to desilo zato što Anuj nije bio levo orientisan umetnik, levi intelektualac u Francuskoj. Igrali smo mi tada francuske pisce, Salakrua, na primer, koji je pripadao Pokretu otpora itd. Mada smo kasnije i levo orientisane pisce izostavljali, kao na primer — Sartra. Počeli smo da gledamo i među njima kakav je komad

napisao. Mislim konkretno na »Prijave ruke«, koje su tek mnogo kasnije kod nas izvedene ...

Soja Jovanović:

Nego što bi bilo prirodno ...

Vasilije Popović:

Vrlo je interesantno da je prvo izvedena predstava »Iza zatvorenih vrata«, filozofski i težak komad, a tek onda »Prijave ruke«.

Soja Jovanović:

Meni se čini da su neki komadi bili više predmet za raščišćavanje nekih estetskih pitanja po kojima nije postojala saglasnost. To su bili prelomni momenti; ja bih rekla da su sve te zabranjene predstave: »Sumnjivo lice«, »Bal lopova«, zatim »Čekajući Godo« — bile ključne predstave oko kojih su se razvijala i kroz diskusije raščišćavala izvesna mišljenja ... Ja ne verujem da je predstava »Bal lopova« mogla štetno da deluje. Ona je samo u tom trenutku koristila za raščišćavanje.

Vasilije Popović:

Rekao bih da je u tom trenutku prevagnula možda ona linija koja se protivila nastupajućim promenama; jer mi uvek označavamo 1952, kao početak izvesnog otkravlјivanja ...

Mića Tomić:

Napuštanja dogmatizma.

Vasilije Popović:

Napuštanje dogmatizma ... Međutim, baš u tom momentu zabranjen je »Bal lopova«. To znači da su se zaista neke grupe borile, možda ne baš grupe, kažem samo slikovito, ali se vodila jedna ideološka borba unutar određenih društvenih snaga, čak i unutar Partije, pa mi se čini da je u tom momentu prevagnula za trenutak ona konzervativnija struja. Međutim, kod zabranjenih predstava uzalud ti je što je sutradan prevagnula druga struja, predstava se rasturila i otišla zauvek.

Soja Jovanović:

To je istina. Iz tog vremena pamtim posebno ono što je podržavalo stvar otvaranja. A to je jedan interesantan članak Fincija, pod nazivom »Pravo smeha i pravo na smeh«. To je bila baš ta malo liberalnija linija u odnosu na repertoar, koja je kroz tu predstavu u tom momentu izgubila, ali je dobila sekund kasnije, u jednom snažnom prodoru.

Vasilije Popović:

Hteo bih da kažem ovo: da kada jedno probijanje počne, kao što je tad počelo jedno rušenje dogmatizma i probijanja nekih progresivnijih shvatanja o pozorištu, onda

to može da se ometa ali ne može tako lako da se zaustavi. Šta više, da budem malo paradoksalan, čak i oni koji su u prvom momentu podržavali taj progresivniji kurs, samo neki naravno od njih, već su se na sledećem koraku ili koraku iza toga, sami bili malo toga uplašili, tako da smo došli u situaciju da je 1954. »Godo« bio maltene svesrdno odbačen. Odbačen čak i od onih, u samome pozorištu, koji su imali zasluga za početno probijanje. Ali je ipak ostala jedna grupa, koja je tad bila jako uska, koja ga je podržavala, a koja u tome momentu nije imala prevagu i koja se afirmisala tek dve godine kasnije. Tako se ta borba naizgled vodila dosta dugo, zato što su događanja bila zgusnuta. Ono što je, međutim, značajno, u vezi svega onoga, to je da je svaki taj prodor imao izvesnih granica, ako ne granica, ono bar teškoća, i da je tek formiranjem Ateljea 212 došla završnica koja se mogla smatrati potpunom u tom periodu.

Komentator:

Na istu temu mišljenje upravnika tadašnjeg Beogradskog dramskog pozorišta — Predraga Dinulovića.

Vasilije Popović:

Prepostavljam da se ti sećaš svih, ako ne svih, a ono verovatno delimično tih događaja, odnosno spremanja »Godoa« i događaja oko toga, jer si u to vreme bio upravnik pozorišta.

Mene bi zanimalo na koji način ti tumačiš da predstava »Godoa«, koja se tako dugo i dosta naporno spremala, kako tumačiš i objašnjavaš da ta predstava nije izašla, odnosno da nije doživela premijeru tamo gde je spremana, u Beogradskom dramskom pozorištu?

Predrag Dinulović:

Vidiš kako: ja mislim da su to bili prvi trenuci lomljenja Beogradskog dramskog pozorišta. Ono je, kao što znaš, bilo sastavljeno od raznih gledanja i raznih mišljenja i to je bilo dobro u jednom trenutku dok su se ta mišljenja borila za svoj plasman na sceni. Međutim, i društvena konstelacija tog trenutka, 1954. godine, prihvatala je ono novo što je bilo u Beogradskom dramskom kao otvaranje prozora prema svetu koji je bio oko nas. U tome je bilo, u tom gledanju kroz taj prozor, bar želje da taj pogled bude nešto optimističkiji nego što je to sam »Godo« nosio u sebi.

Ja, naravno, neću zaboraviti napore koje ste vi učinili da predstavu pripremite, a takođe neću zaboraviti njenu generalnu probu, odnosno kontrolnu probu koja je bila u nekakvoj — kako da kažem — u atmosferi mistifikacije — »zabranjče se«, »skinuće se«, »nije«, »neće ići« itd., da smo morali ljude da sakrivamo, da su se ljudi sakrivali pod sedišta, da bi videli tu probu.

Samo, ja moram da podvučem jednu situaciju Beogradskog dramskog pozorišta, u kome je prethodno bio skinut komad sa repertoara; to je još ono vreme kada se moglo skidati. I

mislim da je pomalo postojao strah da se i predstava »Godoa« ne skine.

Vasilije Popović:

Prethodno je bio skinut »Bal lopova«.

Predrag Dinulović:

»Bal lopova«, daleko bezazleniji komad, što je sve nas začudilo. Jednostavno, nismo videli u njemu, ne vidim ni danas, bilo šta što je moglo u onom trenutku da bude opasno — kako je jedna drugarica govorila — za socijalizam.

Vasilije Popović:

Dobro, a koje su to bile snage koje su se tu, mislim u kulturnim krugovima, zatim možda i u političkom svetu koji se bavi kulturom, koje su se tu konfrontirale i lomile?

Predrag Dinulović:

Stvar je vrlo prosta. U to vreme je Partija vodila, morala da vodi, protiv preveličkog uticaja Zapada, jer je bio pritisak jedan, pošto smo se razvezali bili sa SSSR i istočnim blokom, pritisnuo nas je bio Zapad i pojavitili su se neki znaci idolopoklonstva prema Zapadu itd.

Ono što se nama činilo, ja moram da govorim i u svoje ime, u tekstu Beketa, to je jedna bezizlaznost i zatvorenost u krugu. I, mislim da je bio stav Beogradskog dramskog pozorišta, da je ta zatvorenost nešto što mi ne bismo smeli da dozvolimo da vidimo na našoj sceni.

Međutim, ja danas kada pogledam sa te distance od preko dvadeset godina, mislim da je tu Beogradsko dramsko pozorište palo i da je prestalo da biva ono što je bilo u onom trenutku kada je negde oko pedesetih godina, početkom pedesetih godina, postalo zanimljivo, atraktivno, dragoceno za kulturni život Beograda. Mislim da je pozorište tog trenutka postalo oprezno i uplašeno od rizika. Takvog pozorišta, naravno, nema ...

Vasilije Popović:

Malo je bilo i samozadovoljstva, čini mi se ...

Predrag Dinulović:

U to vreme sigurno.

Vasilije Popović:

... nekim uspesima u to vreme, setimo se baš tvoga »Trgovačkog putnika« ...

Predrag Dinulović:

To je bilo nešto ranije ...

Vasilije Popović:

Dobro, ali zatim se nastavila serija Tenesi Vilijamsa, Milera, sa možda još nekim ...

Predrag Dinulović:

Mislim da je prosto zaškripalo u nemanju smelosti da idemo dalje i da smo tu pali kao pozorište. Ne tog trenutka, jer tog trenutka smo bili u zenitu ili blizu zenita ili ispod zenita. Ali u onoj krajnjoj konsekvenci mislim da je tu pali Beogradsko dramsko pozorište.

Vasilije Popović:

Da li si ti i Uprava pozorišta, da li ste vi bili svesni jedne stvari: da je Beogradsko dramsko pozorište moglo da ima publiku i da se održi samo neprestanim inovacijama. Jer, to pozorište je geografski i tada bilo isto tako udaljeno kao i danas, a sam taj kraj nije baš nekako pozorišno uzdignut i on ne može da pokrije publikom onakav broj gledališta, pa je ono vuklo publiku iz grada zbog toga što je imalo jedan zanimljiv i neprestano nov repertoar.

Predrag Dinulović:

Jasno.

Vasilije Popović:

A onda se javio još jedan talas novih pisaca — kao Beket, Jonesko, Sartr ...

Predrag Dinulović:

Mislim da tu baš i jeste problem. Čini mi se da nismo bili dovoljno dalekovidi. A s druge strane, mislim da oni koji su, koje je to trebalo da zanima, počevši od mene pa do dramaturga itd., nismo sagledavali to što je novo na evropskoj sceni, u evropskoj literaturi. Bili smo zadovoljni i time što smo prikazali dve-tri dobre predstave, da bismo nadalje od njih živeli.

Mislim da je to osnovni uzrok i da se tu raspalo Beogradsko dramsko pozorište, odnosno ono više nije imalo šta da kaže novo gledaocu. Sve je to bilo posle vraćanje na staro, igranje klasika na način Beogradskog dramskog pozorišta itd.

Ali to što je bilo novo, što je bilo korak dalje u otvaranju ...

Vasilije Popović:

I zanimljivo ...

Predrag Dinulović:

... i zanimljivo za publiku, to nismo uspeli da nađemo i mislim da smo mi krivi za dalji život ili smrt Beogradskog dramskog kroz nekoliko godina iza toga.

Ja lično mislim da, izgubivši bitku za »Godoa«, Beogradsko dramsko pozorište je izgubilo svoj teren ...

Vasilije Popović:

Novi teren.

Predrag Dinulović:

Koji je valjalo osvajati, a u koji je uleteo Atelje 212 i

postao najatraktivnije, najavangardnije pozorište.

Komentator:

Jedan kratak osvrt ili jedan kratak rezime na prvi period posleratnog beogradskog pozorišta izlaže književni kritičar Sveta Lukić.

Sveta Lukić:

Ima nešto izuzetno značajno, bez obzira na sve ostalo, da predstava »Čekajući Godoa« nije ona iz importa, već smo njome mi sami sopstvenim snagama, bez ugledanja i prenošenja, a to znači bez uzimanja tuđeg zdravo za gotovo, potražili svoju istinu i svoj pozorišni izraz. »Godoa«, naravno, nema bez dotadašnjih rezultata Beogradskog dramskog pozorišta. Ali, dotad smo, navijajući za to pozorište, korak po korak sa njim osvajali: prvo: tematiku igranjem Milera i Vilijamsa; slobodniji mizanscen; kolokvijalni govor umesto recitovanja i šire umesto pogrešno, večito pogrešno kod nas shvaćene romantičarske glume; uslovnu scenografiju umesto starinskog iluzionizma.

Ipak je tu reč bila pre svega o spoljnim stranama pozorišnog jezika, koji se sada »Godoom« obogaćuje u sadržaju u najdubljem značenju, čineći nas modernijim na planu gde je to najteže, a u stvari jedino važno postići.

»Čekajući Godoa« je predstava od prekretne važnosti za posleratno pozorište u Beogradu. Razmišljajući uporedno sa pravljenjem periodizacije književnog života i književnosti našao sam da u razvoju posleratnog beogradskog pozorišta tom neodržanom premijerom »Godoa«, premijerom predstave kojom je kasnije stvarno, dakle ne formalno, objavio svoj rad Atelje 212, dakle tom predstavom posle prvog Klajnovog perioda u Narodnom pozorištu odmah posle oslobođenja i drugog Stupičinog u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, koji se na svoj način produžavao u Beogradskom dramskom, »Godoom« počinje treći period razvoja pozorišta. U našoj ipak ne preterano razgranatoj situaciji svaki period bio je vezan za po jedno pozorište, čak za po jednog reditelja, možda sa izuzetkom drugog perioda. Ali neodržanom premijerom »Godoa« završava se taj drugi period, glumci i Vasilije Popović uskoro napuštaju Beogradsko dramsko pozorište i ono se na svoj način tako raspada i još vegetira posle toga izvesno vreme, samo više bez takvih ambicija i takvog uspona.

Komentator:

O sadržajnim i formalnim odlikama komada »Čekajući Godoa« nastavljaju razgovor glumci i reditelj ove predstave.

Rade Marković:

Gde je bila novina, pored ovih stvari o kojima je dosad bilo reči?

Bila je u sadržini; bile su to novine do te mere šokantne za nas, da smo mi, barem ja, radeći »Godoa«, prvi put došao

u kontakt sa tom filozofijom besmisla i sa tim novim gledanjem na svet. I usvajanjem, u stvari, tog novog sižea, ja sam usvojio i neke nove misli, do tad meni potpuno nepoznate kao filozofski stav, kao jedna stvar koja postoji na svetu.

Vasilije Popović:

To je tačno. To je bilo ono najvažnije; jedan pogled na svet...

Rade Marković:

Ja sam prvi put čuo uopšte da to postoji kao jedna filozofska misao koja je već formirana, koja je na Zapadu, kako se to kaže...

Vasilije Popović:

...već imala svoju predistoriju i proisticala iz jednog stanja, veoma teškog stanja, posle drugog svetskog rata. Međutim, mislim da Beket u tome komadu ne govori samo o tome da je život beznadežan, da je čovekovo postojanje beznadežno itd. Jer on je rekao i to da se čovek večito nada i mada mu se ta nada ne ispunjava, on joj je i nadalje duboko, iznutra, privržen. Beket, dakle, jedan životni, duboko unutrašnji impuls, jednu čovekovu unutrašnju težnju i želju da živi, nije mogao do kraja odricati. To je ono što i u ovome komadu postoji. On je rekao — jeste, čovek je takvo i takvo biće, njegov život ne vodi ničemu; mada, i u tome je absurd, čovek i dalje radi, strasno živi i nuda se, iako to ne vodi ničemu...

On je, naime, samoj toj stvari, samom tom beznađu čovekovom, istovremeno i doskočio; tom racionalnom zaključku da je čovek u takvoj i takvoj situaciji, on je doskočio time što je tu situaciju podvrgao humoru, on joj se narugao; komad je prepun humora. To je ono što je važno i što uspostavlja ravnotežu, što čak uspeva neki put da nadvlada tu neumitnost, tu sudbinsku neumitnost; to je isto kao kad umeš na svoj račun da budeš ironičan, onda si iznad sebe. Tako je i Beket svojom moćnom literarnom opservacijom, svojim moćnim literarnim humorom, uspeo da tu stvar uravnoteži i da doskoči samoj, rekao bih, samoj smrti, da se nasmeje samoj smrti, znači da se postavi makar u jednom momentu u istu ravan sa njom...

Naravno, u to vreme, takav jedan stav, takvo jedno gledište, prosti je bilo nezamislivo; onda smo mi pretežno živeli u jednom dosta dugom periodu, ne baš tako dugom, možda 7 — 8 godina posle oslobođenja, ali smo ipak u tom periodu živeli neprestano u izvesnom optimizmu, u jednom potpunom i čak euforičnom verovanju itd. Ne mislim da smo prestali da verujemo, u isto ono što i pre, ali tada nismo uspevali da razmišljamo na jedan sasvim drugi način, pa je to za sve nas bio jedan šok u tom smislu...

Ljuba Tadić:

Ja sam se malo zbumio kada sam pročitao da je Beket u Nemačkoj sam svoj komad režirao; očigledno da nije bio

zadovoljan pozorišnim umetnicima, da protumače njegov komad, pa je uezao da ga sam izrežira, i vidim da je nazvao to lakrdijom ili kako je rekao, da to...

Rade Marković:

Farsa.

Ljuba Tadić:

Ne, farsu smo mi igrali. Nije rekao da je farsa, nego je rekao da je to lakrdija, pa smo baš o tome razgovarali Vasa i ja, što je naša predstava ličila više na farsu, jer smo joj mi davali one dubine...

Rade Marković:

Gledao sam pre dve godine u Parizu »Godoa«, novog »Godoa«, tad je baš izašao, negde u jednom malom pozorištu, u nekom udaljenom kvartu, neka mala periferija, i zaprepaščen sam izašao posle predstave. To je neverovatno koliko je to bilo lišeno humora, koliko je to bilo ne suvo realistički, nego — ne znam — nekako naturalistički egzaktно preneseno, prazno.

Bata Paskaljević:

A publika?

Rade Marković:

Vrlo malo publike, da. To je vrlo brzo skinuto sa repertoara.

Vasilije Popović:

Tu može lako da se padne u čist naturalizam, jer ima dosta drastičnih scena koje na to vuku. Na primer, Poco mama i kao nekim uzengijama caka Likija...

Rade Marković:

Tu i leži uspeh našeg izvođenja, što je ono bilo blisko stvarnosti, a ipak je na neki način poetizovalo malo stvar. Valjda zbog toga što si ti nama stalno, stalno insistirao na tome, da se pode od nekakvih realnih, životnih situacija da se tu neko čeka, da je ovaj čovek vlastelin, da je ovaj čovek tu jedan kloštar itd., da je ono sluga itd., da to nije nikakva gola simbolika, da se simbolika dobija tu na drugi način, iz poezije, humora...

Vasilije Popović:

To je ono što nikada nismo dozvolili; nismo dozvolili da padnemo u čist nihilizam; jer je tu u pitanju jedna dijalektika, dijalektika nade i beznade; naročito se ta dijalektika lepo ogleda u odnosu Vladimir — Estragon; dakle nešto što ide i što se kreće, pa i onda kada se ponavlja; inače bi to bio suviše jednostran, uprošćen, u krajnjoj liniji ne toliko vredan komad, kad bi se samo zadržao na nihilizmu.

Na primer, sećam se toga kako je Rade svoju ulogu našao. Rade je govorio: »Slušaj, mnogo elemenata Poca ima kod

mog oca!« Ja nisam znao Radetovog oca, ali sam posle toga, kad god sam gledao Radeta, uvek, do pola, do tri četvrtine, znao kakav je Radetov otac. Na taj način je Rade doneo jednu izvanredno živu sliku toga lika.

Bata Paskaljević:

Sad, detalj jedan, otac Radetov nikada nije pitao: »Koliko je sati?«, nego: »Koliko pokazuje vaš časovnik?« — a to je u stvari jedna Pocova rečenica. Tako pita Poco.

Vasilije Popović:

Onda, mislio sam o Likiju; u prvom momentu Liki ima neke tekstove naizgled automatske. Pomislio sam da je tu u pitanju neki recidiv nadrealizma ili slično. Međutim, posle, kada sam pročitao Joneska, shvatio sam u potpunosti u čemu je tu stvar; to je bila jedna vrsta parodije ... Jonesko je već bio tu, već je tu bio sa svojim parodiranjem okoštaloga jezika, građanskog, na primer. On je u »Lekciji« one časove engleskog jezika podvrgao humoru; dakle klišee koje je on zapažao u životu. U životu se klišetirano govori, naročito u jednom određenom, tako stabilnom i tako dugo građenom svetu. I on je to podvrgao podsmehu. Isto tako, jedan lakej, Liki, koji uz to ima i jednog ograničenog gospodara, mora da mu priča godinama razne priče i da ga informiše. On ga informiše i o berzanskim i o naučnim stvarima ...

Bata Paskaljević:

I o sportskim ...

Vasilije Popović:

... Ali vremenom, to se toliko klišetiralo, da je postalo jedan nepodnošljiv, čak i za samoga Poca, govor. A Beket je to iskoristio, taj lakejski jezik raporta, snishodljivosti itd., pa je taj jezik podvrgao podsmehu, istovremeno podvrgavajući i same ove ličnosti, Poca i Likija, sa kompletnim njihovim ponašanjem, njihovom nedopupavnošću itd., jednom podsmehu. Dok sam uvek u Vladimíru video izraz jedne osetljivosti i pokušaja, neprestanih pokušaja ... On je taj koji tera na čekanje, on je taj koji čeka i koji uvek kaže: »Sutra ćemo doći ponovo!«, koji uvek opominje Estragona: »Pazi tu cipelu«, on se u toj situaciji brine sa nekom pedantnošću ...

Rade Marković:

To su njihove duboke krize.

Vasilije Popović:

... Njegov ponor je stravičan dok, recimo, Estrogonov, to nije, on je već, on je nekako s onu stranu, on je — kako bih rekao — neću da kažem mrtav, ali čovek koji više nema nikakvog razloga ni za šta.

Treći razgovor »Probe«

Učestvuju:

Dušan Matić

Radmila Gligić

Stojan Čelić

Danka Pavlović

Vasilije Popović

Ljuba Tadić

Rade Marković

Predrag Dinulović

Komentator:

U prethodnim razgovorima učesnici su bili pretežno usredsređeni na dve teme: kako je nastala ideja da se komad Samjuela Beketa »Čekajući Godoa« postavi na scenu Beogradskog dramskog pozorišta i kakav je bio njegov značaj za repertoar ovoga pozorišta i uopšte beogradskog pozorišnog života i, potom, kakav je širi doprinos imao u previrućoj društvenoj, kulturnoj i umetničkoj klimi početkom pedesetih godina.

U razgovoru koji sledi, biće reči još jednom o smislu ovoga komada kao i o daljim pripremama ove predstave i protivrečnim mišljenjima o mogućnosti njenog prikazivanja publici.

Najpre Dušan Matić, koji će u razgovoru sa Radmilom Gligić izneti niz svojih impresija o Blenovoj predstavi »Godoa«, kao i o piscu komada — Samjuelu Beketu.

Dušan Matić:

... Znam kad je otpočela priča o »Godou«; u tome sam učestvovao i jedan od mojih glavnih argumenata je bio, da bih dao neku podršku, da bih pomogao nekim da razumeju, da jedan ovakav komad u Evropi ne znači apsolutni pesimizam, neku vrstu cinizma, već da je to neka objektivna slika jednog izgubljenog sveta. Ako su kritike evropskog društva u poslednjih sto godina bile uvek negativne, počevši od najvećih misilaca i pesnika krajem XIX veka i početkom ovoga veka, ako su bile intonirane tragično, nije čudo što je najzad i jedan dramski tekst dobio tako oštре crte u ličnostima i u rečima koje su izgovorene. Ono što je mene uvek trglo i što mi je dopušтало da ne vidim to crnilo i zašto sam bio da se taj komad i kod nas prikaže, dolazi otuda što jačina Beketovog teksta zaista zapanjuje jednostavnošću kojom je pisan, nijedna nepotrebna uzaludna reč, a sve je unutra uzaludno i

strašno; jer je to tako i nikako drukčije ako se život svede na to da dva čoveka treba da reše svoj život izvan svega, bez obzira na sve što se dešava oko njih, kad su svedeni samo na sebe, onda to tako izgleda.

Da li je Beket optimista ili pesimista to se nikada ne vidi iz teksta jednog pisca, to je pozadina njegovog — tako da kažem — momenta pisanja, ono što ja znam o Beketu i što sam čuo odmah, uverilo me je da taj jednostavan i skroman čovek ne može da predstavlja nikakav činizam, nego naprotiv da piše jednu istinu čija slika, ma kako bila na prvi pogled crna, iza nje стоји jedno saosećanje koje je beskrajno veliko, baš prema onim ličnostima koje je on tako možda strašno i užasno prikazao, ali taj užas nije u njemu, ni čak u njima, nego u situacijama u kojima se ti ljudi nalaze.

Radmila Gligić:
Inače ne bi bilo ni ironije ni humora u tome.

Dušan Matić:
Ni humora. A bilo je toga. Bilo je toga, to se oseća na našim predstavama. Meni se desilo da gledam i našu stotu predstavu. I ja mislim da su naši glumci na kraju otkrili tu diskretnu duboku ironiju svega toga koja stoji iza svih reči tamo izgovorenih, i iza svih situacija. To »Očekujući Godoa«, taj izraz sam, to čekanje nade, jer to znači to, da ipak tu postoji neka nada, Blen je toliko lepo izrazio u liku Dečaka koji dolazi da javi da Godo neće doći večeras već sutra, sam lik njegov je tako naslikan da predstavlja zaista nadu da će ipak neko doći i da će se naći neko rešenje... Ja znam da se kod nas ne voli reč anđeo, ali možda bi trebalo ipak reči tu reč koja nije — ne treba zbog Nikole omrznuti i svetog Nikolu, — odnosno ne bi trebalo zbog svetog Nikole omrznuti Nikolu — koji je dete koje uvek predstavlja svu čednost koju nosi život na početku svoje egzistencije.

* * *

Znate, pred jednim ovakvim piscem kao što je Beket, njega pokušati da klasirate levo, desno, znate, vrlo je osetljivo. Jedan čovek koji je bio toliko duboko nesrećan, koji je došao zaista do dna. Recimo, ja mislim da je čak i ime Godo našao ne kao što se kaže kod Balzaka, kod Balzakā se zaista pominje ime, ime jednog činovnika, ne znam, koji se zove Godo, ali ima i ulica Godo u Parizu i ja sam tu ulicu našao u jednom kontekstu u Dnevniku Andre Žida, koji tačno bacu svetlo na atmosferu koju osećamo u »Očekujući Godoa«. To je jedna mala mračna ulica...

Radmila Gligić:
Jeste li je videli?

Dušan Matić:
Ja sam je video, iza Madlene, u kojoj se u noći dešavaju takve scene koje bi svaki moderan pisac poželeo da napiše. Žid opisuje jednu takvu scenu, jednu tuču,

u kojoj se pojavljuje jedna Zorka, kako je zovu, jedna mulatkinja, koja je u stvari bila metresa ne znam kog pesnika, Pjer Luisa, čuvenog Pjer Luisa, tuča, svađa i mrak, i gde se pojavljuju žene prostitutke, sve redom. A pošto se i Žid tu našao, već vidite tu atmosferu. Tako da je verovatno Beket u svojim tamnim danima života u Parizu, verovatno prošao i tom ulicom, jedne noći.

Radmila Gligić:
Vi niste pitali Beketa o tome kada ste sa njim razgovarali?

Dušan Matić:
Ja Beketa nisam nikada upoznao.

Radmila Gligić:
Niste?

Dušan Matić:
Nisam. Ja ne volim da se upoznajem sa velikim ljudima, vrlo ih malo znam. Nisam ga sreo. Kad je bio u Beogradu nisu mi ga doveli, znate, da ga vidim. On je bio. Jedan dan ili dva dana jedanput u Beogradu. Evo primera koji ilustruje njegovu dobrotu, ako je to dobrota: čuo sam da je honorar koji je dobio u Beogradu i u Jugoslaviji dao svome sestriću ili bratancu.

I ne samo to, nego mislim da je Treći program publikovao jedan muzički tekst njegovog bratanca za koji je Beket pisao tekst.

Radmila Gligić:
Jeste, mi smo ga objavili u časopisu.

Dušan Matić:
Ja mislim da se čovečnost u tome ogleda, ako je to čovečnost voleti svoju porodicu ili nekoga člana svoje porodice...
A čitali su mi i nekoliko pisama njegovih o njegovoj ženi, o stanu u Parizu koji su dobili. A Mira Trajlović mi je ispričala još i to da ga je srela u kabinetu, to jest u sobi za rad Žan Luj Baroa, njega koji je skromno u jednom čošku sedeo i čekao da se zahvali, jer i toga ima u Parizu, da se zahvali...

Radmila Gligić:
Madleni Reno?

Dušan Matić:
Žan Luj Barou...

Radmila Gligić:
Na onome kako su igrali... »O, ti lepi dani«?

Dušan Matić:
Ne samo to, nego da zahvali za telefon koji su oni učinili da on dobije.

Dušan Matić:

Ja ne volim sjaj, meni je takozvani bogati život, znate, sav od varke; mnogo je istinitije onde gde se čovek nađe ukopan u pravi život, bitni život, znate, gde nema mnogo sjaja; gde je malo skromniji, skrušeniji i krutiji život. Ja uvek citiram, i sad ču to učiniti kad govorim o Beketu, citiram Isidoru Sekulić: »Volim onoga koji ore kamen, a ima hleba«. Ja mislim da je Beket taj, znate. Ne znam, mislim ...

Radmila Gligić:

U tom smislu kako ste vi govorili ...

Dušan Matić:

Kad gledate njegov život on je stvarno kao kamen, a ipak je napravio nešto ... Ipak to treperi ... Ipak je pokazao gde bi se otislo ako bi život išao u jednom pravcu. Znate, nikad se ne može ceo život da prikaže, uvek se samo jedna njegova trasa, jedan njegov — kako da kažem — put između jedne linije i druge linije ... A u stvari život ima deset linija, sto linija između jedne i druge tačke. A mi možemo da slikamo samo jednu. E pa, Beket, pokazuje: ako bi život išao u ovom pravcu evo gde bi došao, sa izgužvanim polucilindrom, u prljavom žaketu, onako kako se i Ujević pojavio. Često je Ujevićevo pojava za mene ilustracija; u onom raskalašnom, veselom vremenu, gde su svi bili nekako zapahnuti oslobođenjem, zemlja se nova stvara itd., taj Ujević, koji je bio neobičan, gotovo propao, on je bio slika da smo svi mi bili pomalo ... kako ono kaže ...

Radmila Gligić:

Oskudan život.

Dušan Matić:

Oskudan život, znate. Ja mislim da treba nekad zabeležiti i oskudan život.

* * *

Dušan Matić:

Da, sve je mogućno. Možda smeta, možda smeta ljudima što nema žena u komadu, ja sam nešto mislio, znate, što nema žena u tom komadu. Možda je tu Beketov skriveni optimizam, jer nema žena, on je ljude nekako uprljao, ako hoćete.

Radmila Gligić:

Muškarce.

Dušan Matić:

Muškarce, da, muškarce, a nije htelo žene. Možda zato nema unutra žene. Možda je voleo svoju majku, neku sestru, šta ja znam, znate, zbog toga ljudi ... Znate, pisci su tajanstvene ribe, ne možete da ih uhvatite zbog čega nešto rade. Ne treba im verovati na reč. Oni vam kažu nekad što im u tom času padne na pamet. Maks Ernst, na primer,

dok je bio nadrealista i kad je pridavao važnost svakoj svojoj rečenici, on je izjavio da je svoje čuvene »flotaže«, to je ono kada uzmete dinar pa stavite preko toga hartiju, zatim trljate, pa izade kruna ili pismo. E, on je kazao da je to specijalno pronašao, otkrio 5. avgusta, ne sećam se tačno, ili 11. avgusta 1925. Da je to tada bilo, da je te flotaže zaista tada imao, ja se sećam vrlo dobro, jer sam bio u Parizu, i nekoliko puta u njegovom ateljeu; onako u gužvi nekoj smo došli da ručamo ili da večeramo kod njega, pošto je bio blizu Plas blanš. A kada se razišao sa Bretonom i kada se posvađao s njim i postao veliki majstor, veliki slikar, on je izjavio kada su ga pitali za taj flotaž — »Pa, to je koješta, ja to znam iz osnovne škole kad smo, mi deca, one sličice i dinare umnožavali preko hartije.«

Zato vam kažem da nikada sa umetnicima i slikarima ne znate šta vam ozbiljno govore.

Radmila Gligić:

A je li i Beket, kad je napisao dramu »Čekajući Godoa«, tu primenjivao nešto slično?

Dušan Matić:

Ja mislim da je Beket našao tu svoj izlaz; odатle je on tražio da ima stan, da ima telefon, da to bude u određenom kvartu, da njegova žena bude zadovoljna što se njihov stan nalazi u kvartu u kome je provela detinjstvo. Znate, i njegova žena je bila jedna od onih koje su bile malo na dnu. Znate, čovek ne misli celoga života isto, ne misli kako je mislio u svojoj dvadesetoj, još manje kako je živeo u svojoj tridesetoj godini, znate, treba tu reku života kod ljudi raspoznavati ...

Komentator:

Ponovo se vraćamo probama »Godoa« — koje su već uveliko bile u toku — i samome radu na budućoj predstavi, ali sada kroz sećanja scenografa predstave slikara Stojana Čelića i kostimografa Danke Pavlović, koji će izneti neke detalje od kojih je zavisilo uobličavanje predstave.

Stojan Čelić:

Pokušavalо se činiti ono što se i u svetu čnilo, sa jedne strane iz finansijskih razloga a s druge da se te zatvorene, zagušene scene malo oslobole ...

U tom sklopu mi smo išli na krajnje jednostavno rešenje, i pisac je zahtevao krajnje jednostavno rešenje. Naime, napraviti neku pustinju, neku periferiju, ogoljenu potpuno, sivu maltenu, bez života, u kojoj bi život moglo da predstavlja to nesretno malo drvo. Ja sam bio napravio jednu skicu te scenografije ...

Vasilije Popović:

Imam tu skicu ...

Stojan Čelić:

... Pronašli smo negde baš jedno takvo vitko, malo drvo

koje smo stavili u centar sa jednim kamenom i sa nekom mahovinom. Bio je još potreban, samo u drugom činu, jedan list ili dva zelena lista koja bi nagovestila ...

Danka Pavlović:
Rašt.

Stojan Ćelić:
Proleće. Da, listanje, život neki.
* * *

Stojan Ćelić:
Pri postavljanju, odnosno realizaciji ove skice u Beogradskom dramskom, išli smo prosto samo na to vitko drvo i horizont koji je u pozorištu obično siv, koji prema tome daje taj ogoljeni otvor ili prostor ... Kasnije u zgradi »Borbe« nije postojala mogućnost za tako nešto, ubačen je bio samo taj komad drveta, pokušalo se sa svetlom, pokušali smo da svetlom proširimo horizont. Znam da je Radoš (Novaković) u to vreme izrazio strah, kao da je stvar suviše pesimistička, pa je sugerirao da se pozornica malo oboji, čak crveno na kraju, da bi se bar nešto sunca unelo u samu predstavu. (Ovim sećanjem, ne želim, razume se, da Radoša dovodim u pitanje). Međutim, svaki čin se završava upravo zalaskom sunca i pojmom meseca, odnosno mesečine.

Vasilije Popović:
Dan prelazi u noć ...

Stojan Ćelić:
Odnosno, noć smo već nagoveštavali dok je trajao dan, taj lagani sumrak, pa smo dodavali malo crvene negde u pozadini itd.
Kasnije, u Ateljeu 212 u novoj zgradi, taj dekor sam izmenio spuštanjem, ili bolje rečeno okretanjem pozadine nekih panoa koje su oni imali u fundusu na dole i pravljenjem neke vrste drveta od dasaka, od sanduka u stvari.

* * *
Vasilije Popović:
Pozorište se oslobođalo u svim elementima. Znaš da je čak i jedna takva potpuno gola scena sa jednim jadnim drvetom predstavljala senzaciju, jer tako nešto nije dotad bilo uobičajeno, možda negde u baletu ili ne znam gde, u nekoj drugoj vrsti scenske umetnosti, dok takva scenografija za dramu nije dotada bila u našoj navici. Tako da je sama po sebi predstavljala jedno iznenadenje. I čak se sećam, da je na samu scenografiju bio upućen aplauz kada se bila digla zavesa u Beogradskom dramskom, kada se otvorila scena i upalio onaj veliki horizont i kada se dobitilo odmah jedno bespuće, jedna močvara, recimo. Tako da mislim da je to bilo pozdravljeni od ono malo gledalaca za vreme one famozne poslednje generalne probe kao jedan nov vizuelni, optički doživljaj.

Danka Pavlović:
Odjednom je ta teška atmosfera u tom prostoru delovala idilično.

Stojan Ćelić:
Mi smo većali zajedno o tome — ako se sećate — da li to treba da bude đubrište, da li treba da bude periferija, da li sa naznakom, tresetište neko ...

Danka Pavlović:
Đubrište ...

Stojan Ćelić:
... Pa smo onda konačno rešili — sve treba da bude čisto, izvući samo taj ružni horizont, staviti to drvo na scenu i stvari će dalje da se odvijaju.

Vasilije Popović:
Oni crni kostimi su na tome fonu fino igrali.

Danka Pavlović:
Izvršno. Kao neki crtež je bilo.
* * *

Stojan Ćelić:
Mislim da bi bila zanimljiva i Dankina priča o kostimu, kako se dolazilo do komada, to je nešto uzeto iz fundusa ...

Danka Pavlović:
Uzeto, naravno. Skice smo imali ...

Vasilije Popović:
Sve je bilo mogućno i zbog toga što predstava nije koštala tako reći ništa. Mislim, mogućno uopšte to raditi, pa smo rekli: »Vidiš tu nema dekora, tu ćemo rešiti stvar sa horizontom, ovde nema nikakvih kostima, to ćemo naći sve u fundusu!« I to je bio jedan od razloga da se uopšte otpočne ...

* * *
Danka Pavlović:
To je sigurno što si rekao: da je Radetu pravljena pelerina, karirana, koja je slikana ...

Vasilije Popović:
Toga se sećam: platno je štampano karirano.

Danka Pavlović:
Jeste. Sivo karirano. Sivo i braon. Bilo je nečeg i žutog.

Vasilije Popović:
Da, to su bile čizme.

Danka Pavlović:
Čizme su pravljene takođe. Rade ima veliku nogu, ni u jednu ne može da uđe ...

Vasilije Popović:
Rade je htio da izgleda ...

Danka Pavlović:
Da, bile su crvene, u crvenoj koži ...

Vasilije Popović:
U posebnim nekim rukavicama.

Danka Pavlović:
A Ljubine cipele? Sećaš se?

Vasilije Popović:
Tu smo takođe imali muke. Ljuba izgleda isto tako ima široku nogu?

Danka Pavlović:
Da. Trebalо je to da bude duboka, velika cipela, pa da je skida ...

Vasilije Popović:
Da bude duboka, laka, sa onim lastišom ...

Danka Pavlović:
Cug-cipela, takozvana.

Vasilije Popović:
Cug-cipela, da bi je on mogao da lako skine. Da proba Estragonovu cokulu, koju ovaj takođe skida, jer ga žulja itd.

Danka Pavlović:
Oni mnogo hodaju i stoje ...

Vasilije Popović:
Ali znam, takođe, da je ta fina, cug-cipela, obično od najmekše kože ...

Danka Pavlović:
Švervo ...

Vasilije Popović:
... Ljubu je takođe žuljala, a istovremeno ga je i stezala. A pošto Ljuba zaista najviše stoji na sceni, jer se stalno nada nekom dolasku, a najviše se i kreće i ima duge pauze, njega su pomalo bolele noge, pa je na kraju Ljuba svu tu svoju obuću sveo na obične neke crne meke filcane patike, u kojima je otad uvek igrao, jer mu je tako bilo najlakše i najmekše ...

Danka Pavlović:
Tačno, ja sam to zaboravila.

Vasilije Popović:
Znam, dosta smo petljali i oko halbcilindrova, jer Ljuba ima isto tako i veliku glavu, pa smo na jedvite jade u fundusu Narodnog pozorišta, kroz koje je prošlo svašta, našli neki

ogroman halbcilinder za koji se Ljuba posle sa najvećom nežnošću brinuo, naravno da mu negde ne ispari. A ima jedna scena kada on i Estragon menjaju od duga vremena šešire, i Bata mu slučajno ili namerno podvali i podmetne mu svoj mali šešir, koji Ljubi naravno stoji na vrh glave, i to je izazivalo komičan efekat ... Taj geg je posle bio neizostavan na svakoj predstavi ...

Komentator:
Mnogi umetnici, kulturni i javni radnici i, razume se, ljubitelji pozorišta, pratili su sa izuzetnim interesovanjem rad na spremanju »Godoa«. Ohrabrenja, saveti ali i sumnje i otpori stizali su sa različitih strana, no skoro uvek uz izraženu želju da se istraje do kraja, makar da ga vidi samo i najuži krug.

Jednu od završnih proba video je i naš poznati prozni i dramski pisac Miroslav Krleža, koje se tih dana nalazio u Beogradu povodom spremanja jednog njegovog komada, i to upravo u istom pozorištu gde se spremao i »Godo«. Izrazio je želju da vidi probu »Godoa« i ona je za njega i izvedena. O njegovim utiscima govore učesnici predstave ...

Ljuba Tadić:
Sećam se razgovora posle te probe, gore u Dinulovićevoj kancelariji, kad smo se svi okupili i sedeli oko Krleže, kad smo slušali šta je govorio. Tada je on nama pričao o nihilizmu, o Džemu Džosu, o sekretarstvu Bektovom kod Džosha ...

... On nije tada rekao da komad ne treba igrati, ali je govorio o mraku koji komad nosi. I pošto je bio informisaniji, da ne kažem pametniji od svih nas koji smo tada bili mladi i sedeli pored njega i slušali ga, on nam je rekao da to nije ništa novo u teatru, da je sve to bilo. On je o tome govorio i analizirajući komad on ga je negirao ...

Vasilije Popović:
Rekao je čak da je on u svojim ranim komadima imao takođe taj nihilizam.

Ljuba Tadić:
On je o tome govorio i znam da smo mi izašli malo zbumjeni oko toga, ali je uskoro posle toga usledilo Dinulovićev i Minjino rešenje, da se »Godo« ne igra za javnost.

Vasilije Popović:
Mislim da je Krleža gledao samo prvi čin i da nas je posle toga Dinulović pozvao gore na razgovor, a tu je bio, sećam se, i Stojan Ćelić ...
Sećam se kako je Krleža — bilo je to u njegovom stilu, čak sam se malo nasmejao — rekao da je on maltene u toku noći, u vozu, između recimo Siska i Slavonskog Broda, pročitao komad »Čekajući Godoa«. I onda je govorio o komadu i zaključio tako da se nije izjasnio ni za to da se

komad igra, ni za to da se ne igra, već je rekao da mi sami to vidimo.

Rade Marković:
Ali on je tvrdio da neće doživeti drugu reprizu.

Ljuba Tadić:
I to je u njegovom stilu. To je njegova redovna opsesija za svaki komad, pa i njegov...
Ja se, osim toga, sećam, jedne anegdote kad je Mića Tomić upitao: »Molim vas, da li vi pišete kao što ste pre rata pisali, zašto ste stali, učutali?« A Krleža se okrenuo nama: »A tko je taj čelavi gospodin?« A Krleža je sam takođe bio čelav. I posle toga smo dugo dirali Miću: »Tko je taj čelavi gospodin?«

Komentator:
Sećanje Stojana Ćelića na Krležin utisak o predstavi »Godoa«.

Vasilije Popović:
Krleža je veoma pohvalio ono što smo mi kao ansambl učinili, odnosno kako smo spremili »Godoa«, za naš rad je imao samo komplimente, ali kako se odnosio prema mogućnosti da se taj komad izvede, da li se sećaš?

Stojan Ćelić:
Naime, Krleža je došao u Beograd sasvim nekim drugim poslom i onda je usput tražio da gleda predstavu »Godoa«, odnosno neku vrstu generalne probe.

Danka Pavlović:
I šta je on tada rekao?

Stojan Ćelić:
Koliko se sećam, on je govorio o tome kako je tako reći prethodne noći pročitao delo i da je došao do nekih zaključaka o samome delu, pre svega da se radi o otuđenju, maltene o svođenju čoveka na krpnu. A s druge strane, da je u pitanju — ako hoćete — i neki psihološki aspekt, naime, da je u pitanju i senilija i totalno razoran čovek.

No u njegovim intervencijama nije bilo reči o skidanju ili onemogućavanju dela. On je pitanje ostavio otvorenim. On je, koliko se sećam, rekao: »Vi možete to da izvodite, ali i ne morate«. To nije zabeleženo, šteta što to tada nije zabeleženo.

Vasilije Popović:
U kakvoj je to vezi spominjao seniliju?

Stojan Ćelić:
Govoreći o tome da su u pitanju razoreni ljudi. On time nije htio da kaže...

Danka Pavlović:
Nije da je pisac...

Stojan Ćelić:
Ne, ne, razoreni ljudi, ličnosti unutar drame. Naime, time je on želeo da kaže: na šta se čovek može svesti, na šta se svodi u kapitalizmu. Ne govori on o seniliji kao o nečem što je moguće usled starosti ili usled razorenosti čoveka, ne samo o tome, nego o seniliji kao bolesti vremena i samog sistema.

Danka Pavlović:
Društva.

Stojan Ćelić:
Da. On je spominjao Marksа specijalno u vezi sa otuđenošću.

Komentator:
Sećanje tadašnjeg upravnika Beogradskog dramskog — Predraga Dinulovića.

Predrag Dinulović:
Bio sam na probi »Godoa« sa Krležom zajedno...

Vasilije Popović:
Posmatrao je samo prvi čin i posle toga smo kod tebe u kancelariji vodili razgovor.
Da li bi ti mogao sada — jer si verovatno još bolje od nas razumeo ono što je Krleža govorio — da li bi mogao da se setiš šta je on tada govorio, kako je on ocenio »Godoa« i Beketa?

Predrag Dinulović:
Meni se čini da smo mi jedan neobavezani razgovor sa Krležom shvatili kao — da kažem tako — direktivu. Krleža je u tom trenutku gledao Beketa, verovatno je to bio prvi njegov dodir sa njim, čini mi se. Ne mogu da tvrdim koliko ga je on poznavao van scene. Njemu se on učinio isto toliko mračnim kao što se činio i meni tog trenutka. I mislim da je rekao jednu rečenicu: »Šta će vam taj mrak?« I mislim da je taj mrak zazvučao u našim ušima kao signal, kao crveno svetlo preko koga ne smemo da predemo. No, mislim da ne treba Krležu vezivati za nekakav odlučujući trenutak u svemu tome. Mislim da mi nismo imali u Beogradskom dramskom dovoljno jasne poglede šta dalje, posle Milera, posle Tenesija, šta posle svega onoga što smo na našoj pozornici igrali.

Četvrti razgovor »Generalna proba«

Učestvuju:

Vasilije Popović

Rade Marković

Ljuba Tadić

Bata Paskaljević

Predrag Dinulović

Sveta Lukić

Stevan Majstorović

Minja Dedić

Radmila Gligić

Komentator:

Dugotrajne i iscrpljujuće probe »Godoa« — u prepodnevnim i tzv. praznim terminima — bile su malo po malo privedene kraju. Komad se sada već — u nizu završnih proba — mogao videti u celini. Uprava pozorišta se nalazila sve bliže neposrednoj odluci: igrati ili ne igrati spremljenu predstavu! Probe su se pratile, smisao komada odmeravao, vodili su se razgovori... I najzad, posle svih tih izvanrednih i najčešće mučnih napora, i kada je predstava već bila spremna za publiku, Uprava je odlučila: premijera se neće održati, predstave za publiku neće biti! Bio je to šok za ceo ansambl koji je komad spremao, a isto tako i šok za sve one van pozorišta koji su ga dugo očekivali. Izgledalo je da je to kraj priče o »Godou«. Međutim, osećajući koliko je ova odluka i teška i nepravična, Uprava je ipak dozvolila, kao za neku utehu ansamblu, da se odigra jedna zatvorena predstava, ali samo za članove Beogradskog dramskog pozorišta, sa izričitom napomenom da niko sa strane na tu predstavu ne sme doći. Ipak, uprkos svemu, izvesni prijatelji su na tu zatvorenu predstavu došli; kako su uspeli da uđu u salu i o ukupnoj atmosferi na toj poslednjoj Generalnoj probi (već predstavi), govorice najpre učesnici predstave...

Vasilije Popović:

Naime, da bi ipak ansambl koji je toliko radio, i to pod nenormalnim uslovima, dobio neko zadovoljenje, Uprava pozorišta je odlučila da se predstava u vidu generalne probe prikaže samo ansamblu pozorišta.

Danka Pavlović:

Da, unutar kuće.

Vasilije Popović:

Sećam se da se u tome — da tu stvar ne može niko da vidi sa strane — išlo toliko daleko, da se glasalo, recimo, da li žena Bate Paskaljevića može da dođe na tu probu. I nije izglasano...

Danka Pavlović:

Striktno — niko izvan kuće.

Vasilije Popović:

Međutim, na sam dan probe, napolju, oko pozorišta, bilo je dosta sveta.

Danka Pavlović:

Naročito studenata Akademije.

* * *

Vasilije Popović:

Dinulović se negde izgubio i nije bio toga dana u pozorištu; Soja je bila u Parizu; i da li je Dinulović zamolio Minju Dedića ili se Minja tu sam našao, ili kako je to bilo ne znam, uglavnom Minja je preuzeo funkciju malištene upravnika pozorišta. Došao je ujutro u pozorište, još pre nego što je počela ta predstava, i na osnovu donete odluke da ne sme niko biti pušten u pozorište ko nije član ansambla, tu je odluku na jedan malo drastičan način sproveo. Taj način je bio ovaj: skupio je ceo administrativni aparat pozorišta i postavio ga na sva vrata pozorišta, tako da je to sprečilo da ljudi uđu unutra, jer je pred pozorištem bilo ljudi.

Rade Marković:

Bilo je veoma mnogo ljudi. Naročito akademaca.

Vasilije Popović:

Bilo je razne publike koja je zahtevala da uđe a nije mogla, jer je pred svim vratima bilo činovnika koji nisu puštali unutra. Neki su se probili zaobilaznim putem. Steva Majstorović i Lule Isaković skrivali su se na galeriji, pošto su se prethodno ušunjali preko garderobe... Čija je garderoba bila preko puta vrata ulaza za galeriju?

Ljuba Tadić:

Moja.

Vasilije Popović:

Još neko je bio s tobom u garderobi... Oni su se uvukli...

Ljuba Tadić:

...Deba, Mika i ja...

Vasilije Popović:

...Oni su ušli ne znam tačno na koji način, ranije su došli, ranije su ušli, i ušli su u garderobu kod Ljube...

Ljuba Tadić:

Oni su ušli kroz dramsku salu, odozdo su došli; kad su došli, onda su se sakrili ...

Vasilije Popović:

... Organizovali smo da neko iz krajnje garderobe na tome spratu, ne znam ko je opet tamo bio, da li Mića, pozove toga koji je stajao na vratima galerije. I kad je on otišao, Steva i Lule su uteleli na galeriju, zatvorili vrata i legli; legli su u prvi red na patos ispod sedišta, da ih niko ne bi primetio odozdo. A u to vreme Steva Majstorović je bio glavni urednik NIN-a, a Lule Isaković direktor NIN-a i član, mislim, ideoološke komisije Centralnog komiteta Partije. Koliko je to, dakle, bila jedna velika borba mišljenja u to vreme, jedna borba unutar same Partije oko tih stvari itd. ... A kada je krenula predstava, onda su oni izvirili, nisu ni seli nego su virili iznad ograde balkona, kao da su klečali ...

• • •
Mića Tomić:

Ja se samo sećam da sam uveo Stevu Majstorovića i da je Steva uveo Luleta. I kada je Mlinja počeo da proverava gde su mine, ja sam sakrio Stevu iza zavesa na balkonu; on je stajao iza jedne zavesa a Lule iza druge. Tu su oni čekali sve vreme dok nije nastao potpuni mrak, a onda su se izvukli i čučali dole da ih niko ne bi otkrio, i tako su čučeći posmatrali predstavu.

Vasilije Popović:

Da li se ti sećaš onih službenika pozorišta koji su stajali na vratima i nisu hteli nikoga da puste u salu. A napolju je bilo publike, koja je zahtevala da uđe?

Mića Tomić:

Da, to je bilo nešto najstrašnije što se desilo u našem pozorištu.

• • *

Sveta Lukić:

Ne umem tačno da kažem koja je to po redu generalna proba bila niti zbog čega je bila tako ilegalna ...
... Svak je uprkos nekoj internoj zabrani pozvao nekog. Ljuba je mene sačekao na glumačkom ulazu, proveo iza kulisa, usput se neko pobunio, scenarist ili razvodnik — ne sećam se — onda je Ljuba u svome tadašnjem stilu počeo da više — kao on neće igrati ako ne mogu njegovi drugovi da gledaju itd. I ostavili su nas na miru. Uglavnom, ja sam sa scene ušao u mračan parter desnom stranom negde do poslednjih redova i tu sam nesmetano seo. Izgledalo mi je da sam sâm, imao sam tremu. Kad se digla zavesa uspravila se još po neka glava u parteru ispred mene, a u pauzi se ipak ispostavilo da nas je što u parteru, što na balkonu, bilo desetak ilegalnih, i poluilegalnih gledalaca. Strogost je tada već popustila, pa smo se čak našli zajedno u holu.

Predrag Dinulović:

Savet pozorišta je dozvolio da samo članovi ansambla mogu da gledaju. Međutim, na tu predstavu su se neki ljudi prošvercovali, da tako kažem.

Vasilije Popović:

Ali toga dana, ja se tako sećam, ti nisi bio u pozorištu.

Predrag Dinulović:

Verovatno.

Vasilije Popović:

Mislim da je tada dužnost dežurnog preuzeo Minja.

Predrag Dinulović:

Jeste.

Vasilije Popović:

On je bio postavio ljude na ulazna vrata, tako da niko nije mogao da uđe ko nije bio član ansambla. Na izgled, čak dosledna odluka, koja je međutim izazvala gužvu, sakrivanje ...

Predrag Dinulović:

Što je za mene bilo, kad sam o tome čuo, fantastično i vrlo indikativno; indikativno u tom smislu da postoji potreba da se taj tekst vidi.

* * *

Vasilije Popović:

Mislim da je u samome pozorištu, u vodstvu tog našeg pozorišta, bilo različitih i umetničkih i idejnih gledanja.

Predrag Dinulović:

O tome sam na početku govorio ...

Vasilije Popović:

Konkretno, mislim da je na jednu stranu vukla Soja a na drugu Minja ... sve više i više.

Predrag Dinulović:

A ja, gde sam ja?

Vasilije Popović:

Ti si bio u sredini i ti si nekako uskladivao te stvari i u stvari si uvek nalazio neka kompromisna rešenja, tako da si zmedu te dve ličnosti, nesumnjivo tada umetnički jake, nekako upravljaš itd. Dakle, u tom trenutku kada je trebalo krenuti dalje, kada je trebalo prelomiti nešto, meni se čini da bi Soja — Soja tad nije bila u Beogradu, već u Parizu — da bi ona podržala nas ...

Predrag Dinulović:

Uveren sam.

Vasilije Popović:

Dok je Minja, po mom mišljenju, imao jedan oštiji stav u tom pogledu, stav mnogo isključiviji ...

Predrag Dinulović:
Čistunački.

Vasilije Popović:
Tako da ja samo time mogu da objasnim onu njegovu veliku predostrožnost na toj probi da nikog ne pusti unutra. Ja se sećam, recimo, pokojne Rute Davičo (bila je pravi pozorišni fanatik) koja se sakrila bila iza pozorišne zavese, tako da se nije snašla u trenutku kad se zavesa digla, već se nekako zbumjeno povukla u dubinu scene i tamo izgubila . . .
* * *

Predrag Dinulović:
Sad se sećam svega dobro. Tu je nekako, moramo da govorimo sasvim iskreno, bili smo svedoci jednog vremena, održan ili plenum SKJ ili je bio možda Kongres. To bi trebalo pogledati istorijski kako stoji. Plenum je bio ili Kongres koji se bavio baš ideološkim pitanjima. Čuli smo, Minja je bio veći katolik u tom trenutku od pape i nije dozvolio da se pozorište izloži riziku, da bude anatemisano u polemici koja će se razviti posle tog plenuma, da bude meta rasprava oko ideoloških stavova.

Vasilije Popović:
Istini za volju, nije ni bilo lako. Ne bar tako lako kako izgleda danas, kada postavljamo pitanje zašto i kako . . .

Predrag Dinulović:
Mislim da je odgovor veoma čist.
Što se tiče »Godoa« ima dve komponente. S jedne strane mi u pozorištu nismo znali kuda ćemo dalje od onoga što smo postigli, nije postojala jasno iskristalisana misao — mi smo pozorište koje je avangardno, koje prihvata sve uticaje sa strane, ne sa strane nego iz sveta, uticaje koji guraju pozorište napred. To je jedna strana.
I druga, doživeli smo pre toga skidanje sa repertoara, to su još uvek trenuci administrativnog rukovođenja kulturom, i sigurno je postojao strah da nam se ne desi ono što se desilo sa »Balom lopova«. Pogotovo što je sad u pitanju bilo nešto daleko teže. Ja danas kada se uživim u tu situaciju vidim da bi to bio zaista jedan veliki rizik za pozorište, ako ne bi bilo zatvoreno, došlo bi sigurno do promena . . .

Vasilije Popović:
Do smenjivanja.

Predrag Dinulović:
Naravno. I to je zaista bila jedna riskantna stvar. Da je to bila riskantna stvar vidi se iz toga, da je to još dve godine tako reći stajalo . . .

Vasilije Popović:
Stajalo u mestu.

Predrag Dinulović:
Odnosno vi ste igrali neke predstave, odnosno jednu predstavu kod Miće Popovića u ateljeu, pa tek onda je grupa ljudi osnovala Atelje 212, pa je to tamo zvanično izvedeno. Međutim, tada je to prošlo potpuno glatko.

Vasilije Popović:
Pa normalno; prošlo bi i u Beogradskom dramskom isto glatko u tom trenutku.

Predrag Dinulović:
E, sad, to je ono: »u tom trenutku«.

Vasilije Popović:
Vidiš, ako kažeš da bi to u tom trenutku prošlo glatko, Beogradsko dramsko ipak nije . . .

Predrag Dinulović:
Spolja. Pazi, spolja.

Vasilije Popović:
. . . Beogradsko dramsko ipak nije igralo taj repertoar ni nadalje. Znači da je postojao jedan prethodan zastoj . . .

Predrag Dinulović:
Ja kažem spolja, a unutra u Beogradskom dramskom postojale su vrlo jake, ne mogu da kažem konzervativne, ali oprezne snage koje su se na nekakav način odupirale nečem čemu nismo bili dovoljno vični. I tu bih rekao da su problemi. Mi tu literarno i dramaturški nismo bili potkovani. Da je bilo više nekakvih mogućnosti da to vidimo, da to zapazimo . . . Nemoj zaboraviti: ja sam prvi put, govorim ja zato što sam bio upravnik pozorišta, tek 1958. otišao u Pariz da vidim teatarski život u Parizu. Dotle sam prešao granicu samo kad sam išao u zarobljeništvo i kad sam se vraćao iz zarobljeništva. I normalno da ti odjeci onoga što se u svetu dešava nisu bili dovoljno prisni nama. I otuda taj otpor, pa čak i neka komunistička autocenzura. I danas postoji u svakom od nas nekakva autocenzura u onome što će se izložiti na uvid.

Komentator:
Stevan Majstorović, ugledni publicista, u ono vreme glavni i odgovorni urednik NIN-a, i Antonije Isaković, tada direktor ovog uglednog nedeljnika, bili su među onim malobrojnim gledaocima van pozorišta koji su uspeli da uđu u gledalište pored postavljenih redara i da vide poslednju generalnu probu, odnosno zatvorenu predstavu »Godoa«. O tome na koji način su ušli u gledalište i kako su gledali predstavu priča Stevan Majstorović.

Stevan Majstorović:
Evo šta ja mogu da izvučem iz moga sećanja: nas dvojica smo kroz jedan prozor u prizemlju ušli zbog toga što su vrata bila blokirana. Znam da je Dedić bio dežurni, a da je Dinulović bio jednostavno odsutan.

Mi smo bili po sugestijama naših prijatelja Radeta, Miće i Ljube Tadića na balkonu; i dok ne počne predstava bilo nam je sugerirano da se sagnemo da se ne vidi da ima koga na balkonu. Bilo je prazno na balkonu, osim nas dvojice nikoga nije bilo — koliko se sećam — baš nikoga.

Zatim, predstava je čini mi se počela. I, u jednom trenutku, pojavila se jedna čistačica sa metlom i išla je između redova; da li je ona dobila neki signal, neki mig da nekoga ima tamo i da to treba da proveri, ja to ne znam; samo ona se pojavila ispred nas i otkrila nas kako čučimo između sedišta. I počela je tom metlom da mlatara i rekla je da je njoj naređeno da nikoga ne sme da bude na balkonu i da mi treba da izademo. Onda smo mi počeli sa njom da raspravljamo. Sećam se da je pored ostalog malo ljutit Antonije rekao: »Pa, dobro, ja sam direktor NIN-a«, a ona je odgovorila: »Ja ne znam ništa ko je tu šta od vas«. Ja sam, čini mi se, rekao: »Pa dobro, ovo je i tako samo proba!«. »Ne znam ja ništa«, rekla je, »mene se ništa ne tiče, vi treba da napustite balkon«. I počela ponovo da vitla onom metlom.

Glumci na sceni su videli to komešanje i sećam se dobro da je Ljuba Tadić podigao ruku i počeo da više sa scene: »Šta to znači, ako oni ne mogu da vide onda ko to može da vidi« itd. I prekinuo je probu. I mi smo stražarno od strane čistačice sa metlom bili izbačeni iz pozorišta.

Međutim, u prolazu nam je Mića rekao: »Ne uzbudujte se, onaj prozor će biti ponovo otvoren, vi ponovo uđite«.

Kako smo mi izašli, video sam Dušana Matića koji je u jednoj toržestvenoj pozici nešto govorio onim studentima napolju, čini mi se: »Ako je đavo crn a zašto čistačice i svi ostali imaju prava da vide đavola a mi nemamo«, rekao je. »Ja sam dekan Akademije, ovo su studenti, i mi nemamo prava da vidimo đavolal« I pledirao je na jednakost, na ljudska prava itd., razume se bez ikakvog efekta.

Slušajući ona uputstva i instrukcije koje smo dobili, polako smo napravili krug i prevalili se kroz onaj prozor i onda smo ponovo ušli u gledalište. I sad ja ne mogu da se setim, čini mi se da je to ponovo bio balkon ...

Vasilije Popović:

Balkon. I izgleda da smo mi tada zaključali vrata s ove strane balkona.

Stevan Majstorović:

Tako je. Da ne bi mogao niko da nas kontroliše, jer ne može da uđe na balkon.

Stevan Majstorović:

Skoro je bio jedan povod da se prisetim tih vremena, jedan drugi povod, a verovatno i on donekle objašnjava i vreme i situaciju u kojoj smo tada bili ... Nalazio sam se prošlog leta u Engleskoj, u Kembriđu, tamo me je poslala »Politika«. I jednoga dana sam pročitao u »Politici« da je vajar Henri Mur postao dopisni član Srpske akademije

nauka i umetnosti. A on je upravo te godine, mislim upravo te 1954. godine, imao jednu izložbu ovde u Beogradu, a krivci za tu izložbu u to vreme — ja kažem bukvalno krivci, jer smo kao takvi i označeni — bili smo ja i moj prijatelj Najdan Pašić. On je onda bio u Londonu savetnik naše Ambasade za kulturu, štampu itd. I jednoga dana smo došli na ideju da toga renomiranog vajara, jednog od najvećih vajara epohe, pozovemo u Jugoslaviju. Bio je to jedan period deetatizacije, period oslobađanja izvesnih kanona, jedan vrlo živ period sa mnogo diskusija, polemika, traženja itd.

I tako mi usvojimo tu ideju i Najdanova sekretarica pronađe telefon, adresu Henri Mura, i jednoga dana mi odemo kod njega. On stanuje nekih stotinak kilometara od Londona, u jednoj staroj i lepoj zgradi. Mene je lično impresionirao svojom skromnošću i jednostavnosću. On ima neki atelje napravljen od dasaka, koji je lepo okrećen, dakle beo, inače pod ne postoji nego je dole zemlja. Mi smo to gledali i pili smo čaj a zatim smo mu predložili da organizujemo jednu njegovu izložbu u Jugoslaviji. On je to svesrdno prihvatio. I tako dođe, u jesen te godine, do te izložbe u Beogradu. Ja znam da smo mi onda bili vrlo mnogo kritikovani od strane onih duhova koje smo mi smatrali malo konzervativnim itd. Oni su nama davali odgovarajuće etikete itd. I to je isto jedan karakterističan momenat iz tog perioda.

Vasilije Popović:

Mislim da se time može i tumačiti — upravo ovom izvesnom konfrontacijom na idejnem i estetskom planu — što ste vi kao ugledni predstavnici javnih glasila s jedne strane, a uprava pozorišta kao takođe ugledni javni i kulturni radnici s druge strane, bili u tome trenutku konfrontirani. Naime, dok ste vi smatrali da se ta predstava može i videti, može čak i izvesti, oni su smatrali da se ona ne može ne samo izvesti, nego da se ne može ni videti.

Komentator:

Razgovor nastavljamo dijalogom između reditelja Minje Dedića i Radmire Gligić.

Minja Dedić je, u vreme o kome je reč, bio pored Dinulovića i Soje Jovanović, izuzetno važna ličnost u ansamblu Beogradskog dramskog pozorišta, sa već nekoliko zapaženih rediteljskih ostvarenja iza sebe. S obzirom da se upravo on pominje kao čovek koji je u Beogradskom dramskom pozorištu najodlučnije istupio protiv predstave »Godoa«, odnosno protiv toga da se ona izvede u tom pozorištu, smatrali smo da će jedan duži i podrobniji dijalog sa njim moći da objasni razloge njegovog protivljenja, odnosno razloge koji su posle evidentnih uspeha ovoga pozorišta učinili da ono zapadne u duboku kruzlu, u okviru koje je eliminisan i »Godo«, i koja je na kraju dovela do odlaska najznačajnijih glumaca iz pozorišta, njegovog umetničkog mrtvila i pozicije koja nije imala više

nikavkog značaja za razvoj ili kvalitet pozorišnog života u Beogradu.

Radmila Gligić:

Da li biste bili ljubazni da se sada setite kako ste pre dvadesetak godina, ili možda malo više, gledali na pozorište, na razvoj pozorišta? Preciznije, na razvoj Beogradskog dramskog pozorišta, gde ste bili jedan od vodećih reditelja?

Minja Dedić:

Ja ne znam tačno da li vi mene pitate kako sam gledao na razvoj Beogradskog dramskog pozorišta ili na razvoj Beogradskog pozorišta uopšte od tih dana pre dvadeset godina, znači negde od 1954. pa nadalje.

Radmila Gligić:

U stvari, tačno, vi podsećate sami na vreme kada ste upravo s uspehom postavljali i Vilijamsa i Milera itd., dakle na ono vreme koje je u Beogradskom dramskom bilo i vreme pokušaja postavljanja Beketovog »Čekajući Godoa«.

Minja Dedić:

Ta vremena se ne podudaraju.

Radmila Gligić:

Ona su tome prethodila.

Minja Dedić:

Ona su prethodila. To je bilo cvetno doba, da tako kažem, Beogradskog dramskog pozorišta, koje je ostavilo uticaja i na ostala beogradska pozorišta.

Radmila Gligić:

U stvari ste vrlo blizu onome što sam vam postavila kao pitanje. Rekli ste »cvetno doba« Beogradskog dramskog, dakle i cvetno doba pozorišta u Beogradu uopšte uzev, na neki način. Kako ste znači, kad ste već imali iza sebe to cvetno doba, kako ste videli dalji razvoj tog pozorišta, odnosno pozorišta u Beogradu?

Minja Dedić:

Ja mogu da govorim samo o našem tadašnjem pozorištu. Naime, tada se desilo sledeće: Ostala pozorišta u Beogradu, tj. Narodno i Jugoslovensko dramsko, ne znam iz kojih razloga, a mislim da u tim razlozima nisu bili u pravu, uzeli su da na neki način oponašaju repertoarski i načinom izvođenja ono što se dešavalо u Beogradskom dramskom pozorištu, jer na neki način ta ekspanzija i repertoara i načina već je bila tada na izmaku.

Radmila Gligić:

A šta je moglo da je zameni?

Minja Dedić:

Nešto je moglo da je zameni, moglo se nešto pronaći, sad

ne bih mogao da vam odgovorim, jer da sam na to pitanje umeo da odgovorim verovatno da bismo se mi oko toga tada skupili. Međutim, mi nismo imali tada nikakav noviji, značajniji i veštiji predlog da se uključimo u nekakav novi skok.

I ja lično mislim, da je to bilo veoma dobro jer — a ovo što želim da kažem to mi se čini da je najvažnije za ovaj trenutak — mi u tom trenutku, kada je taj uzlazni period prošao, mi više nismo bili jedinstveni, niti smo bili vezani za to pozorište, ni bilo kakvom idejom a ni prosto naprsto fizičkim prisustvom.

Ali već pri kraju toga perioda, rekao bih to je negde išlo paralelno sa činjenicom da smo mi tad već iscrpli sve te ideje sa kojima smo išli, znači taj moderni, savremeni, koji upravo u ondašnji život dira, repertoar, taj način na koji smo mi tražili glumačke zadatke i rediteljske postavke, to se podudarilo nekako sa fizičkim raslojavanjem Beogradskog dramskog pozorišta. Stubovi tog pozorišta su bili glumci i reditelji. Da napomenem da su u to vreme već Dinulović i Soja Jovanović počeli da se veoma, veoma mnogo zanimaju, naročito Soja Jovanović, za film.

Radmila Gligić:

Pošto je tome raslojavanju, kako kažete, prethodilo zajedničko stremljenje svih u ansamblu, da prikažu i nove repertoarske mogućnosti koje je davana strana drama, zašto onda u jednom trenutku kada je vrlo značajno mesto počelo da zauzima Beketovo delo, zašto odjednom onda dolazi do nekog neodobravanja prema tekstu »Čekajući Godoa«, koji je bio u žiži interesovanja tada u Evropi?

Minja Dedić:

Ja lično mislim da jedini razlog kada se pojavi Beket i ta predstava... što mi tada prosto naprsto nismo bili više zajedno. A nismo ni svi bili tu. I ja lično mislim da je velika sreća i za tu predstavu i za Beogradsko dramsko pozorište, i za Atelje 212, što se tako desilo. Jer da se desilo drukčije, ta bi se predstava rodila u jednoj atmosferi koja nije bila tako napregnuta, tako oštra i toliko snažna da može da prebac i da ponovo krene pozorište jednim kolosekom, jednim drugim načinom, nečem novom. Ne znam da li je i Beket bio baš tako značajno novo nešto u odnosu na ono što smo mi radili.

Radmila Gligić:

Dobio je kasnije Nobelovu nagradu. Mislim, ipak, važi sve vreme od tada pa nadalje, njegovi romani i sve ostalo...

Minja Dedić:

Ne, ja ne govorim o tome da on nije dobar, nego u tom trenutku, da li je to...

Radmila Gligić:

Mislite kao pozorišno delo?

Minja Dedić:

Ne, nego mislim da li se to toliko razlikovalo od svega što smo mi do tada radili, da je to mogla da bude jedna prekretnica koja bi bila tako značajna.

Radmila Gligić:

Da li vas, dakle, dobro razumem, da se vama nije dopadao?

Minja Dedić:

Meni lično?

Radmila Gligić:

Tekst »Čekajući Godoa«.

Minja Dedić:

Ja se toga baš tačno ne sećam. I stvarno ne bih mogao tačno da vam kažem da li mi se tada dopadao ili nije dopadao.

Radmila Gligić:

Odnosno, da ga možda niste odobravali na repertoaru?

Minja Dedić:

Da ga nisam odobravao na repertoaru, to je sigurno da nije tačno, jer da ga nisam odobravao, ja bih se mnogo ranije još oko toga angažovao. Čak, pretpostavimo, da se neko od nas, pretpostavimo da se ja nisam s tim slagao, zašto to nije ostalo na repertoaru ako su se svi ostali slagali i ako su svi bili za to? Mislim da je to bilo tako, uopšte ne bi bilo problema.

Radmila Gligić:

Ne, vi ste samo spomenuli spoljne uticaje. Ja prosti ne pitam šta to znači, pretpostavljam ...

Minja Dedić:

Pa, pitajte, zašto?! Tada su se politički organi vrlo jasno i vrlo određeno mešali u činjenice koje su se dešavale u okviru pozorišta.

Radmila Gligić:

Ali onda je i pozorište, odnosno Uprava, na nešto pre ili sporije pristajala. Znači ovde je Direkcija pre pristala na to mešanje, na takvo mešanje, znači na posledicu tog mešanja, da se predstava skine.

Minja Dedić:

Da vam nešto kažem ...

Radmila Gligić:

Ako se ta reč upotrebljava ...

Minja Dedić:

Mislim da se, pomenuli ste Upravu, ta predstava spremala dosta ilegalno i inače. Nije sve išlo po nekom rasporedu

koji vi pomijete. To je bila jedna grupa, i značajna grupa, jedna od najznačajnijih grupa entuzijasta tog pozorišta koji su nešto hteli, nešto su hteli da urade, i mislim da su oni išli malo više jednom linijom ličnog udruživanja, nego što je to sve išlo normalnim tokom, kako vi kažete preko Uprave itd.

Radmila Gligić:

Dobro, ali onda kako je uopšte došlo do toga, ako to nije bilo odobreno u Direkciji pozorišta, kako su se onda održavale probe, znači kako je onda došlo do te poslednje tzv. oproštajne probe, kako svi učesnici o tome govore, te poslednje generalne probe?

Minja Dedić:

Ja se toga baš tačno ne sećam kako je došlo, ali ...

Radmila Gligić:

Vi ste je gledali? To je bilo dobro napravljeno.

Minja Dedić:

Ja čak mislim jako dobro, čak mislim ...

Radmila Gligić:

A je li vam tekst izgledao jako nihilistički, kako je etiketirano?

Minja Dedić:

Ne znam, tad je bilo lako da se etiketira tekst. Ja znam neke tekstove ili neke predstave koje su etiketirane ...

Radmila Gligić:

A da li vas je neko nekad pitao šta mislite o tekstu?

Minja Dedić:

Mene — ne.

Radmila Gligić:

A vi ste ipak bili, kako ljudi kažu, važan činilac. Ja vas znam, gledala sam vaše režije, i znam da ste bili jedan vodeći reditelj tada. Ali ljudi kažu da ste vi bili značajan faktor u Direkciji i da ste čak mogli naložiti, na primer, administrativnom osoblju da ne dozvoli pristup nikome koji nije iz pozorišta na tu generalnu probu.

Minja Dedić:

Ja da sam mogao?

Radmila Gligić:

Da ste, u stvari, u odsustvu Dinulovića, Dinulović nije bio tu kada se ta proba odvijala, da ste vi onda kazali administrativnom osoblju: »Nikoga nemojte pustiti unutra, ko nije iz pozorišta!«

Minja Dedić:

To, pravo da kažem, uopšte ne znam.

Radmila Gligić:
Ne sećate se?

Minja Dedić:
Ništa ne znam; čak ni da sam ja bio u takvom položaju da tako nešto mogu da kažem.

Radmila Gligić:
Vi svakako znate da ste vi tu predstavu gledali?

Minja Dedić:
Ja sam je gledao i ja sam bio na toj predstavi, znam nekoliko ljudi koji su...

Radmila Gligić:
Dobro, a zašto u stvari nije došlo do njene premijere?

Minja Dedić:
Ne znam zašto nije došlo, ja ne mogu ništa da vam kažem na tu temu. Ako me baš precizno pitate, da je neko bio toliko glasan da kaže to ne može da ide u pozorištu, ja mogu da vam kažem vrlo jasno i precizno — ne.

Radmila Gligić:
Tako nije bilo?

Minja Dedić:
Da.

Peti razgovor »Predstava u slikarskom ateljeu«

Učestvuju:
Vasilije Popović
Rade Marković
Ljuba Tadić
Danka Pavlović
Mića Popović
Bata Paskaljević

Komentator:
Iako su ostali nepodržani od sopstvene pozorišne Uprave, glumci i reditelj predstave »Čekajući Godoa« nisu prestali da razmišljaju kako i na koji način — uprkos tome što je vreme prolazilo i polako sve predavalо zaboravу — da predstavu ipak prikažu mnogima koji su želeli da je vide, da je prikažu javnosti, kako bi se doneo zajednički sud o njenoj svrsishodnosti. Ansambl u tome nije bio sam. Jedan ozbiljan i značajan krug umetnika (iz svih oblasti), kao i niz kulturnih i javnih radnika, podržavao je i pomagao napore ansambla da predstavu prikaže. A već se govorilo i o otvaranju jedne nove scene koja ne bi bila institucionalnog karaktera već slobodna scena, i gde bi se sve nove i interesantne pozorišne tendencije ostvarivale. Biće to kasniji Atelje 212. Ali u međuvremenu, dok ta scena ne bude otvorena, predstava »Godoa« će biti izvedena u slikarskom ateljeu Miće Popovića. O tome kako je do te predstave došlo i kakav je ona odjek i značaj imala, saznaćemo iz razgovora u kome učestvuju učesnici predstave i slikar Mića Popović.

Rade Marković:
Kako je došlo do te predstave u ateljeu Miće Popovića?

Ljuba Tadić:
I ja sam to htio da pitam. Jer, pravo da vam kažem, stalno mislim kako je do toga došlo. Znam jedino to da sam bio u Beogradskom dramskom i da smo se nešto dogovarali, da treba da probamo ponovo »Godoa«, posle skoro godinu

dana, i da smo ponovo sví unapred pali od umora na samu pomisao da sednemo i učimo tekst i vežbamo mizanscen. A je li se sećate da smo se mučili ponovo po podne da to spremimo, i onda smo otišli tamo, kod Miće. Toga se sećam: otišli smo na Staro sajmište. Bilo je popodne. Sećam se da smo došli još za dana u Mićin atelje. Tamo se krojila neka zavesa... I donosile su se neke stolice.

Rade Marković:
Ja se samo sećam parketa koji je tamo bio.

Ljuba Tadić:
Bile su crtom od krede obeležene granice scene. Bila je to granica dokle ćemo da se krećemo. Onda su jednu veliku lampu okačili — je li se sećate te lampe? — jednu veliku lampu i abažur je jedan odozgo bilo da nas osvetli. I mi smo videli da tu nema od reflektora ništa.
Ušla je publika, ta publika, nje se cele absolutno sećam...

Rade Marković:
Mnogi su sedeli na podu.

Ljuba Tadić:
Sedeli su na podu i na stolicama. Bio je tu i jedan sto sa desne strane gde su takođe neki posedali...
I počela je predstava. Kako je počela predstava, tako je sa Save počelo nevreme. Počele su munje da sevaju.

Bata Paskaljević:
Strašno nevreme. Oluja.

Ljuba Tadić:
Staklo na prozorima se zamaglilo.

Bata Paskaljević:
I pritisak je bio strašan.

Ljuba Tadić:
Pritisak i vrućina. Bili smo odmah mokri od znoja, gola voda, kao da smo vukli kola...

Bata Paskaljević:
Znoj je gušio reči; mokre reči su izlazile...

Ljuba Tadić:
Sad, šta se desilo na toj predstavi, to mi je kao u bunilu; kao što je i u »Godou« sve kao u nekom bunilu. Mi smo — sećam se — legli, znaš ona scena »krah čovečanstva«, kad svi poležemo po podu, e, tada sam osetio da нико од нас ne može da se digne sa poda od umora, toliko smo bili umorni, jedva smo dogurali do kraja. Sve uz grmljavinu i oluju.

Sećam se samo gijasa Mihizovog, koga tada nisam znao. Znao sam ga preko NIN-a, jer je u to vreme, i pre toga, bio

briljantan kritičar. Na Akademiji se dosta govorilo o Mihizu, pa su se na Akademiji i glasno čitali njegovi napisni, u starom NIN-u. I sećam se da sam pitao nekoga: »Ko je onaj što tako visoko govorí?« Sećam se da je vikao: »Bravo, tako...«

* * *

Vasilije Popović:

Stanovao sam na Starom sajmištu, preko puta ateljea Miće Popovića, odnosno stana Miće Popovića i stana Mihizovog, jer oni su stanovali jedan pored drugog, a Mića je imao dole stan, a atelje gore na spratu, takozvanog Italijanskog paviljona; jer to je pre rata bilo veliko Sajmište, i tu je bio Italijanski paviljon. Ja sam stanovao u takozvanom Rumunskom paviljonu; posle toga je tu bio koncentracioni logor, a posle toga slikarski ateljei i stambene njihove zgrade.

Onda smo mi — pošto sam ja dolazio kod Mihiza i Miće — došli na ideju da u tom velikom, prostorno veoma velikom ateljeu, damo predstavu »Godoa«. Zatim sam došao u pozorište i podstakao vas i mi smo se složili da predstavu izvedemo u tom ateljeu, iako ga vi niste ni videli. Bili ste oduševljeni.

Sećam se da je garderoba i za presvlačenje i za kapute gostiju bila u ateljeu Miše Berediće, jer je Mišin atelje bio pored Mićinog. Tu su se svi skidali, tu su se Miša i njegova žena angažovali oko malih posluženja; bilo je tu malih posluženja, ne znam šta je bilo, kafe, čaja u svakom slučaju...

Ljuba Tadić:
Znam da nama ništa nisu doneli.

Vasilije Popović:

Ono što je bilo važno, to je da smo prethodno napravili tu veliku lampu o kojoj je Ljuba pričao, iznad mesta gde će biti scena, i stavili oko nje jedan veliki šilt. A ispod njega je Mario Maskareli stavio stoliol, da odsjaj bude veći.

Bile su tu i dve manje lampe sa strane, i sa svim tim paljenjem i gašenjem svetla za vreme izvođenja, upravljao sam ja iz pozadine, preko dva šaltera, tako da smo ipak uspeli da dočaramo makar minimum atmosfere na sceni. Mario Maskareli — koji se tu bio angažovao — načinio je i ono malo drvo na sceni, jer sam insistirao da bude drvo, budući bitno za radnju komada. Međutim, pošto nismo mogli da nademo pravo drvo, Mario je uzeo dršku jedne velike metle, koja nije imala onaj deo za čišćenje, nego samo dršku, učvrstio ju je za pod i umesto granja i onog bednog lišća koje na tom drvetu raste, isprepleo je dršku gore sa nekom starom žicom, tako da je ona u potpunosti dočarala krošnju, i delovala fantastično, kao neka moderna skulptura, barem meni se tako činilo.

Kostime znam da smo imali autentične, čak i rekvizitu, jer smo to uspeli nekako da iznesemo ilegalno iz Beogradskog dramskog pozorišta. Tu nam je pomagao Pavić, garderober, i ne znam ko je bio u rekviziti...

Rade Marković:

Dragi.

Vasilije Popović:

Dragi nam je to dao i mi smo uspeli da iznesemo napolje, tako da smo imali taj deo autentičan. To je mnogo doprinelo, oni cilindri naročito, i kostimi, da utisak bude veran.

Atelje je bio apsolutno prepun i jedva se disalo. Stajao sam pozadi kraj onih šaltera i sve sam video. Od omorine o kojoj govori Bata, i pritiska, i te kiše koja je padala, vladala je zapara. Snažno je sve vreme grmelo, i uvek je grmelo u nekim pauzama, tako da se dobijao utisak da su zidovi maltene otvoreni, da smo napolju, u nekoj pustoši, pod najširovijim okolnostima.

Dalje se sećam sledeće stvari: bio je u to vreme jedan prijem u francuskoj ambasadi. Bilo je počelo leto i to je bilo u onoj divnoj bašti u Pariskoj ulici; prišao mi je kulturni ataše ambasade i ponudio da igramo »Godoa« u toj bašti ambasade ...

Bata Paskaljević:

Pa što nismo to uradili?

Vasilije Popović:

Ja sam se zahvalio i učitivo odbio. Mislio sam da to treba da igramo na nekoj našoj sceni, u svojoj zemlji, a ne u francuskoj ambasadi.

Vasilije Popović:

Strašno bismo pogrešili da smo pristali da tamo igramo. To bi bila velika greška. Stvar je bila u našoj borbi da to izvedemo, ne u tome da nas pomognu Francuzi, nego da mi sami izborimo tu stvar.

Posle te predstave kod Miće, stvari su već isle lakše. Bili smo podstaknuti od mnogih ljudi koji su gledali predstavu u ateljeu; imali smo svugde njihovu podršku. A onda smo sa jednim širim krugom umetnika počeli da tragamo za jednom salom, gde bi se otvorilo novo pozorište. Uskoro smo je našli, i to upravo u zgradici »Borbe«, gde se štampa partijski list.

* * *

Danka Pavlović:

Mislim da su kostići uzeti, koliko se sećam, kao na pozajmicu za tu predstavu kod Miće Popovića, i posle više nisu vraćeni.

Vasilije Popović:

Pavić ih je negde držao.

Danka Pavlović:

Jednostavno: nije to niko ni potpisao, ja sam to odabrala, i pošto mi to nismo tamo gore igrali, te kostime više niko nije ni tražio, a pošto niko nije potpisao, to se zaboravilo. Je li tako?

Vasilije Popović:

Kod Miće smo ih doneli; posle od Miće je to negde stajalo, onda smo preneli u Atelje 212; Pavić je to negde čuvao i doneo u Atelje 212; i posle svake predstave, on je to opet negde odnosio i ponovo donosio, a da mi uopšte nismo ulazili u to gde стоји garderoba.

Komentator:

Sećanje slikara Miće Popovića.

Vasilije Popović:

Sastali smo se da bismo se podsetili na onu predstavu »Čekajući Godoa« koja je izvedena u tvome ateljeu na Starom sajmištu.

Miće Popović:

Pre više od dvadeset godina.

Vasilije Popović:

Pošto je ta predstava dosta značila za tadašnje kulturne prilike, naravno i za nas koji smo tu predstavu spremali, posebno za one ljudе koji su tamo bili, a pre svega zbog same lepote takvog gesta, zbog same te stvari koja se desila, zbog jedne inicijative koja je bila usmerena da se odigra jedna predstava u jednom slikarskom ateljeu, bez obzira na čitavu situaciju koja je tada postojala, dakle zbog same lepote tog sastanka tamo, mi bismo želeli da se podsetimo ponovo na tu predstavu, da vidimo kako je do nje došlo, kako je tamo izvedena itd. Jer je ta predstava pre toga bila već pola godine spremna, pa nije izvedena, u Beogradskom dramskom pozorištu. I verovatno je postojalo jedno veliko interesovanje za tu predstavu kada je ona živela šest meseci posle njene faktičke smrti, da bi na kraju u novoosnovanom Ateljeu 212 ponovo oživila i igrala, ne znam, više od 200 puta, sve do danas.

Miće Popović:

Toliko je vremena prošlo da čovek stvarno masu stvari ne pamti, u masu stvari više ne može da bude sasvim siguran. Recimo, ti maločas pomenu kako je uopšte došlo do toga da se ta praktično prva predstava »Godoa« igra u mome ateljeu. Evo, varuj mi da ne znam, i ne samo zato što je prošlo 22 godine, nego ja mislim da nisam znao ni neposredno posle predstave kako je do nje došlo. Toliko je to bilo spontano i toliko je toj našoj klimi tada tako nešto vrlo prirodno i normalno bilo potrebno. Onako prosto se desilo, onako kao kad se naoblači, pa pada kiša, pa sija sunce, pa je toplo, mislim krajnje prirodno, spontano, iz sebe proizašlo.

Vasilije Popović:

Stanovali smo preko puta jedan drugog, prozori su se gledali u prozore. I ja sam dolazio kod tebe, dolazio kod Mihiza i ostalih ljudi koji su tamo stanovali i pričao sam o toj nesrećnoj predstavi »Godoa« itd. Jednoga dana, ti i ja

smo otišli onim zavojitim stepenicama koje su vodile iz tvoga stana gore u atelje, potpuno nekim drugim povodom. I ja sam rekao: »Mićo, ovo je toliko zgodan prostor za scenu!« A ti si na to rekao: »Ajde, tu da izvedemo predstavu!« I onda smo počeli o tome da razgovaramo i uskoro je ta predstava tamo bila izvedena.

* * *

Vasilije Popović:

Međutim, na sam taj dan kada je izvedena predstava, sećam se da su pripreme tekle već od ranog jutra.

Mića Popović:

Jeste, ja se sećam kako je atelje bio uređen.

Vasilije Popović:

Predstava je bila izvedena predveče.

Mića Popović:

I bila je oluja, toga se sećam. Ali ujutru smo pre svega morali sve one sličurde i sanduke da sklonimo, da oslobođimo centralni deo ateljea, da se na njemu igra. I sećam se dobro da smo kredom povukli, podelili smo taj veliki atelje na dva dela, jedan veći deo gde je bilo gledalište i jedan manji gde je ...

Vasilije Popović:

Koliko je taj tvoj atelje imao metara?

Mića Popović:

Onda, dok ga nisam podelio sa slikarem Pedom Neškovićem, imao je 14,70 metara, dobro se sećam, sa 7 metara širine, što je ogromno.

Vasilije Popović:

Prostor ogroman, a posle se činio skučen.

Mića Popović:

Tako je. Posle kada se onaj silan svet slegao, bilo je čak opasnosti da ta stara zgrada popusti i da se nađemo dole u ateljeu pokojnog Laze Vozarevića. Jer je na jednom mestu bilo 40 ljudi u jednom trenutku, što mislim nije ni predviđeno za takvo opterećenje. Mogla se desiti nesreća. No, kredom smo povukli liniju po sredini, i onaj deo gde je bila improvizovana pozornica — on je ipak bio nešto manji — tu je bila jedna velika sijalica, koja i danas kod mene u ateljeu — osvetljava slike, ostala je na istom mestu. Međutim, koliko se sećam, pred kraj predstave, pošto je napolju besneća oluja, nestalo je struje i mi smo ostali u mraku. Da li se ti toga sećaš?

Vasilije Popović:

Ne mogu da se setim.

Mića Popović:

Nestala je struja, pa smo mi palili neke sveće. A onda, s druge strane, naročito je upečatljivo izgledala jedna scena

koja je maltene sa nekim izuzetnim svetlosnim efektom odigrana pod svetlosti munje. Munje su osvetljavale ne samo nebo nego i atelje i u njemu pravile neki apsolutno neverovatan štimung, koji da je čovek smišljao da pozorišno obradi ne bi ni izdaleka toliko u tome uspeo.

Vasilije Popović:

Predstava se odigrava na jednoj utrini, na nekoj pustari, na ivici neke močvare, tako da su odjednom ta oluja napolju i te munje strašno nadopunjavale taj dekor i štimung ...

Mića Popović:

Muslim scenografija — scenografija vrlo uslovno kažemo — ali ono što smo mi maltene kao u orijentalnom pozorištu hteli da izmislimo kao scenografiju, valjda prvi put, i to zbog nužde, a ne zbog takve namere, po prvi put je bila stvarno antirealistička. Jer smo to drvo koje treba da стоји na sredini te pustare napravili od jedne motke na koju je bilo prikačeno jedno klupko stare žice.

Vasilije Popović:

To je bila drška od metle.

Mića Popović:

Sećam se da je tu čak pomagao za scenografiju i Mario Maskareli. Zajednički smo rešavali taj prostor.

Vasilije Popović:

Sećam se osim toga, da je Miša Beredića, slikar, stavio na raspolažanje prvu prostoriju pored tvoj ateljea ...

Mića Popović:

Tu smo kuvali kafu.

Vasilije Popović:

Ostali su mnogi u toj prostoriji posle predstave ...

Mića Popović:

Ostalo se zbog toga što je razgovor bio vrlo živ, a i zbog toga što je napolju još padala kiša.

Vasilije Popović:

Kada smo izašli, ja sam pratilo mog profesora dr. Klajna. Svegde su bile bare. I čini mi se da još onda nije bio ovaj novi most, iz Prizrenske, nego smo svi išli preko starog mosta, koji sada izbija na autobusku stanicu.

Mića Popović:

Ja se sećam da kada smo išli u pozorište, nosili smo cipele u tašni, a one blatnjave smo menjali kad predemo most.

Vasilije Popović:

Da, i kaljače.

Mića Popović:

I trotoar nije postojao, nego do samoga mosta je bio išao neki blatni trotoar.

Vasilije Popović:

Da li se sećaš ko je sve bio na toj predstavi?

Mića Popović:

Sećam se Bore Glišića, Klajna, Fincija; bili su Vasko Popa i Mija Pavlović; zatim celo društvo sa Sajmišta: Laza Vozarević, Olga Jevrić, Boris Anastasijević, bilo je tu pozorišnog sveta, ne mogu da se opomenem svih.

Vasilije Popović:

Zanimljivo je da su svi ovi ljudi — nije to bilo jednostavno doći iz grada tamo kod nas a ni lako nas pronaći — na neki način došli, ko kako . . .

Mića Popović:

I niko nije zakasnio, mi smo počeli predstavu malene na vreme. I svi su pažljivo slušali. »Godo« nikad nije bio — po nekom mom osećanju — u onom pravom smislu reči nepodobna predstava. On je nekako visio u vazduhu kao nešto što se i može i ne može, i više je to bilo nešto što baš i ne mora da se prikaže, nego nešto što ne sme da se prikaže.

Vasilije Popović:

Zato što nije imao nekih direktnih političkih implikacija.

Mića Popović:

Nije imao. On se pojavio u vreme velike krize posle onoga rata, u vreme nekakve nove krize u Evropi u to vreme, gvozdena zavesa, hladan rat i šta ja znam, tako da je i odražavao to vreme Evrope, u kojoj se ona nalazila, koje je bilo prilično mračno i teško.

Komentator:

I na kraju razgovora, još jedanput učesnici predstave.

Vasilije Popović:

Kao što je nekako izlaskom »Godoa« iz Beogradskog dramskog pozorišta počelo lagano njegovo opadanje, isto je tako taj isti »Godo«, sabirao jedno drugo pozorište, Atelje 212, i zato je on i bio njegova prva pozorišna predstava. Oko toga »Godoa« su se plele ideje za stvaranje jednog novog pozorišta, oko jednoga »Godoa« koji nije ni izašao, nije imao ni pravu premijeru, nego je samo postojao u svesti izvesnog broja pojedinaca, koji su znali da postoji ili su ga i videli. I taj »Godo« je, iako se nije igrao, iako nije postojao de facto, bio neko zrno, neka stvar oko koje se motala jedna nova ideja, koja se na kraju izmotala u jedno novo pozorište. Ne postojeći kao predstava, on je živeo iako nije igrao.

Bata Paskaljević:

To je tačno.

Vasilije Popović:

On je delotvorno delovao ne prikazujući se — u tome je stvar. Ovo je, valjda, prvi put slučaj da jedna predstava koja ne igra — dejstvuje u korist sebe same. Iz toga se ispilio Atelje 212; a tome rađanju Ateljea 212 mnogo je pomogla, mnogo je podigla, nekako tu ideju ohrabrilu, ona predstava koju smo mi dali u ateljeu Miće Popovića.

Toj predstavi u ateljeu jednog slikara, bila je prisutna cela jedna garnitura mlađih koja se tada probijala u literaturi i u poeziji. Jedan trend je bio poduprt sa raznih strana. Bilo je i starijih. Sećam se da sam posle predstave pratilo neke ljudе do mosta. Bilo je najednom vrlo prijatno napolju, posle one kiše koja je padala sve vreme predstave, vazduh je bio pun ozona, i nekako, pošto je unutra bila velika vrućina, ljudi su počeli disati punim plućima. Neću preterati ako se figurativno izrazim: punim plućima su disali svi ne samo zbog vazduha, nego i zbog jednog događaja.

Dalje je stvar vodio Mihiz, zajedno sa Dobricom, zajedno sa Sojom, zatim se tu priključio Radoš, Mira i drugi — vodili su jednu akciju da se osnuje novo pozorište. Pa se onda prvo u Dobrinjskoj gledala jedna sala . . .

Ljuba Tadić:

Nizbrdna ulica se zvalo . . .

Vasilije Popović:

Trebalо je da se zove — Strma ulica, pozorište Strma ulica, to je ta Dobrinjska ulica, tamo je i sad ta sala. Ali se onda, sećam se vrlo dobro, bio sam u toj grupi, kao mlađi, sećam se da smo konstatovali da nije baš najpogodnija, jer je izdužena i onda smo prešli u salu »Borbe« i tu smo se zadržali. Ta sala je imala 212 stolica . . .

Ljuba Tadić:

I prozvalo se pozorište Atelje 212.

Vasilije Popović:

Prvi upravnik je bio Radoš Novaković. Otvaranje je bilo onim koncertnim izvedenjem »Fausta« u režiji Mire Trailović, sa Matom Miloševićem, Ljubišom, Starčićem, Marijom Crnobori . . . I onda prva prava pozorišna predstava sutradan je bila »Čekajući Godoa«. Tako smo posle dve godine od one famozne probe u Beogradskom dramskom dočekali konačno tu premijeru.

Ljuba Tadić:

Jeste, bila je to prva premijera. A igra se povremeno i dan danas.

Vasilije Popović:

Znači da se tu istovremeno jedna stvar radala, jedna stvar

koja je najpre bila samo u ideji, koja je bila u vazduhu, koja je bila od izvesnih društvenih snaga prihvaćena, političkih i kulturnih snaga podsticana, koja je jedno vreme lebdela, i koja se konačno tu materijalizovala. Ona je postala činjenica, postala je jedan kulturni dogadjaj i jedna kulturna institucija: Atelje 212. Nije, u početku, to bila baš institucija, jer nije bilo ansambla, bio je samo jedan upravnik, sekretarica i nije tada bilo ništa više.

Ljuba Tadić:
Bila je to jedna slobodna scena.

Vasilije Popović:
Hoću da kažem, nasuprot krutom »administrativnom pozorištu«, unutar koga su pucale snage, mi smo imali svoju grupu. To je, dakle, bio jedan proboj i na tom organizacionom planu pozorišta, koji su posle sledili i grupa »Beogradska pozorišna družina« itd., da bi se izašlo iz čisto činovničkog statusa koji izvesno vreme, u početku, podržava a posle toga zatvara stvari.

Komentator:
Još iste jeseni 1956. godine, novembra meseca, na novootvorenoj sceni Ateljea 212, kao prvu pozorišnu predstavu, publika će videti predstavu »Čekajući Godoa«, koja će zatim biti izvedena preko 200 puta, i koja ni danas nije skinuta sa repertoara, već se povremeno igra, a kad se igra, ponovo puni pozorišnu salu.

Beograd
septembar — decembar
1976. godine.

Olga Milanović

Etape razvoja Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije

Osvrt na 25 godina delovanja

Bez progrusa u razvoju muzeologije muzeji nisu u mogućnosti da prate u korak razvoj nauke i kulture u svetu ...

Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, u toku dvadeset pet godina delovanja imao je izrazito dinamičan razvoj. U nemogućnosti da se taj razvoj odrazi na proširenje kadra i prostora, Muzej je bio prinuđen da u određenim periodima vrši reorganizacije, koje su omogućile vrlo veliki raspon delatnosti, u okviru skromnih finansijskih, smeštajnih i personalnih mogućnosti. U tom razvoju mogu se jasno sagledati etape koje su u okvirima desetogodišnjih intervala imale određene muzeološke karakteristike. Kako je Muzej osnovan u eri nastanka niza novih muzeja (Muzej primenjenih umetnosti, Muzej Dositeja i Vuka, Železnički muzej, i dr.), koji su se kao kulturno-prosvetne institucije socijalističke Jugoslavije pridružile tradicionalnim muzejskim ustanovama, nasleđenim od građanskog društva, našao se pred nizom problema prevashodno organizacionog tipa. Muzeološki problemi iskrسavalili су sukcesivno prema postupnosti i dinamici realizacije zamišljene tematske strukture i bili su

prvenstveno usmereni na rešenje stalne postavke muzeja. Problemi zbirk, u okvirima predviđenih stručno-naučnih odeljenja došli su na red kasnije, ali i ovaj put uporedno sa praksom, a ne kao jedna data i proverena metodologija, koja će predstavljati siguran vodič u rešavanju brojnih organizacionih i funkcionalnih zadataka specifičnog kulturno-istorijskog muzeja, upravo specijalizovanog za jednu posebnu naučnu disciplinu. Otuda se može reći, da je muzeologija pratila razvoj Muzeja pozorišne umetnosti, naime, da su teorijska tumačenja formirana na osnovu praktičnih rešavanja zadataka (prakse), poređenjem sa radom srodnih muzejskih institucija u okvirima naše zemlje i ugledanjem na muzeje opštег tipa dužeg vremenskog trajanja. Znatnu pomoć u prvim godinama rada pružala je Zajednica muzeja Jugoslavije, koja je preko svog glasnika »Muzeji« stimulirala razvoj muzeologije, kako u pogledu osnovnih metodoloških rešenja, tako i u traganju za specifičnim vidovima rada u muzejima određenog profila. Posle desetogodišnjeg razvoja, Muzej pozorišne umetnosti dobio je mogućnost da rezultate svojih muzeoloških koncepcija proveri u jednom širem forumu, koji je okupio veliki broj ustanova sa pozorišnom dokumentacijom iz čitavog sveta. Na međunarodnom skupu u Varšavi, 1959. godine, pozorišni muzeji učlanjeni su u Sekciju za pozorišne biblioteke i zbirke pri FIAB-u (Međunarodnoj federaciji za biblioteke). Otada, svake dve godine, na međunarodnim kongresima Sekcije raspravljaju se aktuelna muzeološka pitanja pozorišnih muzeja i biblioteka iz čitavog sveta, kodificiraju metodi za sređivanje muzejskih zbirk i obradu dokumentacije i raspravljaju mnogobrojni problemi vezani za odnos žive pozorišne aktivnosti i muzeja, — i vice-versa: podređujući metode rada u muzejima njihovim klasičnim funkcijama i novim zahtevima koje pred njih postavlja dinamični razvoj pozorišne kulture i umetnosti u svetu. Može se reći, da se u drugoj dekadi razvoja Muzeja okosnica njegovog muzeološkog rada zasnivala na saradnji sa pomenutom međunarodnom Sekcijom.

Treća etapa razvoja Muzeja, započeta sedamdesetih godina, usmerena je potrebom ka većoj javnosti rada i delovanja Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije, i potrebom društva, da višegodišnji sakupljački i istraživački rad Muzeja bude rezimiran u domenima gde je to mogućno putem stručnih publikacija. U ovoj fazi, naime, metodi muzeološkog rada usmeravaju se prevashodno na istraživački rad, koji ima za cilj sintetizovanje tematskih celina od bitnog značaja za istorijski razvoj pozorišta u SR Srbiji. Činjenica da je Muzej od samog početka bio istovremeno angažovan i okrenut kako prema prošlosti tako i prema budućnosti, uslovila je da bude u punoj meri orientisan da prihvati potrebu naučno-istraživačkog rada, paralelno sa ostalim klasičnim funkcijama Muzeja. Ovo utoliko pre što kod nas nije postojala ni jedna institucija naučnog tipa, usmerena na oblast pozorišne umetnosti. Izlašavši iz faze akumulacije izvorne građe i dokumentacije o pozorištu Srbije, muzejske

zbirke postaju osnova i izvorni materijal za istraživanje. One dobijaju posebni značaj u izučavanju istorije pozorišta. Muzejske izložbe sve manje predstavljaju jedan od isključivih oblika kulturno-obrazovnog rada i postaju okosnica primjenjenog istraživanja iz oblasti istorije pozorišta. Primjenjeno istraživanje, koje u svojoj prvoj fazi teži ka obezbeđenju naučnih informacija za potrebe zbirki i drugih akcija opšte obrazovnog karaktera, usmereno je na sintetizovanje dobijenih rezultata kroz studijske monografske izložbe i iscrpne stručne kataloge. Pored primjenjenog istraživačkog rada, u ovoj etapi, Muzej teži permanentnom osnovnom istraživanju u oblasti istorije pozorišta kao ključnoj disciplini svoje delatnosti. Težeći da ova izučavanja uskladi sa radom drugih sličnih institucija u republikama i pokrajinama u cilju stvaranja zajedničke platforme i koordinacije pozorišne istoriografije naših naroda i narodnosti, Muzej je inicijator međurepubličkog stručnog savetovanja u kome su predstavnici svojih ustanova dali preliminarni pristanak za stručnu saradnju na pitanjima posebne pozorišne muzeologije i jedinstvenog naučnog tretmana izvorne grade.

Prva razvojna etapa

Muzej pozorišne umetnosti Narodne Republike Srbije osnovan je 28. novembra 1950. godine Uredbom ministra za nauku i kulturu NR Srbije.

Ideja o osnivanju Muzeja pozorišne umetnosti Srbije potiče još iz prve decenije dvadesetog veka, da bi u vremenu između dva svetska rata u više navrata postala ponovo aktuelna. Važnost i potrebu ovakve institucije uviđali su učesnici i poznavaoци našeg pozorišta i kulturnog života grada, koji su bili svedoci ratnih razaranja i pustošenja, i koji su prisustvovali poraznom sastavljanju bilansa o uništenju tekovina srpske pozorišne kulture. Dragocena i bogata dokumentacija ove čudima vremena najugroženije umetnosti, uvek je bila prva na udaru neprijatelja naše nacionalne kulture. Njena tradicija je čuvana, ali su svedočanstva o njoj nepovratno propadala. I dok je broj onih koji su uviđali potrebu da pozorište i sve ono što se u njemu od umetnosti i kulture akumulira i deponuje, dobije specifičnu muzejsku instituciju, koja bi obezbedila čuvanje i stvorila mogućnosti za proučavanje pozorišnog kulturnog stvaralaštva, ideja o osnivanju pozorišnog muzeja nije nailazila na podršku i razumevanje u krugovima šire javnosti. Živo pozorište u svome dinamičnom tempu nije ostavljalo vremena za brigu o njegovim kulturnim tekvinama.

Posle drugog svetskog rata, u napornim godinama obnove pozorišnog života, prilikom proslave 80-godišnjice otvaranja zgrade Narodnog pozorišta u Beogradu, 1948, izložba sačuvanih dokumenata upozorava na potrebu za jednom ustanovom čiji bi prevashodni cilj bio prikupljanje, proučavanje i izlaganje materijala od značaja za razvoj srpske pozorišne umetnosti.

Muzej je osnivačkim aktima dobio zadatak da prikuplja, čuva, obraduje i izlaže materijale značajne za razvoj pozorišne umetnosti (pisana i štampana pozorišna dela i druge spise koji se odnose na rad i razvoj pozorišta, relikvije, scenske slike i kostime, makete, i dr.), kao i materijal koji se odnosi na život i rad istaknutih članova pozorišta. Prema postavljenoj konцепциji Muzej je imao da obuhvati istorijski i savremenih razvoj pozorišta na čitavoj teritoriji SR Srbije kao jedina republička ustanova ove vrste. Na ovako širokoj programskoj osnovi započet je rad u jednoj potpuno zapuštenoj i zaostaloj oblasti kulturne istorije. Prevashodni zadatok Muzeja bio je da prikupi izvanredno značajnu pozorišno-istorijsku građu iz XIX i prve polovine XX veka, organizuje selektivni izbor dokumentacije o savremenom pozorišnom stvaralaštvu, i da u okvirima muzejske ustanove obezbedi zaštitu i naučnu obradu kulturno-istorijskih predmeta i dokumenata.

Radu na organizacionom formiraju ustanove, prikupljanju muzejskih i arhivskih predmeta pristupa se krajem 1951. godine, na mansardi Muzeja primjenjenih umetnosti, sa personalom koji se sastojao od rukovodioca, računskog radnika i daktilografa. Neposredni cilj bio je ostvarenje stalne izložbe Muzeja, te je u relativno kratkom roku trebalo sakupiti, proučiti i izložiti pozorišni materijal, uprkos skromnom fondu predmeta i arhivalija predatih Muzeju prilikom osnivanja; uprkos odsustvu naučno istražene pozorišne istorije i izgrađenih stručnjaka za oblast pozorišne muzeologije.

U septembru 1952. godine, Muzej se useljava u restaurisanu kuću Miloja Božića, u Ulici Gospodara Jevrema br. 19.* Zgradu je u prvoj polovini 19. veka podigao Miloje Božić, bogati trgovac stokom i poslovni ortak Kneza Miloša. Na timpanonu su utisnuti njegovi inicijali i godina građenja (1836). Do prvog svetskog rata zgrada je pripadala porodici Riste Hadži Popovića. U periodu između dva rata bila je dom Tome Roksandića, a zatim, zajednička umetnička kuća beogradskih slikara i vajara, sve do 1951. godine kada je preuređena i obnovljena za muzej. Konzervatorsko-restauratorski radovi izvedeni su krajem 1951. i tokom 1952. godine, pod rukovodstvom arhitekte Dragoslava St. Pavlovića. Zgradi je vraćen prvobitni izgled uz neophodnu modernizaciju i adaptaciju enterijera prilagođenih za muzeološki rad i prezentaciju. Rešenjem Vlade NR Srbije od 25. decembra 1952. godine Muzej prelazi u nadležnost Narodnog odbora grada Beograda. Prelazak Muzeja u nadležnost grada, iako je obim njegove delatnosti republički, otežaće praćenje tekućeg pozorišnog zbivanja u SR Srbiji, tako da će se Muzej u ovoj fazi rada ograničavati na preporuke i uputstva, kako da pozorišta izvan Beograda sama formiraju svoje arhive u kojima bi čuvali građu i dokumenta o svome razvoju i delatnosti. Iako je Muzej sa svoje strane učinio mnogo da podstakne razvoj i osnivanje

* Arh. Dobroslav St. Pavlović. Konzervatorsko-restauratorski radovi u Beogradu. Tri zgrade iz vremena Kneza Miloša. — Godišnjak Muzeja grada Beograda, Knj. II, 1955, str. 271—306.

ovih arhiva, zaokupljenost pozorišta svojom osnovnom delatnošću i nedostatkom kadrova koji bi se bavili ovim stručnim poslovima, naročito u manjim pozorištima, odložio je njihovo formiranje i razvoj, dok je u većim pozorištima u unutrašnjosti Srbije, svest o potrebi i značaju ove delatnosti počela da krvata korena i animira pozorišne umetnike za sakupljanje i čuvanje građe što će tek mnogo godina kasnije početi da daje zapaženije rezultate. Osnovni zadatak Muzeja — otvaranje stalne izložbe, okončan je 19. septembra 1953. godine. Izložba je postavljena u pet soba i hola, a u dve manje prostorije smešten je personal, biblioteka i arhiv.*

Posmatrana iz današnje perspektive, postavka stalne izložbe bila je uspešnija u muzeološkom nego u pozorišno-istorijskom smislu. Iako je dominirala arhivsko-istorijska dokumentacija, skladnom dopunom umetničkih predmeta i muzealija: slika, skulptura, grafika, nacrta za dekore i kostime i njihovim rekonstrukcijama i maketama, uključujući i fotodokumentaciju, — izložba je pored obrazovnih sadržavala i likovne kvalitete i imala neophodnu dozu atraktivnosti i privlačnosti, karakteristične za osobeni medijum teatarske umetnosti. Poštovana su osnovna muzeološka načela u pogledu hronologije i tematske podele muzealija, kao i posebnog pojedinačnog plasmana predmeta u prostoru. Uz stalnu izložbu štampan je Katalog.**

U daljem radu, osnovni zadatak predstavljali su materijali koji su u velikom obimu pristizali u Muzej i bili podređeni potrebama prvostepene muzeološke obrade. Trebalo je istovremeno obaviti dva posla: — nerazvrstanom i neobradenom materijalu obezbediti osnovnu muzejsku evidenciju i zaštitu; — i istovremeno nastaviti intenzivno sakupljanje građe i dokumentacije za muzejske zbirke. Iako je prvobitna organizaciona struktura Muzeja predviđala koncentraciju stručnjaka i dokumentacije oko pojedinih tema i poglavljia u istoriji srpskog pozorišta, skromni i u muzeološkom smislu početnički kadar usmeren je na oformljenje muzejskih zbirki koje su bile u začetku: — arhivske, — fotografске, — umetničkih predmeta, — scenografsko-kostimografske, — memorijalne, fonoteke, filmoteke i hemeroteke kao i razvijanje teatrološke biblioteke. Skučenost prostora i ograničenost kadra ometali su sistematski rad. Broj predmeta u zbirkama rastao je ogromnom brzinom, nesrazmerno sa stručnim kadrovima sa kojima se raspolagalo, radi čega je dolazilo do zaostajanja u muzeološkoj obradi prispele građe. To je bilo vreme formiranja posebnih sistema obrade pojedinih zbirki, koje su se znatno razlikovale po svom sadržaju i karakteru, putem priručnih kartoteka, dok je sistem inventarisanja bio identičan za sve zbirke izuzev hemeroteke i biblioteke, i predstavljao jedinstvenu evidenciju svih muzealija.

Grupacijom pojedinih zbirki, formirana su stručnaodeljenja

te je već u prvom Statutu Muzeja definisana njihova struktura i ingerencija. Formirano je šest odeljenja: — Odeljenje pozorišne fotografije, — Odeljenje plakata, likovnih i memorijalnih dokumenata, — Odeljenje arhiva, građe i dokumentacije o radu Muzeja, — Odeljenje zvučnog i filmskog arhiva, — Odeljenje biblioteke, hemeroteke i pozorišne bibliografije, i — Odeljenje za pedagoški rad i propagandu. Izvan odeljenja formiran je Sekretarijat u koji su uključeni upravno-administrativna služba, računovodstvo sa ekonomatom i pomoćno-tehničke službe. Kako je Muzej u prvoj dekadi primio ukupno tri kustosa bilo je očigledno, da će navedena organizaciona struktura ostati na papiru. Svaka zbirka u Muzeju imala je posebne karakteristike, pa su i metodi čuvanja, zaštite, klasifikacije i katalogizacije imali posebna obeležja. Zbirke Muzeja pozorišne umetnosti u Beogradu imale su najviše sličnosti sa fondovima muzeja i arhiva hrvatskog Narodnog kazališta u Zagrebu, te su u najvećoj meri korišćena njihova iskustva uz neophodna prilagođenja karakteristikama materijala i uslovima rada u Muzeju pozorišne umetnosti SR Srbije. Problem koji nije rešen ni do danas, a koji je podjednako aktuelan u ustanovama sa pozorišnom dokumentacijom u svetu, je problem evidentiranja pozorišne dokumentacije i građe putem centralnih kartoteka na osnovu bazičnih odrednica za oblast pozorišta. Nešto bliže njegovom rešavanju došlo se na osnovu rezultata rada Međunarodne sekcije za muzeje i biblioteke scenskih umetnosti.

Prva dekada rada u Muzeju, uopšteno gledano, i pored široko postavljene perspektive razvoja, bila je u praksi svedena na dva koloseka: — propagandno-pedagošku aktivnost putem posebnih i namenskih izložbi (ad hoc); što je bila prioritetna i osnovna karakteristika ovog perioda; — i traženje sklada između savremene muzeologije kao nauke i pozorišnih kolekcija sa njihovom mnogostrukom namenom. U ovom periodu Muzej je saradivao na nekoliko velikih jugoslovenskih pozorišnih izložbi, koje su imale za cilj da svetu predstave korene i domete pozorišne umetnosti u Jugoslaviji. To je u prvom redu velika izložba: POZORIŠTE U JUGOSLAVIJI, postavljena 1955. godine na Kolumbiju univerzitetu u New Yorku. Druga velika izložba o jugoslovenskom pozorištu postavljena je iste godine u Dubrovniku, u okviru kongresa Međunarodnog pozorišnog instituta, koja je delimično preneta u Beč (Wien) i uvrštena u izložbu evropskog pozorišta. Tom prilikom štampana je brošura: POZORIŠTE U JUGOSLAVIJI na tri jezika.*

Na ovim izložbama ostvarivana je delotvorna saradnja sa srodnim ustanovama u Jugoslaviji, te je rezultat predstavljao iznenadenje, kako za Evropu tako još u većoj meri za Ameriku (SAD), koja je u pravom rasponu predstavila i otkrila pozorišnu tradiciju Jugoslavije. Osećajući potrebu da svoja muzeološka iskustva razmeni sa srodnim ustanovama u zemlji, Muzej je bio organizator ili učesnik dva jugoslovenska savetovanja o radu na pozorišnoj muzeologiji, arhivistici i istoriografiji,

* Pozorište u Jugoslaviji, Beograd, MPU, 1955.

* M(enja) Nikolić. Muzej pozorišne umetnosti Srbije. — Godišnjak Muzeja grada Beograda, Knj. I, 1954, str. 349—352.

** Katalog, Muzej pozorišne umetnosti, Beograd, 1953.

organizovanim u okvirima Sterijinog pozorja u Novom Sadu 1957. i 1958. godine.* U razgovorima su učestvovali predstavnici beogradskog, novosadskog, zagrebačkog i ljubljanskog pozorišnog muzeja, koji su u nedostatku jednog stalnog koordinacionog tela, ovom prilikom razmenjivali svoja iskustva, ostajući i dalje otvoreni prema svim oblicima saradnje na jugoslovenskom planu, u prvom redu, izložbama, što je značilo udruživanje po potrebi, a ne sa planom.

Za 1959. godinu, na kraju prvih deset godina postojanja Muzeja, vezuju se dva značajna poduhvata, što predstavlja jedan od prvih pokušaja da se uz Muzej vežu već afirmisani istoričari srpskog pozorišta, kako bi kroz određene etape rada fundirali put jednoj kritičnoj istoriji srpskog pozorišta, zasnovanoj na autentičnim izvorima i verifikovanim podacima. Drugi, predstavlja pristup Muzeja pozorišne umetnosti Srbije Međunarodnoj sekциji za muzeje i biblioteke scenskih umetnosti, što sa stanovišta pozorišne muzeologije znači ulazak u laboratoriju savremenih koncepcija.

— Sticajem okolnosti, bila sam prvi** predstavnik Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije, na IV kongresu Sekcije za biblioteke i zbirke scenskih umetnosti, održanom u Varšavi od 13. do 17. septembra 1959. godine, koji je delovao u okvirima 25. kongresa FIAB-a. Ova Sekcija osnovana je 1956. godine sa centrom u pariskoj biblioteci ARSENAL. U prvoj fazi rada komunicirala je isključivo sa pozorišnim bibliotekama i njihovim zbirkama, što je iz ovakvog načina saradnje isključivalo pozorišne muzeje i zbirke po pozorištima. Ovakva situacija bila je potpuno nelogična, jer pozorišne biblioteke poseduju zbirke identične onima u pozorišnim bibliotekama. Prema tome, svaka jednostranost, bilo od strane biblioteka ili muzeja bila je štetna po rad ovih toliko srodnih institucija.

Smatrajući korisnim da se pozorišni muzeji uključe u rad Sekcije bila sam u ime Muzeja u prepisci sa predsednikom Sekcije (André Veinsteinom), koji se složio da na ovom kongresu podnesem referat po ovom pitanju, jer su za problem saradnje sa pozorišnim muzejima bile podjednako zainteresovane i pozorišne biblioteke. Anketa, koju je pre ovog ovog kongresa provela Sekcija, na planu evidentiranja ustanova u kojima se čuva pozorišna dokumentacija u svetu, registrovala je preko tri stotine ustanova, čiji su fondovi potpuno ili delimično posvećeni pozorišnoj umetnosti. Rezultati ankete objavljeni su godinu dana kasnije u Parizu, od strane Nacionalnog centra

* IV Jugoslovenske pozorišne igre. Sterijino pozorje, Novi Sad, maj 1959, str. 98—99.

** Na kongresu su učestvovali domaćini iz Poljske, predstavnici Sekcije iz Francuske, a iz Jugoslavije: dr Slavko Batušić, direktor Arhiva i Muzeja Hrvatskog narodnog kazališta, Branka Hergešić, predstavnik Udruženja bibliotekara Jugoslavije iz Sveučilišne knjižnice u Zagrebu i Olga Milanović iz Muzeja pozorišne umetnosti Srbije u Beogradu.

Francuske za pozorišna istraživanja.* Iz Jugoslavije su ušle sledeće ustanove: Muzej pozorišne umetnosti u Beogradu (str. 648—652); Biblioteka Akademije za pozorišnu umetnost u Ljubljani; Arhiv i Muzej Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu; Privatna studijska zbirka povijesti hrvatskog kazališta.

Jedna od prvi tema koja se našla na dnevnom redu IV kongresa bila je: »Perspektive koje otvara publikovanje rezultata međunarodne ankete«. Radilo se o značajnim izvorima sakupljenim u pozorišnim bibliotekama i muzejima sveta, koji su putem ankete postali poznati stručnjacima i istraživačima za ispitivanje njihovog značaja u formiranju kulturnog nasleđa različitih zemalja. Na praktičnom planu, otvorene su mogućnosti za međunarodnu razmenu publikacija, izložbi i pojedinačnih dokumenata.

Da bi se sagledala tematika koja je bila predmet dnevnog reda IV kongresa, za koju je Muzej pozorišne umetnosti bio posebno zainteresovan, navodim sledeće referate:

- Pozorišna fotodokumentacija u Poljskoj (M. Got),
- Dokumentarna vrednost pozorišnih fotografija (Mile Moudoues),
- Katalogizacija i klasifikacija pozorišnih plakata (dr Slavko Batušić),
- Posebni problemi po pitanju saradnje pozorišnih muzeja sa Sekcijom za biblioteke i zbirke scenskih umetnosti (Olga Milanović),
- Nacrt projekta za regulisanje međunarodne razmene pozorišnih biblioteka i zbirki (Branka Hergešić),
- Filmska dokumentacija o poljskom pozorištu (Mr Gawrak).

Navedeni materijali su štampani kao brošura. Moj referat sadržavao je između ostalog predlog izmene naziva Sekcije s tim što je reč zbirke trebalo zameniti sa reči muzeji. Izvršni komitet FIAB-a usvojio je ovaj predlog.

Druga razvojna etapa

Nepunih deset godina posle otvaranja Muzeja pozorišne umetnosti u Beogradu javili su se mnogi problemi stručno-tehničke prirode koje je trebalo rešiti u okviru nepromenjenih prostornih mogućnosti sa ograničenim brojem stručnih saradnika i skromnim materijalnim sredstvima. Interna reorganizacija predstavljala je jedino rešenje i bila rezultat naglog razvoja kompleksnog tipa muzeja koji pored klasičnih muzealija prikuplja i čuva brojnu dokumentaciju arhivskog tipa, a po svojoj tematiki ima velike mogućnosti za kulturno-prosvetni rad.

Neposredni ciljevi preduzetih mera bili su:

- podesniji smeštaj najugroženijih zbirki infiltriranjem depoa u radne prostorije, koje su povećane u odnosu na izložbene;
- nova postavka stalne izložbe Muzeja u izmenjenom

* Bibliothèque et musées des arts du spectacle dans le mond. Editions du Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1960.

prostoru i stvaranje kamernog ambijenta za periodične sastanke sa publikom.

Uporedo sa ovim predviđeno je unapređenje muzejskih zbirki novijeg datuma, kao što je zvučni arhiv, snimanje programa namenjenog školskoj omladini i postepeno formiranje minijатурне fonolaboratorije, koji će omogućiti da program odabran za snimanje, sa stanovišta muzeoloških i pedagoških principa bude i realizovan u Muzeju.

Svi preduzeti poslovi imali su karakter perspektivnosti: malom zbijenom jezgru ove ustanove otvoreni su širi horizonti. Obezbeđenjem uslova za dalji priliv muzejskih teatralija i njihovu obradu Muzej je rešio svoj najakutniji problem. Jer, ne treba zaboraviti da je ova još mlađa ustanova bila u fazi aktivnog prikupljanja građe, koja je postepeno iz privatnih kolekcija prelazila u muzejske fondove. Novom postavkom stalne izložbe ispunjen je i drugi veliki zadatak Muzeja: sama izložba tretirana je tematski celovito i pedagoški pregledno, što je omogućilo sistematičniji rad sa posetiocima koji su u dekoru jedne male izložbe mogli slušati posebno pripremane programe. Za tematski plan nove postavke stalne izložbe Muzeja izabrana je jedna od najšire korišćenih muzeoloških varijanti. U okviru retrospektivnog pregleda istorije pozorišta na tlu Srbije od najstarijih vremena izdvojene su posebne tematske celine, koje povezuje hronološko nastajanje i unutrašnji raspored. Osnovna namera bila je da materija bude pristupačna i didaktična za posetioce. Za razliku od prethodne stalne izložbe, koja je pored istorijskog dela obuhvatala i period savremenog pozorišta fiksiranog u momentu otvaranja Muzeja (1953), nova izložba sadržavala je materijale od antičkog i srednjevekovnog pozorišta do početka drugog svetskog rata. Iscrpnije bio je obrađen istorijat Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu i Narodnog pozorišta u Beogradu, dok su pozorišna zbivanja koja im prethode samo ovlaš skicirana.*

Smanjenje obima stalne izložbe stavilo je u fokus muzeološkog interesovanja zbirke i metodologiju njihove obrade. U istoj dekadi na kongresima Međunarodne sekcije za biblioteke i muzeje scenskih umetnosti održano je pet kongresa, koji su bili zaokupljeni identičnom tematikom. U ovom periodu Muzej je redovno imao svoje predstavnike u ovom međunarodnom forumu, što je omogućilo uskladivanje i primenu međunarodnih muzeoloških koncepcija, koje su bile u vezi sa odlukama kongresa.

Peti kongres (Paris, 23—25. juna 1961) okupio je oko stotinu predstavnika iz petnaest zemalja i dvadeset sedam korespondenata iz čitavog sveta. Kongres je razmatrao dve teme: plakate i scensku dokumentaciju kao proizvod

moderne tehnike. Konkretni referati prve teme bili su:

- Uloga pozorišnih plakata u pozorišnim muzejima (M.S.Z.W. Wankovski),
- Katalog i odrednice za pozorišne plakate (Mme Marte Besson),
- Katalogiziranje plakata za balet i mim (Mme Marie Francoise Christout),
- Konzervacija i klasiranje cirkuskih plakata (M. Christian Oger),

U okviru druge teme održani su sledeći referati:

- Dokumentacija koja se čuva u pozorišnim muzejima treba da sadrži moderna tehnička sredstva: zapise na magnetofonskoj traci, filmu, televiziji (M. Milena Nikolić),
- Umetnost glumca — rekonstrukcija na bazi dokumenata (Filip Kalan Kumbatović),
- Organizacija dramskih diskoteka (M. Alfremo de la Guardia),
- Mikrofilmoteka u službi filmske dokumentacije (Mme Akakia Viala),
- Postupak konzervacije i korišćenja mikrofilmova u pozorišnoj kolekciji Universiteta Ohajo (M. Mac Dowell),
- Dokumentarna vrednost, katalogiziranje i uputstva za dijapositive dekora i kostima (Mme Sécile Giteau).

Izvan zvaničnih referata bili su i sledeći prilozi:

Dokumentacija scenske umetnosti antičke Grčke, Dokumentarni problemi marionetskog pozorišta, Muzički instrumenti u cirkusu i Geografska klasifikacija dokumenata po nacijama.

U zaključku rada kongresa usvojene su sledeće Rezolucije:

1. Postavljanje zahteva za prijem Sekcije u članstvo ICOMA,
2. Održavanje stalnih veza sa Komisijom za fonoteke i muzičke biblioteke,
3. Zahtev za materijalnu pomoć UNESC-a na izradi projekta za međunarodni kodeks katalogizacije,
4. Ustanovljenje veza sa međunarodnim udruženjima čija aktivnost direktno ili indirektno interesuje Sekciju.*

Šesti kongres (München, 28—30. novembar 1963) stavio je u žigu interesovanja muzeološki tretman umetničkih predmeta u muzejima i niz drugih aktuelnih pitanja kao što su: razmena bibliografskih informacija, korišćenje pozorišne dokumentacije za istraživanje, automatizacija, rad nacionalnih centara Međunarodnog pozorišnog instituta i izrada međunarodnog leksikona termina pozorišne dokumentacije. Na ovom kongresu izloženi su sledeći referati:

- Umetnički i grafički radovi u pozorišnim zbirkama (Günter Schöne),
- Katalogizacija slika i slikarstva u Pozorišnom muzeju u Minhenu (Hellmuth Wriesen),
- Katalogiziranje zbirki scenografije i kostimografije (Slavko Batušić),

* V^e Congrès international des Bibliothèques — Musées des arts du spectacle. Revue de la Société d'histoire du théâtre. Treizième année. Editions Michel Brient, Paris, p. 362—365.

* Olga Milanović. Nova postavka stalne izložbe Muzeja pozorišne umetnosti u Beogradu i njene osobenosti. Muzeji, časopis za muzeološka pitanja, 16—17, Beograd, 1963, str. 171—177.

- Predlog za razmenu bibliografskih informacija i ostalih radova (Diederich Diederichen),
 - Dokumentacija nacionalnog centra Holandije Međunarodnog pozorišnog instituta (H. J. Bosmann).
 - La représentation »a pris fin« (Jean Fideris),
 - Plan automatizacije pozorišnog istraživanja na univerzitetu države Ohajo (John Mc Dowell),
 - Pozorišni dokumenti i njihovo korišćenje u filmu (Andre Veinstein),
 - Filmska biblioteka BBC-a (Brian Enright),
 - Međunarodni leksikon termina pozorišne dokumentacije (Cecile Giteaux),
 - Izvori dokumentacije koji se odnose na izvedenu predstavu i problemi njihovog korišćenja od strane istraživača (Marie Françoise Christout),
 - Fonoteke i industrija gramofonskih ploča (Milena Nikolić),
 - Pozorišni muzej u Helsinkiju (Ester Margaret von Trenkell).*
- Sedmi kongres (Amsterdam, 5—9. septembar 1965) okupio je šezdeset i četiri učesnika iz sedamnaest zemalja. Obuhvatilo je teme: Katalogizacija pozorišnih zbirki i Zvučna dokumentacija. Održani su sledeći referati:
- Uloga međunarodne sekcije za pozorišne biblioteke i muzeje u cilju ostvarenja dokumentacionih servisa nacionalnih centara Međunarodnog pozorišnog instituta (Siniša Janić),
 - Međunarodna bibliografija scenskih umetnosti (François Mennes),
 - Međunarodni repertoar muzičkih izvora i pozorišne zbirke (Dr C. C. J. von Gleich),
 - Izrada bibliografije dokumenata koji ilustruju istoriju opere (Prof. Dr Helmuth Christian Wolff),
 - Opšte pozorišne zbirke i njihove kartoteke (Cécil Giteau),
 - Opšta pozorišna zbirka i njene kartoteke: značaj pozorišne informacije na osnovu dnevne štampe (Marthe Besson),
 - Opšta pozorišna zbirka i njene kartoteke: Kartoteke za orientaciju — Jedan izvor informacija: pozorišni godišnjaci (Monik Girardin),
 - Univerzalna decimalna klasifikacija i pozorište (E. Öbman i G. Lloyd),
 - Pozorišna zbirka Universiteta države Ohajo: zbirka filmova za rad i učenje (John H. McDowell),
 - Ikonografska dokumentacija i pozorišna autentičnost (Marie Françoise Christout),
 - Organizacija diskoteke: problemi konzervacije i katalogizacije (Milena Nikolić),
 - Zvučni filmski arhivi pozorišnih predstava u Holandiji (W. J. Sutherland),
 - Radio i dramska umetnost (Mme L. Caldagues),

* The Sixth International Congress Of Libraries And Museums Of The Performing Arts. — München Theater Museum 28. bis 30. November 1963.

- Dokumentarna vrednost snimljenih komada ili njihovih fragmenata (Raško Jovanović).*
- U zaključku kongres je poverio Siniši Janiću i Ferencu Hontu da ispitaju mogućnosti favorizovanja nacionalnih centara biblioteka — muzeja scenskih umetnosti i dokumentacionih centara u nacionalnim centrima Međunarodnog pozorišnog instituta.
- Međunarodna sekcija je pripremila sledeća izdanja:
1. Repertoar Biblioteka i muzeja scenskih umetnosti u svetu,
 2. Međunarodni leksikon tehničkih termina pozorišne dokumentacije,
 3. Studiju o katalogizaciji i konzervaciji zvučnih dokumenata.**
- Osmi kongres (Budimpešta, 19—24. septembar 1967). Ovaj kongres održan je u intervalima između Konferencije komiteta za Istočnu Evropu i petog Međunarodnog kongresa federacije za pozorišna istraživanja. Okupljujući stručnjake iz oblasti pozorišne dokumentacije svih zemalja sveta, kongresu su prvi put prisustvovali predstavnici SSSR, što se ponovilo i na sledećim kongresima. Osnovne teme kongresa kretale su se oko problema:
- Dokumentacija u službi prakse, i
 - Dokumentacija kao proizvod prakse.
- Trećoj grupi pripadaju referati koji se bave problemima pozorišne bibliografije i izradom specifičnim priručnika za lakšu koordinaciju rada između zainteresovanih zemalja. Pročitani su sledeći referati:
- Dokumentacija, konzervacija i ponovno korišćenje dramskih emisija Televizije (R. Faquenot),
 - Rad nacionalne filmske arhive sa posebnim osvrtom na katalogizaciju filmova (Miss Hartnoll Gillian),
 - Ekspoze o Sekciji za istoriju pozorišta Nacionalne biblioteke Sečenji (Deszö Kerestury),
 - Spektakularni efekti u Šekspirovoj »Buri« (John Mc Dowell),
 - Služba konzervacije i dokumentacije francuske Radio televizije i proizvodnja umetničkih emisija (Claude-Michel Cluny),
 - Dokumentarna vrednost »Livre de bord« jedne trupe (Mme Christout Marie Françoise),
 - Zbirka pozorišnog muzeja u Shateau Wahn près de Cologne (Rolf Badenhausen),
 - Bibliografija naučnih članaka o pozorištu (Gotfried Büthe),
 - Metodi pozorišne dokumentacije Instituta za pozorišne nauke (Geza Staud),
 - Nepoznati dokumenti. Tehnička dokumentacija scenografa, konstruktora i pozorišnih slikara (Mme Marthe Besson),

* Acts of the 7th International Congress of Libraries and Museums of the Reforming Arts (Amsterdam September, 6—9, 1965).

** VII Congrès internationale des bibliothèques — Musées des arts du spectacle: Revue de la Société d'Histoire du Théâtre. Dix-huitième année, II, 1966, p. 227—229.

- Dokumentacija i pozorišna umetnost. Izrada trojezičnog stručnog rečnika (francusko-englesko-nemački) (M^{me} Cécile Giteau),
- Prve bibliografije o turskom pozorištu (Mladost Özgü),
- O međunarodnoj bibliografiji pozorišnih umetnosti Réné Hainaux),
- Katalogiziranje zvučnih snimaka (Dr Diederich Diederichen).

Predstavnici Sovjetskog Saveza održali su dva referata: O načinu rada u pozorišnim muzejima Moskve i Talina (Lena Minz i L. A. Bykovskaja). Komisija za međunarodnu pozorišnu bibliografiju predložila je da se iz izabranog centra rade bibliografije koje se odnose na pozorišta određenih zemalja.

Predstavnik Muzeja pozorišne umetnosti, uzeo je učešće u diskusiji o načinu korišćenja dokumentacije o živom pozorištu i njenom formirajućem. Ukažao je na potrebu da se među heterogenim sistemima katalogizacije primenjenim u ustanovama sa pozorišnom dokumentacijom što pre nađe put ka usaglašavanju i modernizaciji metoda rada, polazeći od rezultata objavljenih u prilogu edicije **POZORIŠNE BIBLIOTEKE I MUZEJI U SVETU**, kao i da se pripreme putevi ka stvaranju kodifikacije u sistemu prikupljanja, odabiranja i obrade materijala u pozorištu, vodeći računa o rezultatima i mogućnosti primene savremenih tehničkih rešenja. Založili smo se za tezu da međunarodni kontakti odu dalje od teorijske razmene iskustava, naime da se stručnjaci susreću i u praksi u okviru onih centara koji u oblasti pozorišne muzeologije, u iskustvu i organizaciji rada imaju primat.*

Deveti kongres (Đenova, 5—10. april 1970) razmatrao je takođe vrlo opširno aktuelnu muzeološku problematiku, što se vidi iz sledećih referata:

- Tehnička dokumentacija o baletu. Osnovni sistemi koreografskih beležaka (Marie Françoise Christout),
- Beleške o rukopisu Karla Blasisa koji se čuva u pozorišnom muzeju SKALA u Milanu (Giampiero Tintori),
- Alessandro Sankiriko, scenograf pozorišta SKALA (Ilse Hani),
- Proučavanje i analiza dokumenata koji se odnose na pozorišnu praksu (Marthe Bosson i Monique Girardin),
- Studenti pozorišta i dokumentacije (André Veinstein),
- Značaj ikonografske dokumentacije za istoriju opere (Hellmuth Christian Wolf),
- Nekoliko pitanja o načinu kolekcioniranja i izlaganja u muzejima otvorenim u pozorištima SSSR-a (Nina Minz),
- Problemi bogaćenja sovjetskih pozorišnih biblioteka (L. A. Bykovskaja),
- Duze: mimika, gest i fotografija (Gerardo Guerrieri),
- Nacionalna biblioteka (kolekcija Karađoz). Dokumenti tradicionalne umetnosti turskog pozorišta (Ahmet Borcaklı),

* Izveštaj Olge Milanović sa VIII kongresa Međunarodne federacije za scenske umetnosti — Arhivska dokumentacija o radu Muzeja.

- Nekoliko primedbi na saradnju umetničkih muzeja, arhiva i pozorišnih zbirk (Rolf Badenhausen),
- Primena automatske dokumentacije na filmovane materijale televizije (Fausto Porceddu),
- Večeri u Muzeju pozorišne umetnosti u Beogradu — jedna od formi našeg rada (Siniša Janić),
- Pozorišno istorijski muzej Rumunije (George Franga),
- Za jedan pozorišno istorijski rečnik (Cécile Giteau),
- Italijansko pozorište Setečenta (Ferucio Marotti),
- Završni izveštaj Komisije za osnovnu bibliografiju (Réné Hainaux).*

Pored aktivnog učešća u radu Međunarodne sekcije za biblioteke i muzeje scenskih umetnosti i unapređenja muzeološkog rada na zbirkama scenskih umetnosti i unapređenja muzeološkog rada na zbirkama u duhu zaključaka kongresa Sekcije, ovaj period karakteriše dinamična kulturno prosvetna aktivnost Muzeja putem brojnih tematskih i jubilarnih izložbi, priredbi, večeri i predavanja kao i pokušaj sistematskog objavljivanja priloga za istoriju jugoslovenskog pozorišta u **ZBORNIKU MUZEJA**, koji je pokrenut 1962. godine i publikovan u dva broja, prvi kompleksnog tipa** i drugi u celini posvećen pozorišnom aspektu Nušićeva dela.***

Usled nedostatka finansijskih sredstava Muzej je morao da obustavi dalje publikovanje istoriografske grade o pozorištu. Materijalna situacija u kojoj se Muzej našao na kraju druge decenije svoga rada ugrozila je i druge aktivnosti Muzeja i pretila stagnacijom u korišćenju postojećih muzejskih potencijala. U takvim prilikama Muzej razrađuje plan svoga razvoja za sledeći petogodišnji period, apelujući na pomoć društvene zajednice u njegovom ostvarenju.

Treća razvojna etapa

Plan razvoja Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije za 1970. i 1975. godinu baziran je na činjenici da je Muzej osnovan kao centralni muzej ove vrste u Srbiji i da je u toku dvadesetgodišnjeg rada, pored kontinuiranog razvoja osnovnih muzejskih delatnosti preduzimao akcije u kojima su se ogledala vrlo široka i perspektivna shvatana o njegovom delokrugu rada. Sistematske i široko zamišljene akcije nisu se mogle u potpunosti ostvariti u ograničenom prostoru i sa malobrojnim kadrom, koji nije mogao da deluje na tako opsežnom planu u jednoj naučno zaostaloj oblasti. Zahvaljujući široko i perspektivno postavljenom planu razvoja Muzeja na početku, ostvareni su bogati i raznovrsni fondovi istorijskih i delimično savremenih predmeta i dokumenata o pozorištu u Srbiji, realizovani zapaženi kulturno-prosvetni programi, stečena praktična

* Actes du IX^e Congrès International des Bibliothèque — Musée des Arts du Spectacle. Editioni del Theatre Stabile di Genova, 2—3, 1970.

** Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti, I, Beograd, 1962.

*** Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti, Branislav Nušić 1864—1964. Beograd, 1965.

iskustva u naučno-istraživačkom radu na istoriji pozorišta i postavljeni temelji izdavačke delatnosti u ovoj oblasti. Nalazeći se pred zadatkom da koncipiramo delokrug rada Muzeja za sledećih pet godina, vodilo se računa o naraslim društvenim potrebama za sistematskim radom u ovoj oblasti. Istraživanja i izučavanja pozorišne umetnosti u Srbiji, vođena su nesistematski i predstavljaju mlađu naučnu disciplinu usmerenu da korene jedne relativno stare pozorišne tradicije usaglasi sa njenim savremenim revolucionarnim razvojem. Pozorišna istorija i umetnost kod nas obrađivani su fragmentarno i sporadično, što je uslovilo nerealan prikaz njihovog društveno-političkog i kulturnog značaja u zemlji i inostranstvu.

Ovom prilikom Muzej ukazuje na potrebe obezbedenja mogućnosti za sistematsko praćenje pozorišnih tradicija i bogatih tokova savremenog pozorišnog života u nas. Naročito akutnim smatra problem formiranja dokumentacije o pozorištu posle oslobođenja koja i dalje nepovratno propada jer muzejska akta o zaštiti pozorišne građe nisu imala snagu zakona i pozorišta su se oglušila o njih. U ovom cilju ukazuje se na potrebu da Muzej postane matični u odnosu na pozorišne arhivе i zbirke (dopunom zakona o muzejima i pozorištima).

U pogledu muzejskih zbirki u ovom planu ukazano je na potrebu efikasnijeg razvoja Fonoteke i Filmoteka kao vrlo perspektivnih zbirki u razvoju Muzeja. U tom smislu predviđena je intenzivnija saradnja kako sa pozorištima tako sa Radiom, Televizijom i Filmom, i industrijom gramofonskih ploča. U predviđenoj novoj organizacionoj strukturi Muzeja detaljno su razrađena postojeća odeljenja: Arhivsko odeljenje, Umetničko odeljenje, Odeljenje pozorišne fotografije, Hemeroteka i Biblioteka, i predloženo osnivanje novih odeljenja, kao što su: Odeljenje bibliografije, Odeljenje zvučnog i filmskog arhiva, Odeljenje matične službe, Odeljenje za pedagoški rad i propagandu, Odeljenje inventara i kataloga, Stručne radionice i Dokumentacioni centar o savremenom pozorištu. Za ovakvu strukturu Muzeju je nedostajalo osam stručnih saradnika, jer je u toku druge decenije zaposlio samo jednog radnika, tako da je raspolagao sa ukupno četiri stručnjaka.

Predviđena je revizija i modernizacija sistema stručne obrade, uključujući izradu centralnog kataloga Muzeja, obezbeđenje sistema pravilnog smeštaja i zaštite materijala, uporedno sa dinamikom povećanja muzejskih fondova.

Kulturno-prosvetna i propagandna delatnost Muzeja, koja je 1970. godine zabeležila svoju kulminacionu tačku po broju izložbi, prigodnih programa i predavanja, trebalo je da ostane na jubilarnim pozorišno-istorijskim temama. Poenta je stavljena na naučno-istraživački rad, usmeren i dugoročan. Pored već pomenutog istraživačkog rada u pozorištima u Beogradu i unutrašnjosti Srbije planiran je nastavak izdavanja Zbornika radova iz istorije srpskog pozorišta, izdavanje studijskih kataloga izložbi i zbirki kao

i sledeće edicije: Godišnjak pozorišta Srbije, Srpska pozorišna bibliografija, Repertoar beogradskih pozorišta od 1961. do 1975. i Dramsko-operski leksikon. Pored predviđene aktivnije saradnje sa pozorištima Beograda i Srbije i već vrlo razvijene međunarodne i međurepubličke razmene informacija i izložbi, petogodišnji plan je apostrofirao uspostavljanje bliže koordinacije sa Akademijom za pozorište, film i televiziju. Logičan rezultat ovakvog plana rada predstavlja je zahtev za povećanje prostora Muzeja pozorišne umetnosti SRS. Predloženo je nekoliko rešenja: zgrada Instituta za kriminološka i kriminalistička istraživanja (u Gračaničkoj 18), zgrada Akademije za pozorište, film i televiziju (u Knez Mihailovoj 46), zgrada Robnog magazina (u Ulici 7. jula 16), i kao brzo i efikasno, mada privremeno rešenje, privatna zgrada takođe pod zaštitom preko puta Muzeja (u Gospodar Jevremovoj).*

Ubrzo se pokazalo da u skoroj budućnosti neće biti mogućnosti da se putem povećanja kadra i prostora obezbedi dalji razvoj Muzeja pozorišne umetnosti Srbije. Pre svega zato jer je čitav teret njegovog finansiranja ležao na Beogradskoj zajednici kulture koja je i sama bila u nepovoljnoj materijalnoj situaciji i pokušava da putem integracije tzv. »malih muzeja« obezbedi njihovu delatnost u okvirima većih i jačih administrativnih centara. Radnicima Muzeja pozorišne umetnosti bilo je od početka jasno da bi u jednom kompleksnom muzeju oblast pozorišta dobila sasvim skromno mesto pa se došlo na ideju da bi u zajednici sa Akademijom za pozorište, film i televiziju trebalo nastojati na osnivanju zajedničkog Pozorišnog instituta, koji bi u znatnoj meri rasteretio Muzej. I dok su tekli razgovori o integraciji, Muzej je sa mukom održavao postojeću reputaciju i dotadašnji nivo delatnosti. Povodom dvadesetogodišnjeg jubileja Muzeja isti autor objavio je članak u časopisu »SCENA«, u kome je između ostalog ukazano na specifičnost ove ustanove. Istakla sam da je to po duhu savremeno koncipiran muzej pozorišne umetnosti, podjednako angažovan prošlim i savremenim tokovima pozorišnog života, prikupljanjem muzealija koliko i grade, neophodne za njihovo proučavanje i naučno određivanje. Konstatovala sam da je njegova forma ostala znatno skromnija od sadržine. Između ostalog izložila sam i dileme koje su nastale oko njegovog daljeg razvoja.

»U trenucima traganja za mogućnostima njegovog optimalnog društvenog delovanja ostaje niz otvorenih pitanja ... Da li postoje uslovi za njegov samostalan razvoj i egzistenciju? Treba li njegovu perspektivu videti u saradnji sa srodnim ustanovama iz domena kulturne istorije ili pak u prerastanju u pozorišni institut ili povezivanje sa njim? ... Gde je prava budućnost ovoga muzeja kome je današnje društvo pružilo dugo očekivanu podršku i šansu za rad i razvoj, obezbeđenjem najnužnijeg prostora za izlaganje građe i sredstava za prikupljanje, istraživanje,

* Plan razvoja Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije u Beogradu, 1970 — 1975. Beograd, 1970. Arhiv dokumentacije o radu Muzeja.

čuvanje i obradu materijala i formiranje kadra za njegovu stručnu i javnu delatnost.*

Tragajući za najpovoljnijim rešenjem integracije, Muzej je posle dugih pregovora prihvatio soluciju o udruživanju sa Akademijom za pozorište, film, radio i televiziju, stavljujući u prvi plan poslove osnivanja pozorišnog instituta.

Planirano »udruživanje« odrazilo se na efikasnijoj saradnji, poglavito u domenu praktičnog rada postdiplomskih studenata Akademije iz oblasti pozorišta, dok se ideja o zajedničkom osnivanju Instituta pokazala pravno neodrživa.

Posle skoro četiri godine, Akademija, koja se u međuvremenu konstituisala kao Fakultet dramskih umetnosti, odnosno kao jedinstvena organizacija udruženog rada i izradila koncept razvoja osnovne delatnosti — ostavila je otvoreno pitanje udruživanje i saradnje sa drugim ustanovama. Kako Fakultet još uvek nije doneo i konkretnu odluku o tome kakve će institute osnivati — to nije mogao da bude ni razmotren problem saradnje Muzeja sa projektovanim Institutom. Fakultet je stao na stanovište da je najcelishodnije da se nastavi započeta saradnja i bez insistiranja na formalnom udruživanju.

Tokom ovog perioda rešavanja o daljem statusu Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije Međunarodna sekcija za biblioteke i muzeje scenskih umetnosti (SIBMAS) održala je dva kongresa: 1972. i 1974. godine. Iako Muzej na njima nije imao svojih predstavnika zbog nedefinisane politike njegovog daljeg razvoja, rad ove najmerodavnije međunarodne organizacije za pozorišnu muzeologiju i dokumentaciju nije bio bez uticaja na dalji razvoj Muzeja. Deseti kongres (Brasel, —6. oktobar 1972) bio je posvećen temi audiovizuelne dokumentacije scenskih umetnosti i njenim perspektivama. U tome duhu održani su sledeći referati:

- Pozorište na trkama (L. S. Hoefnegels),
- Rasinova »Berenisa« u režiji Planšona: problemi registrovanja, film i scenska fotografija sa stanovišta korišćenja za kurseve o istoriji pozorišta (D. Gontard),
- Registrovanje audiovizuelnih oblika arhaičnog pozorišta u Rumuniji (L. Topa),
- Tele-recitali. Njihov dokumentarni karakter (A. Costa-Foru),
- Metodi istraživanja na Institutu za istraživanje pozorišta (J. H. Mc Dowell),
- Korišćenje audiovizuelne dokumentacije u sovjetskim muzejima pozorišne umetnosti (N. Minz),
- Dokumentacija i praćenje pozorišta: Osnovne dokumentarne jedinice. Nacionalni centri za studije i informacije (A. Veinstein),
- Prospekt dokumentacije: u susret međunarodnoj banci podataka iz oblasti scenskih umetnosti (C. Giteau),
- Korišćenje novih audiovizuelnih tehnika u perspektivi kulturne animacije (H. Ingberg),
- Predlozi za audiovizuelnu dokumentaciju u arhivima

* Olga Milanović. Dve decenije Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije. SCENA, br. 5, Novi Sad, 1971.

pozorišta Žana Vilara i Avinjonskog festivala (A. Delcampe),

- Nastava baleta i dokumentacija (M. F. Christout),
- Baletski arhiv: stvaranje izvora audiovizuelne dokumentacije o umetnosti baleta (C. Osquald),
- U slobodnoj sekciji data su sledeća saopštenja: Prilog filma katalanskoj scenografiji, Milivoje Živanović — jugoslovenski glumac (dr Slobodan A. Jovanović), Osnivanje austrijskog pozorišnog muzeja i Turska pozorišna muzika.*

Jedanaesti kongres (Kopenhagen 8—14 septembar 1974) okupio je predstavnike 15 evropskih i 3 vanevropske zemlje. Uvodno izlaganje održao je predsednik Sekcije André Veinstein na temu živo pozorište i dokumentacija. Usledili su sledeći prilozi:

- O vreme, zaustavi svoj let (Knud Hegermann-Lindencrone),
- Registrovanje pozorišta u Kopenhagenu — posebno arhiva Kraljevskog pozorišta u toku četvrt stoleća (Nils Bjern Larsen),
- Pozorišni plakat. Semiotički prilaz (C. Tindemans),
- Rekonstrukcija istorijskih predstava modernog pozorišta: Istraživanje predstava u O.S.U. Instituta za pozorišna istraživanja (Alan Woods),
- Značaj muzejske izložbe u rekonstrukciji sadržine pozorišne predstave (Nina Minz),
- Rezultati rada na obradi audiovizuelnih dokumenata: otvorene perspektive SIBMAS-a (Cécile Giteau),
- Uloga pozorišnih biblioteka u estetskom obrazovanju ljudi i njihove mogućnosti da inspirišu scenske umetnosti (Natalija Jilina),
- Pozorišna teorija i praksa: program kooperacije (D. Hermann Bonnin Linas),
- Problem ulaska velikih zbirki u biblioteke — muzeja scenskih umetnosti: odnosi sa darodavcima (M. F. Christout),
- Scenske umetnosti i dokumentacija. Dilema o sadržaju estetske analize (Arno Paul),
- Pozorišna dokumentacija u velikim bibliotekama Srbije (Slobodan A. Jovanović).

U toku Kongresa radile su sledeće Komisije: za automatizaciju, za bibliografiju, za pozorište, za obrazovanje, za dokumentaciju, za nacionalne centre itd.

Na Kongresu je predloženo da Muzej pozorišne umetnosti u Beogradu bude domaćin jednog od narednih skupova Sekcije.**

Iz navedenih referata X i XI kongresa zapaža se porast interesovanja za probleme dokumentacije o pozorištu sadašnjeg trenutka i za načine njihovog obezbeđenja za

* La documentation théâtrale audio-visuelle, en particulier au service de l'enseignement et de l'animation culturelle.

— Cahiers théâtre Louvain 18, 19, 20. Actes du X^e Congrès International de la SIBMAS. Bruxelles, 3—6. oktobar 1972.

** Koristila sam materijale Kongresa u rukopisu, koje mi je ljubazno stavio na raspolaganje dr Slobodan A. Jovanović.

istoriju i istraživanje kao i o korišćenju audio vizuelne dokumentacije u nastavi i propagandi kulture. U većoj meri nego ranije u radu sekcije angažovani su instituti za pozorišna istraživanja koji su u diskusiju uključili probleme valorizacije dokumentacije scenskih umetnosti sa stanovišta kompleksnih teatroloških analiza.

Tokom proteklih godina priliv materijala u zbirke Muzeja iz vremena do 1944. godine dobio je posebne karakteristike. Opoao je otkup originalnih dokumenata i građe iz 19. i početka 20. veka, ali je i dalje izrazito intenzivan za period između dva svetska rata, pošto je zabeležen značajan broj legata ličnih zbirki pozorišnih umetnika. Među njima ističu se pokloni: Milice Babić (kostimografske skice), Stanislava Biničkog (mešovita grada), Dušana Đorđevića (mešovita grada), Nataše Bošković (mešovita grada), Mileta Jovanovića (mešovita grada), Sonje Stanislavljević (mešovita grada), Stanislava Beložanskog (nacrti za scenografiju), Vladimira Zagorodnjuka (nacrti za scenografiju).

Pre dve godine Muzej je razradio projekt »Istorijske srpske pozorište«, koji se odrazilo na usmeravanje dopune zbirki fotokopiranjem dokumenata iz srodnih ustanova i periodike u cilju kompletiranja izvorne građe o ranim fazama pozorišnog života u Srbiji. Iz ovoga je proizšao usmereni istraživački rad na zbirkama sa neposrednim ciljem pripreme pojedinačnih radova iz istorije, estetike i teorije srpskog pozorišta. Projekt »Istorijske srpske pozorište« prihvatala je Komisija za kapitalna dela i potvrdio Republički odbor Republičke zajednice za kulturu. Projekt je uvršten u nomenklaturu kapitalnih dela, obezbeđena mu je i načelna saglasnost za finansiranje u fazama od 1974. do 1979. godine. Ovim je započela realizacija zaključaka sa Savetovanja teatrologa održanog u Sremskim Karlovциma 1971. Tada je Muzeju, u zajednici sa SANU, Institutom za književnost i umetnost i Akademijom za pozorište, film, radio i TV, poverena izrada određenog programa na sistematskom proučavanju pozorišne prošlosti. Zahvaljujući ovom Projektu, koji u većoj meri predstavlja moralnu nego finansijsku podršku, Muzej pozorišne umetnosti SRS je postao jedinstvena muzeološka i naučna ustanova u Republici i nosilac organizovanog teatrološkog rada.

Bazu istraživačkog rada čine izvorna građa i dokumentacija prikupljena u Muzeju u toku njegovog dvadesetpetogodišnjeg delovanja: preko 60.000 muzejskih predmeta i dokumenata, oko 50.000 starih fotografija, oko 200.000 članaka i kritika o pozorišnom životu i radu istaknutih umetnika, filmska dokumentacija i zvučni snimci — portreti značajnih ličnosti i predstava i mreža arhiva po profesionalnim pozorištima SR Srbije. Muzej je sa grupom saradnika pristupio sređivanju kompletne repertoara, bibliografije, građe o putujućim pozorištima, vojničkim i zaroobljeničkim pozorištima, pozorišnom delovanju za vreme narodnooslobodilačkog rata i vezama srpskog pozorišta sa pozorištima drugih jugoslovenskih naroda.

U toku priprema projekta Istorijske srpske pozorište uvidelo se da svi ovi perspektivni planovi neće moći da se na vreme realizuju i na zadovoljavajućem nivou, ukoliko prethodno ne bude istražena sva građa vezana za istorijat Narodnog pozorišta u Beogradu. Teškoće kompletiranja građe o delovanju Narodnog pozorišta su ogromne kada se zna da je zgrada pozorišta dva puta gorela i u bombardovanju uništena arhiva ove najstarije pozorišne kuće, za čije je delovanje praktično vezano dve trećine istorijskog razvoja pozorišne umetnosti u SR Srbiji. Zbog toga je Enciklopedija Narodnog pozorišta postala neophodno delo za svaki dalji rad na sintezama i valorizaciji vrednosti ostvarenih tokom proteklih decenija u pozorišnoj umetnosti.

Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije i Narodno pozorište iz Beograda potpisali su 6. juna 1974. godine Ugovor o saradnji i radu na stvaranju Enciklopedije Narodnog pozorišta. Tokom 1974. godine izvršene su sve potrebne pripreme i projekt Enciklopedije Narodnog pozorišta dobio je prioritetno mesto u naučno-istraživačkom radu koji organizuje Muzej pozorišne umetnosti.

U duhu intenziviranja naučno-istraživačkih planova Muzeja je i pokretanja časopisa TEATRON, koji je dobio status stalnog časopisa za pozorišnu istoriju i teatrologiju. Nova programska orientacija Muzeja i prošireni obim osnovne delatnosti podređeni su u još većoj meri osnovnim projektima Muzeja i radovima čija će realizacija trajati do kraja ove decenije. Najveći uspeh Muzej je zabeležio u organizovanom praćenju savremenog pozorišnog razvijatka preko GODIŠNJA POZORIŠTA SRBIJE, koji je prvi put posle oslobođenja objavljen za 1974. godinu pod nazivom »POZORIŠTE 1974«. Izdavanje ovog dragocenog priručnika za sva buduća izučavanja našeg pozorišta omogućila je Republička zajednica kulture. Istovremeno Muzej je potpisao samoupravni sporazum o saradnji sa pozorištima Srbije: u Kragujevcu, Nišu, Leskovcu, Pirotu, Zaječaru, Titovom Užicu i Šapcu. Sporazum je predviđao konkretnu saradnju oko organizacije rada i usmeravanja pozorišnih arhiva, muzejskih zbirki i istraživačkih grupa vezanih za pojedina pozorišta. Isto tako dogovorena je saradnja oko negovanja pozorišne tradicije, stvaranja istraživačkih grupa, sredivanja dokumentacije, objavljivanja monografija, zajedničkih izložbi, prigodnih večeri i drugi vidovi saradnje. Početkom 1975. godine formirana je u Muzeju Matična služba sa posebnim zadatkom da unapređuje i obogaćuje ovu saradnju.

Nastavljajući akciju unapređenja posebne muzeološke službe za oblast pozorišta u zajednici sa Sterijinim pozorjem u Novom Sadu, 1975. godine Muzej je organizovao stručno savetovanje na temu pozorišne dokumentacije u Jugoslaviji. Odziv iz svih republika i pokrajina bio je veliki. Održan je niz referata koji su objavljeni u TEATRONU br. 3, 1975, str. 91—104. Uvodni referat »O razvoju pozorišne dokumentacije u svetu« dao

je Siniša Janić, o pozorišnoj dokumentaciji u SR Hrvatskoj govorio je Slobodan Novak, o pozorišnoj dokumentaciji u SR Sloveniji — Majda Klemenc, o pozorišnoj dokumentaciji u SAP Vojvodini — Jovan Dundin, o pozorišnoj dokumentaciji u SR Makedoniji — Milka Dolgova, o pozorišnoj dokumentaciji u SR Bosni i Hercegovini — dr Josip Lešić, o pozorišnoj dokumentaciji u SR Crnoj Gori — Milan Popović, o pozorišnoj dokumentaciji u SAP Kosovu — Azem Škrelji i o pozorišnoj dnokumentaciji u SR Srbiji — Siniša Janić. U hronici TEATRONA br. 4, 1975, str. 88—91, objavljeni su izvodi iz diskusije pod naslovom »Sudbina pozorišnog dokumenta«. Zaključci sa ovog Savetovanja mogli bi se formulisati na sledeći način:

- Dokumentaciji kao i metodologiji njene obrade treba prilaziti sa stanovišta širokog aspekta njene funkcionalnosti i upotrebe: za izložbe, informacije, naučne radove i sl.;
- Osnivanje društava dokumentarista po republikama i njihovo povezivanje sa zajedničkim centrom;
- Potpisivanje Samoupravnog sporazuma ustanova za pozorišnu dokumentaciju, odnosno muzeja i instituta, o usaglašavanju planova i programa, o međusobnom obaveštavanju, o izradi osnovnog informatora o posednicima pozorišne dokumentacije, o radu na jedinstvenom inventaru fonda pozorišne dokumentacije Jugoslavije sa istoriografskim beleškama o svakom fondu;
- Ustanovljenje stalne tribine koja će preko svojih stručnih saradnika izgrađivati jedinstvenu metodologiju prikupljanja i obrade pozorišnih dokumenata i time utrti put radovima na istoriji pozorišta naroda Jugoslavije;
- Istaknut je značaj angažovanog društvenog odnosa prema pozorišnoj dokumentaciji, s jedne strane, i samih pozorišta kao ishodišta ove dokumentacije.

U proteklom petogodišnjem periodu Muzej je sa nesmanjenim intenzitetom negovao kulturno-prosvetnu delatnost, pre svega putem tematskih izložbi. Pored svojih izložbenih prostora, gde se tokom jedne godine prikaže po nekoliko izložbi praćenih stručnim katalozima, Muzej je otvorio i nekoliko stalnih izložbenih prostora u Narodnom pozorištu u Beogradu, u Skadarliji i kako razvio saradnju sa domovima kulture i posebno Radničkim univerzitetom »Đuro Salaj« i na festivalskim skupovima u pozorištima uže Srbije. Ovaj program je takođe, u izvesnoj meri, bio povezan sa istraživačkim radovima koji su planirani u samoj ustanovi.

Izdavačka delatnost Muzeja, pored »Pozorišnog godišnjaka Srbije« i časopisa »Teatron«, zabeležila je prvo u nizu predviđenih monografskih izdanja o istorijatu pozorišta u Srbiji »Kragujevačko pozorište 1835—1951« (autor Rajko Stojadinović), prvu glumačku monografiju u ediciji muzejske biblioteke Teatron »Raša Plaović« (autor dr Petar Volk), obe objavljene 1975. i šest monografskih kataloga nastalih u periodu 1972—1975: »Stare gramofonske ploče« (autor Veroslava Petrović), »Miroslav Kraljež« (autor Ksenija Orešković), »Milica Babić« (autor Olga Milanović,

saradnja sa Primjenjenim muzejom Srbije), »Stanislav Binički« (autor Veroslava Petrović), »Pozorišne karikature Vladimira Žedrinskog« (autor Olga Milanović), »Od Sterije do Nušića« (autor Siniša Janić), »Staša Beložanski« (autor Olga Milanović).

Čini nam se da se ne može osporiti visoki stepen stručnog razvoja Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije tokom četvrt veka njegovog postojanja u duhu savremenih formulacija delokruga muzejskog rada, prema kojima je Muzej ustanova u kojoj se sakuplja i čuva sa određenim ciljem i naučno obrađuju izvori znanja o društvu u okviru određenih disciplina, koristeći ovaj materijal za istraživanje i obrazovanje.

Petar Marjanović Šabački vladika - neostvareni glumački velikan

Stevan Samuilo Pantelić (1842—1886)

Kada je 25. marta 1886. godine preminuo 44-godišnji šabački vladika Samuilo Pantelić — njegovi prijatelji — znaci teatra s tugom su pomislili da je u ovom svešteniku verovatno ostao neostvaren najveći srpski glumački talenat XIX veka. Do sada pronađeni podaci pružaju mogućnost za rekonstrukciju njegova životopisa, koji bismo ovde prikazali samo u svetlu njegovih veza s pozorištem. Rođen je 17. oktobra 1842. godine u Sremskim Karlovcima. Na krštenju dobio je ime Stevan. Njegov otac Jovan bio je direktor ugledne Karlovačke gimnazije, u kojoj je Stevan završio šest razreda. Kao Tekelijin pitomac otišao je u Peštu, gde je položio ispit zrelosti i diplomirao na filozofskom fakultetu, a potom je u Beču završio i pravni fakultet. Mlađi je, još za vreme školovanja u Pešti, pratio predstave u Nemzeti sínházu (Mađarsko narodno pozorište) i zavoleo teatar. Njegovu darovitost prvi je uočio Antonije Tona Hadžić (1831—1916), tadašnji sekretar Matice srpske i osnivač Društva srpskih diletanata u Pešti. U tome društvu Stevan je bio »njajrsniji prikazvač«: isticao se kao Kir Dima u »Prijateljima« Lazara Lazarevića, Jovan u »Pokondirenoj tikvi« Jovana Sterije Popovića i Gospodar u »Kobnom imenu«, šaljivoj igri nama nepoznatog nemačkog autora koju je posrbio Kosta Ruvarac. Koliko je

Hadžić verovao u Pantelićevu darovitost vidi se iz pisma koje je uputio 16. VII 1861. godine u Novi Sad upravniku Srpskog narodnog pozorišta, Jovanu Đorđeviću (1826—1900). Hadžić preporučuje Đorđeviću da mladića vidi u ulogama Kir-Janje i Mefista. Proriče mu blistavu budućnost na sceni (»ako i dalje tako uztera vremenom će srpski Gerik biti«) ali nagoveštava da mu je otac strog i da ne dozvoljava sinu da se posveti glumačkom pozivu. (»Zaista biće velika nesreća za njega, a po nas veliki gubitak, ako se ne uzmogne odati na glumstvo, za koje toliko dara, poziva i volje ima. Neka samo sazna naša publika za nj, pa mi onda nije ni najmanja briga da se neće održati i utvrditi pozorište u Novom Sadu.«) Upozoravamo da ovo pismo Hadžić piše nedelju dana pre otvaranja Srpskog narodnog pozorišta, koje je prvu predstavu održalo 23. VII 1861. godine. (Pismo se čuva u Arhivu SAPV u Sremskim Karlovcima, u fondu Društva za Srpsko narodno pozorište, 13 P.)

Da preporuka Hadžićeva nije bila preterana mogli su se Novosađani uveriti već 18. VIII 1861. godine kada je, povodom proslave stogodišnjice rođenja Save Tekelije (1761—1842), u njihovom gradu gostovalo peštansko Društvo srpskih diletanata. Oni su, zajedno sa ženskim delom ansambla Srpskog narodnog pozorišta, prikazali Sterijinog »Tvrdicu«. Ulogu Kir-Janje tumačio je Stevan Pantelić — s vanrednim uspehom, što su zabeležili listovi »Srbski dnevnik« i »Srbobran« (19. VIII 1861). »Mladi predstavljač« — pisao je hroničar »Srbskog dnevnika« — »nadvisio je svojom igrom onu hvalu koja je do sada privatno i javno o njemu raznesena. Odkako se u nas predstavljanja daju, ovakovoga Kir-Janju i uobšte ovakovu igru još videli nismo«. Po izveštalu »Srbobrana«, Pantelić je svojom igrom prevazišao ne samoga sebe nego i prirodu i bio je tako dobar (naročito u sceni kada se približavao sanduku s dukatima) da je to perom teško opisati.

Po povratku iz Pešte i Beča, Stevan, po želji svoga oca, studira bogosloviju u Sremskim Karlovcima. Njegovo sledeće nastupanje na sceni vezano je za gostovanje Srpskog narodnog pozorišta u Sremskim Karlovcima, gde je 17. II 1862. godine prikazan Sterijin »Tvrdica«. O Pantelićevom ostvarenju pisala je ovoga puta novosadska »Danica«, u broju od 28. II 1862. godine. Ističući da je Pantelić te večeri igrao »na obštu molbu« anonimni izveštac oduševljeno hvali njegovo majstorstvo, ali istovremeno i žali što je njega »sudbina osudila da bude bogoslov i sveštenik!«

Prirodno je bilo što je uprava Srpskog narodnog pozorišta želeta da u svojim redovima ima glumca takvih sposobnosti. U Istorijском arhivu Vojvodine sačuvan je koncept pisma Upravljujućeg odbora Srpskog narodnog pozorišta (pisan 5. VIII 1862. rukom Jovana Đorđevića) u kome pozorište poziva Stevana Pantelića za redovnog člana i nudi mu platu od 70 forinti. Platut te visine imala je tada u trupi samo Draginja Ružić, prva glumica ovog teatra. Za cilj koji smo sebi postavili prilikom pisanja ove beleške pismo nam

se čini vrlo karakteristično i prenosima ga u celini.

Upravljajući odbor srpsko-narodnog pozorišta

Gospodinu Stevanu Panteliću,

u Sr. Karlovci

Stupivši nekoliko samo puta pred srbsku pozorišnu publiku, pokazali ste vi neobičan prirodni dar, redke sposobnosti do sad kod nas neviđeni stepen pozorištne veštine.

Dostojno ceneći vaše dosadašnje uspehe u pozorišnoj struci, i obzirujući se na obštu srbske publike želju, koja se svakom prilikom i ustmeno i u javnim listovima našim jednoglasno izražavala, ujedno imajući pred očima i sve veći razvitak pozorištne veštine, od koje i budućnost našega pozorišta zavisi: držao je upravljajući odbor srpsko-narodnog pozorišta, da će pozivu i zadatku svom najbolje odgovoriti, ako i Vas u narodno pozorišno društvo pozove, i tim Vam priliku da, da vaše redke i krasne darove na diku i ponos roda u onom pravcu upotrebite, koji Vam i Bog i priroda označiše.

Upravljajući odbor srpsko-narodnog pozorišta u današnjoj svojoj podpunoj sednici primio Vas je jednoglasno za redovnog člana srpsko-narodnog pozorištnog društva sa mesečnom platom od šezdeset for. a.vr. s tim dodatkom, da će Vam se ova plata odma povisiti, čim stanje kase dopustilo, ili čim se prvo od do sad popunjени mesta u pozorišnom društvu upraznilo bude. I dotele, dok se jedno od ovoga dvoga ne dogodi, garantuje Vam se k vašoj gornjoj plati mesečni dodatak od deset for. a.vr. tako da će Vam celokupna plata odma u početku sedamdeset for. a.vr. iznositi, računajući od onoga dana, kad lično u društvo stupili budete.

Iz sednice upravljajućeg odbora srpsko-narodnog pozorišta, 5. avgusta 1862. u Novom Sadu, držane ...

Na odgovor se nije dugo čekalo. Već 12. VIII 1862.

Stevanov otac Jovan upućuje Jovanu Đorđeviću kratko, ali za Stevanovu glumačku budućnost fatalno pismo:

»Ljubezni gospodine, sve što Vas imamo moliti na pismo Vaše od 6. ovoga meseca, sastoji se u tome: da se prodete jedanput za svagda i mene i moga sina, i da mi ne narušavate spokojstvo duše moje! Ako to učinitate onda znajte, da će vas kao moga dobroželitelja svagda ljubiti i počitovati. U Karlovcu 12. avgusta 1862.

Jov. Pantelić dir.

(I koncept pisma Jovana Đorđevića i ovo pismo Jovana Pantelića čuvaju se u Arhivu SAPV u Sremskim Karlovcima, u fondu DSNP.)

Posle ovako odlučnog odbijanja Uprava Srpskog narodnog pozorišta nije više preduzimala zvanične korake da pridobije Stevana Pantelića. Da se Jovan Đorđević, pomalo uvreden zbog odgovora Stevanovog oca, ipak nadao da se još nešto može učiniti vidi se iz njegovog pisma upućenog 29. VIII 1862. u Peštu Antoniju Hadžiću, čiji se dolazak u Novi Sad očekivao: »Pantelić se još jednakost usteže ma da je on sam bio koji nam se ponudio. Kanda i on čeka na Vas«. (Pismo je sačuvano u Rukopisnom odeljenju

Matrice srpske, br. 13542.)

Kada je posle nešto više od godinu dana (15. IX 1863), na besedi davanoj u korist banatskog siromašnog življa, Stevan Pantelić recitovao »Bratoubicu« Đure Jakšića — nije se ni slutilo da će to biti njegovo poslednje nastupanje na pozornici. O tome je sačuvano svedočanstvo pesnika Laze Kostića, njegovog druga iz đačkih peštanskih dana: ... »Kad odstupi, reče mi jedna znamenita osoba od uzbuđenja drkćućim glasom: Prvi glumac našega doba samo kad bi hteo! — Neću da se upuštam u taka proricanja koja mi se, ako ču da sam iskren, u ovaj par ne čine ni najmanje preterana, al' kako nam je bilo kad smo ga slušali, to svaki znamo koji smo iole imali uva za divne nijanse glasa i čuvstva kojima je iskitio naš veštak lepu pesmu Jakšićevu; svaku prečagicu na nevidljivim lestvama koje vode iz neba blaženstva u duboke provalije očajanja, svaku smo mogli opaziti, na svaku je stao nogom. Srce nam se razigra u grudima, suze nam podoše na oči, — jesu li suze od milina ili od drugog čega, svakom ostavljam da ispovedi sebi. Ni iz pesnikove duše nisu valjda tavni gorski obrazi divnjim nikom ponikli nego što su iz grla Pantelićeva.« (»Srbski dnevnik«, br. 190, 19. IX 1863.)

Godine 1864. učinjen je poslednji nama poznati pokušaj da se Stevan Pantelić pridobije za pozorište. Toga proleća čitava Evropa svečano je proslavljala 300-godišnjicu Šekspirovog rođenja. U Novom Sadu ta proslava imala je izuzetno svečani karakter. Održana je sednica Matice srpske kojoj je prisustvovao veliki broj članova Ujedinjene omladine iz svih naših krajeva — jer je toga dana (30. april — 12. maj 1864) Matica srpska preseljena iz Pešte u Novi Sad. Bilo je pucanja topova, jeke zvona s novosadskih crkava, pesama i molitve prilikom dočeka broda kojim je dopremljena arhiva Matice srpske. Vrhunac proslave bilo je prvo prikazivanje jednog Šekspirovog dela u nas. Reč je o prve dvescene prvog čina »Ričarda III« koje su preveli dr Jovan Andrejević Joles i Laza Kostić. Predstava je održana »u dvorani kod Carice Jelisavete«, a uloge su tumačili članovi Srpskog narodnog pozorišta. Ričarda III igrao je Laza Telečki. Poznato je, međutim, da su članovi Odbora za proslavu pre no što su se obratili upravi pozorišta — bili uvereni da bi ulogu Ričarda III najbolje mogao da tumači Stevan Pantelić.

Dva predstavnika Odbora otputovala su u Sremske Karlovice. Pantelić je tekst primio i pročitao ali je kategorički odbio da igra demonskog Ričarda. Nisu pomogla nikakva ubedljivanja (»Al' najlepše molbe, i najžešći pregovori razbiše se o kanonisane grudi bogoslovске.«, »Srbski dnevnik«, br. 52, 5. V 1864). Tako su konačno propala sva nastojanja da se Stevan Pantelić pridobije za srpsku pozornicu. Životni put Stevanov razvijao se i dalje u skladu sa željom njegovog oca: završio je bogosloviju 1866. godine, odmah se zakaluđerio i dobio ime Samuilo. Neko vreme bio je profesor bogoslovije u Sremskim Karlovcima, a zatim

arhimandrit u manastiru Hopovo. Kada se ukazala mogućnost da postane vladika u Šapcu (pozvao ga je mitropolit Teodosije), otac Jovan je neambicioznom hopovskom arhimandritu i ostaloj trojici svojih sinova, koji nisu bili za to da se Stevan prihvati nesigurne i ne mnogo unosne vladičanske stolice, odlučno izneo svoju želju: »Sve je istina... što ste vi svi redom navađali. Sve stoji li ne može se poreći. Ali ja hoću mitru, znate li, pa ma bila od rogoza.« Stevan je ispunio i tu očevu ambiciju i godine 1884. prešao u Srbiju i postao vladika u Šapcu. Posvećen je 6. maja u beogradskoj Sabornoj crkvi, u prisustvu kralja Milana i kraljice Natalije.

Primivši, na kraju liturgije, arhijerejski žezal od mitropolita, Stevan-Samuilo je sa crkvenog amvona »izgovorio zanosnu besedu, koja mu je stekla besedničku slavu u širim krugovima otmenog prestoničkog sveta, a kralj i kraljica podarili su mu svoje slike sa svojeručnim potpisima.«^{**} Sačuvana sećanja iz toga perioda svedoče da se Pantelić »odlikovao vrlo i divnim crkvenim pevanjem«, ali da kao čovek nije bio srećan i da je tugu zbog života na koji je bio upućen katkad ublažavao alkoholom. I pored narušenog zdravlja držao je čuvene propovedi tako da se prilikom njegovih istupanja dalo zapaziti da je u njemu »sahranjen veliki glumački dar, koji bi ga proslavio da se posvetio glumačkoj umetnosti« (»Pozorište«, br. 52, 30. VIII 1886).^{***} Fragment iz Subotićeve autobiografije »Život dra Jovana Subotića« još je ozbiljniji argument u tome smislu i pruža mogućnosti za različite teatarske asocijacije: »Kad govorim o Jovi moram vam kazati da taj čovek znade tako divno čitati, kako se retko čuti dade. Kad on stane što čitati to dobije ono što se čita, sa svim drugi osobiti život. Što se nije razumevalo, to se raščisti njegovim čitanjem kao nebo vетrom od oblaka, i postane sve čisto bistro i jasno. Ono što je tužno postane žalost sama, a ono što je veselo nije drugo nego živa šala.

Mnogi su čitali pesme Sime Milutinovića. Kad su ih sami čitali, i razumevali su i nisu: al kad je tu istu pesmu stao direktor Jova čitati, to je nešto sasvim drugo, to je pred nama prekrasno, nebeski.^{****}

Iste ove vrline dragocene su i na sceni. Glumac koji govorи добро, omogуује gledаocima ne само da ga

* Jovan Subotić: Život dra Jovana Subotića (Avtobiografija, Matica srpska, Novi Sad, 1905, str. 93).

** Pomenik šabačko-valjevske eparhije, Beograd, 1940, str. 39—40

*** Možda izgleda paradoksalno, ali se sa dosta osnova može pretpostaviti da je glumački dar Stevan nasledio upravo od oca Jovana. Brojna sećanja predstavljaju nem Jovana Pantelića ne samo kao čoveka široke kulture i znalca stranih jezika, već i kao nenadmašnog kozera nadarenog »prirodnim leporećjem«. U Arhivu SANU u Sremskim Karlovcima sačuvana je pesma Jovana Subotića posvećena Jovanu Panteliću, iz koje navodimo strofu koja bi potvrđivala ovu reputaciju:

»Dodi mi dragi Jovane,
kada ti škola prestane,
Ta nema slatke besede
Bez tvoje reči medene...«

**** Jovan Subotić: Isto, str. 93—94.

razgovetno čuju, već i da shvate suštinu piščevih reči. Ilustrovaćemo to jednim primerom. U više scenskih postavki Sterijine »Pokondirene tikve« nekoliko naših glumaca (medu kojima je bilo i odličnih) tumačilo je ulogu slavenosrpskog poete Svetozara Ružićića. Međutim, tek u tumačenju Stevana Šalajića, koji je ne samo izuzetno darovit — već je i jedan od najinteligentnijih glumaca koje znamo, bili su nam jasni i reč i misao ovoga Sterijinog pesmotvorca. (Reč je o predstavi Srpskog narodnog pozorišta, u režiji Dejana Mijača, 1973.) Sve ovo naveli smo u uverenju da je sličnu glumačku sposobnost mogao imati i Stevan, koji je ocu Jovanu »bio najmiliji od sve druge dece, jer mu je bio prvenac, a odlikovao se uvek izvanrednim sposobnostima.«^{*}

Na osnovu svega što smo do sada saznali o Stevanu Panteliću reklo bi se da nisu proizvoljne hvale koje su, u različitim prilikama i različitim povodima, ispisane o njegovoj kratkoj i nedovršenoj aktivnosti na srpskoj pozornici. Smatrali smo da bi bilo zanimljivo utvrditi (koliko je to ovakvim rekonstrukcijama uopšte moguće) koji je bio stvarni domet Pantelićevih glumačkih mogućnosti. Činilo nam se prirodnim da pođemo od tadašnjih umetničkih dostignuća Srpskog narodnog pozorišta, koje smo ispitivali u studiji »Umetnički razvoj Srpskog narodnog pozorišta 1861—1868«. Polazeći od opštег položaja glumačkog staleža u to vreme, najpre smo utvrdili da je prva generacija glumaca Srpskog narodnog pozorišta izvojšila priznanje svoga društvenog statusa. Do tada je glumački stalež od strane našeg patrijarhalnog sveta držan na određenom odstojanju, dok se šezdesetih i sedamdesetih godina (uz neophodnu podršku štampe i elite srpske inteligencije koja se oko Pozorišta angažovala) glumci nameću društvu kao značajni nosioci nacionalnih ideja i važan kulturni faktor. Ta misija koju su izvršavali s puno časti i nesebičnog odričanja — ne uslovjava nepotrebnu idealizaciju njihovih privatnih i umetničkih ličnosti. Brojna dokumenta (zapisnici sa sednica Upravljaćeg odbora, žalbe, molbe i privatna pisma) potvrđuju da je prvi glumački ansambl Srpskog narodnog pozorišta bio skup uglavnom nedovoljno obrazovanih i nedovoljno kultivisanih ljudi, koji su u teškim materijalnim uslovima života stvorili razne loše navike — tako da je samo zahvaljujući uticaju pozorišne uprave u javnosti s priličnim uspehom čuvan njihov dobar glas.

Razmatrajući u celini njihov umetnički profil u ovoj fazi razvoja, valja registrovati napore Jovana Đorđevića i njegovih saradnika da na viši stepen podignu nivo obrazovanja pozorišne družine — što je proisticalo iz Đorđevićevog uverenja da stepen obrazovanja, obim i sadržaj i lektire i znanje stranih jezika koriste glumcima u njihovoj scenskoj aktivnosti. Uslovi pod kojima su spremane predstave u ovom vremenskom razdoblju bili su do te mere nepovoljni — da su napredak u glumačkoj veštini mogli u značajnijem stepenu da ostvare samo

* Jovan Subotić: Isto, str. 91.

najtalentovaniji od njih (Dimitrije i Draginja Ružić, Dimitrije i Ljubica Kolarović, Laza Telečki, Milka Grgurova, Sofija Maksimović) a pri tom treba pomenuti nesumnjivu korist koju su četvoro prvonavedenih imali i od dvogodišnjeg boravka u Zagrebu (1863—1865). U to vreme teatri na »slovenskom jugu« stvarali su u senci uticaja bečkih i peštanskih pozorišta, pa je najveća pažnja posvećivana scenskom govoru. I pored toga što su povremeno njihovi glasovi zvonili prenaglašeno i patetično, a dijalozi tekli s danas nezamislivo dugim pauzama i bez osećanja za gradiranje govornog ritma — čistota i pravilnost jezika kojim je tada sa scene govorenog daju osnova da ovu fazu razvitka scenskog govora u nas okarakterišemo kao uspešnu. To bi već teže moglo da se kaže za ostvareni domet scenskih kretnji, jer sačuvana svedočanstva govore o naglašenoj individualnoj igri bez pravog i produbljenog kontakta s partnerima, o neoplemenjenim, neosmišljenim i krutim kretnjama, o nepokretnosti i ukočenosti tamo gde je bila neophodna lakoća i nonšalantnost, o pokrivanju partnera i nedovoljnoj igri bez teksta.

Razume se da je u ovoj fazi razvitka teško moglo da se govori o stvaranju glumačkog stila kao autohtonoj i umetnički izrazito kolektivnoj umetničkoj laboratoriji — ali je isto tako izvesno da je i tada (a i više decenija posle toga) Srpsko narodno pozorište bilo i ostalo rasadnik autentičnih (i po specifičnim darovima karakterističnih) glumačkih talenata.*

Povremene komparacije koje su naši recenzenti toga doba pravili između glumaca Srpskog narodnog pozorišta i Stevana Pantelića po pravilu su bile u korist karlovačkog bogoslovca. U već pomenutom izveštaju »Danice«, povodom predstave Sterijinog »Tvrđice« koja je 1862. prikazana u Sremskim Karlovcima, anonimni izveštač piše: »Ja vam neću ovde o njegovoj veštini govoriti; vi ste ga letos u Novom Sadu gledali i slušali. Ali ne mogu da ovde ne spomenem, što je jedan moj poznanik rekao, izišavši s predstavljanja, a on je imao prilike gledati kroz više godina prve glumce bečke. Ja ga zapitah kako mu se dopada igruga Pantelića, a on mi odgovori: Znate, šta je litografija, a videli ste bez sumnje engleski čelikorez; e, naši vredni glumci dobra su litografija, ali Pantelić je čelikorez...«.

I Jovan Subotić, u već navođenoj »Autobiografiji«, ističe da je Stevan Pantelić »pokazivao izvanredni talent za pozorište« i nastavlja: »On je kao diletant davao više predstava i svi su mu se divili, koji su ga gledali.

A kir-Janju u Sterijinom »Tvrđici« davao je besprimerno dobro». Subotić ističe da je Stevanovom ocu »govorio da pusti dete, neka se posveti toj umetnosti, pa će biti i čoven i bogat; a ako mu u tuđem svetu stanu prečage na put stavljati, eno mu srodne slavenske velike Rusije, u kojoj ima mesta za svakoga čoveka, bez pitanja

kojega je roda i jezika, da dotera do vrhunca znanosti i umetnosti, u kojoj se odlikuje.“* Uzimajući u razmatranje i druga slična poređenja i priznanja Pantelićevom glumačkom talentu, valja ukazati i na sledeće momente:

- Vreme u kome je Stevan Pantelić glumački aktivan podudara se sa početnom fazom razvoja prve generacije srpskih profesionalnih glumaca okupljenih u Srpskom narodnom pozorištu, pa dalje analize valja vršiti vodeći računa i o toj uslovnosti.
- Mogućnost autentične rekonstrukcije glumačkih dometa toga doba otežava odsustvo konkretnijih tragova te aktivnosti (za ovu priliku mogli smo se služiti samo pozorišnim kritikama, prepiskom i službenim pozorišnim aktima) — što čini da svi ovi pokušaji liče »na kule na pesku zidane«.
- S druge strane, valja podsetiti da je Pantelić potekao iz kuće u kojoj se vodio intenzivni duhovni život (što sa većinom glumaca Srpskog narodnog pozorišta nije bio slučaj), da je i sam bio visoko obrazovan i da je za vreme studija u Pešti i Beču imao prilike da upozna tada moderne teatarske tendencije i da vidi niz značajnih evropskih glumaca toga vremena. Ne zaboravimo da se šezdesetih godina prošloga stoleća u bečkom Burgteatru Hajnrich Laube (1806—1884) već uveliko borio protiv tradicije deklamatorskog čitanja Geteove vajmarske škole i težio da glumci prirodno govore na sceni, a da je sličnu tendenciju podržavao u Pešti mađarski reditelj Ede Paulai (1836—1894). Konstatovanjem svih ovih činjenica otvaramo složeno pitanje (aktuelno i danas) — koliko stepen obrazovanja, teatarske obaveštenosti i lične kulture u najširem smislu utiče na nivo glumačkih dometa — o čemu smo raspravljali u navedenoj studiji o umetničkom razvoju Srpskog narodnog pozorišta. Smatramo korisnim da i ovde podsetimo na visoko mišljenje koje je imao Jovan Đorđević o ulozi glumaca u kulturnom i nacionalnom razvitku srpskog naroda u to vreme i na njegovo uverenje da je znatniji umetnički rast glumačke trupe Srpskog narodnog pozorišta (koji bi omogućio ispunjenje složenih umetničkih zadataka) nemoguć bez podizanja opšteg nivoa obrazovanja svakog pojedinog člana pozorišne trupe. S obzirom na nedovoljnu pouzdanost tvrdnje da stepen obrazovanja glumaca ima uticaja i na umetnički nivo njihove scenske igre, zadržaćemo se za trenutak na ovom pitanju. Poći ćemo od sledeće osnovne teze: nema sumnje da stepen obrazovanja, obim i sadržaj lektire, znanje stranih jezika i svi oni duhovni atributi karakteristični za ličnost intelektualnog profila, koriste glumcu u njegovoj scenskoj aktivnosti, ali je isto tako tačno da sve one zajedno (pa bile zastupljene i u zavidnom stepenu) ne mogu pomoći glumcu na sceni ako on ne raspolaže glumačkim talentom.

Ovu tezu je nijansirano razvio Vlada Popović u portretu

* Jovan Subotić: Isto, str. 91.

* Detaljnije o tome videti u pomenutoj knjizi »Umetnički razvoj Srpskog narodnog pozorišta«, SNP, Novi Sad, 1974, str. 213—249.

glumca Srpskog narodnog pozorišta Petra Vrtipraškog (1914—) ... »Cini mi se da je primer Vrtipraškog još jedna potvrda da glumački dar, u suštini, ne zavisi od velikog i redovnog školskog obrazovanja i izrazitije razvijenog intelekta kao takvog, nego od intelekta posebne vrste, koji može da bude trom u nizu stvari ovoga sveta, a prodoran i pronicljiv, eto, baš za posao glumački.

Naravno, da je prošao kroz pozorišnu akademiju i mladost proveo u pozorišno razvijenoj sredini, Vrtipraški bi nadogradio svoj rudimentarni talenat, obogatio ga novim vrednostima, oplemenio ga u izvesnom smislu, podigao na veće visine rafinmana i zanatske efektnosti i sjaja, ali bi verovatno i izgubio ponešto od svoje spontane, jednostavne i jasne snage« ...*

Izvesno je da nema čoveka u teatru koji se nije iz ličnog iskustva uverio da i danas na našim i svetskim scenama i najistaknutija mesta zasluženo zauzimaju glumci čiji je stepen obrazovanja neznatan. Međutim, mnogi od tih umetnika imali su i imaju bogat duhovni život, kao što i među obrazovanim ljudima ima onih čiji duhovni život je kržljav i plitak. Ovo je naročito važno imati u vidu kada je reč o glumačkoj umetnosti, koja je veoma specifična ... Zbog svega toga čini nam se da je pitanje od kolikog su uticaja formalne kvalifikacije, i tzv. obrazovanje uopšte, na formiranje glumačkog talenta vrlo složeno, i da nikako ne podleže automatskom zaključivanju.

Kako bismo daljim razvijanjem ovoga pitanja zašli u sferu raščlanjavanja psihološkog profila glumačke ličnosti i glumačke laboratorije uopšte — što ne ulazi u okvir ovog istraživanja — zadržaćemo se samo na jednom karakterističnom i kompetentnom mišljenju o strukturi psihofizičkog habitusa glumca. Izrekao ga je francuski glumac i reditelj Luj Žuve (Jouvet Louis, 1887—1951) u knjizi »Svedočanstva o teatru** u formi bespoštedne i otvorene ispovesti. Po Žuveu, misliti, govoriti i pisati nije prava vokacija glumca. Njegova priroda i njegov poziv upućuju ga da bude prazan i šupalj — otvoren i prijemčiv za tuđe misli i tuđe reči. Misli i zaključci glumca svojstveni njemu — tuđi su i nemaju nikakve veze sa pisanim tekstom koji on govori. Glumac — po Živeu — ne ume ni da misli. Tekst kroz njega prolazi tako reći mehanički — gde pamćenje ne igra skoro nikakvu ulogu, jer se pretopilo u nagonsku životinjsku saradnju. Njegov način mišljenja je da glasno oseća. Njemu je neophodna spontanost i živost. Glumac nije ni neintelligentan (ili glup) — on mora da bude nesvestan. To što glumci govore o svom pozivu, piscima čija dela igraju, o svojim ulogama i o samima sebi »nosi obeležje neke čudne tupavosti, neke bede i prostakluka, a u najmanju ruku neznanja«. Jedan od Žuveovih zaključaka je da glumac

* Vlada Popović: »Petar Vrtipraški — beleška za portret, Pozorište«, Novi Sad, br. 8, 1969, str. 8.

** Jouvet Louis: »Témoignage sur le théâtre«, Paris, Bibliothèque d'Esthétique, Série Notes d'artistes, Flammarion, Paris, 1954, str. 9—15.

ne treba da bude intelektualac — »već radnik, trudbenik svoga srca«. I zato — po Žuveu — »glumac vredi kao čovek i koliko vredi kao čovek, u njemu toliko vredi i glumac.«

Posle svega što smo do sada naveli, možda bismo mogli, sa tolerantnim stepenom proizvoljnosti, da zamislimo glumački profil Stevana Pantelića. Iako brojem uloga mali i godinama staža neuobičajeno kratak, njegov repertoar pokazuje izrazitu širinu dijapazona. S jedne strane, uloge iz faha realističke karakterne komike (Jovan u »Pokondirenoj tikvi« Jovana Sterije Popovića i kir Dima u »Prijateljima« Lazara Lazarevića), a, s druge strane, upečatljivost u dočaravanju dramskih i lirske valera Jakšićeve pesme »Bratoubica« i uverenje naših tada najkompetentnijih znalaca teatra da bi on bio najpogodniji tumač uloge Šekspirovog Ričarda III, navode nas da prepostavimo da su u njemu bile sjedinjene izražajne moći dva, u to vreme, najznačajnija glumca Srpskog narodnog pozorišta Dimitrija Ružića (1841—1912) i Laze Telečkog (1841—1873). Takvo obilje glumačkih sredstava imao je među srpskim glumcima u prošlom veku još samo Pera Dobrinović (1853—1923). Razume se da je nezahvalno baviti se prognozama do kog bi se stepena Pantelić glumački razvio, ali je izvesno da je na samome glumačkom startu, u odnosu na Peru Dobrinovića, imao izvesna preimუćstva u fizičkom izgledu. Na fotografiji, sačuvanoj u »Pomeniku šabačko-valjevske eparhije«, snimljenoj verovatno na godinu-dve pred smrt, vidimo čoveka crne kose i crnih očiju, visokog čela, koje, u to vreme, potenciraju nešto izraženiji zalisci, malo povijenog nosa, oblog lica koje ne deluje isposnički, kao ni deo mesnatih usana koje sasvim ne pokriva brkovi i brada. Ako se glumački talenat prenosi nasleđem, za Stevanov talenat postoji samo jedan posredan dokaz: unuk njegovog rođenog brata Vasilija, trgovca iz Novog Sada, poznati je glumac i prvak Narodnog pozorišta iz Beograda Vasa Pantelić.

Znajući da tragamo za podacima o ličnosti Stevana Pantelića, Vlada Popović nam je stavio na raspolaganje fragment iz svojih *Zapisu iz pozorišta* u kojima se nalazi zanimljivo svedočenje o ovoj kontroverznoj ličnosti: »Triva Militar (1889—1977), profesor, novinar, publicist, arhivist (a pisao je i romanе, drame i dr.), čovek radoznala duha, a još i u dubokoj starosti izuzetno očuvane memorije, često mi je na zanimljiv način, pasionirano, pričao o ličnostima i zbivanjima u Novom Sadu i Vojvodini u poslednjih stotinak godina. Znao je mnoštvo tih priča, često i zakulisnih, malo kome poznatih, a prikuplja ih je i pamtio od rane mладости. Kao student u Budimpešti, pred prvi svetski rat, bio je u bliškim kontaktima, i to godinama, sa Stevanom Popovićem — čika Stevom (1845—1917), upravnikom Tekelijanuma, piscem i političarem, u ono vreme poznatom ličnošću, veoma komunikativnom, mnogostruko aktivnom i široke obaveštenosti. Mladi Militar je od čika Steve, kome je

pomagao u uredničkim poslovima, čuo mnoge priče o ljudima iz kulturnog i političkog života Vojvodine u drugoj polovini prošlog i sa početka ovoga veka, do 1914. godine. Kasnije, kao urednik „Zastave“, dopisnik Presbiroa, stanovnik kuće bogataša Dunđerskih, veoma je obogatio fond svojih saznanja i o zgodama i nezgodama vojvođanskog sveta.

Zabeležio sam niz kazivanja Trive Militara, a među njima i ovo o Stevanu Panteliću, nesuđenom srpskom glumcu.

— Stevanu Panteliću, imponovalo je da bude vladika, s tim je, po želji svoga oca, i pošao u školovanje. Bio je prijatelj čika Steve Popovića, koji mi je više puta o njemu pričao. Pantelić nikada nije spominjao nesuđenu glumačku karijeru.

Očigledno je bio nesrećan, nije se dobro osećao u šabačkoj sredini, propao se i rano umro, u četrdesetčetvrtoj godini. Umro je iznenada, bez prethodnog bolovanja, bar ne vidljivog, pa se govorkalo da je možda izvršio samoubistvo. Dr Simeon Stanković, vladika Šabački, između dva rata, tvrdio mi je da je Pantelić odista umro od šloga, ali i da je tačno da je bio pijanac, i da ga je verovatno morila savest zbog toga, s obzirom na njegov vladičanski položaj.

Pričalo se da je u Beću gledao Zonertala i da ga je izvanredno imitirao. Bio je omanji rastom, i ne lep, sa velikom glavom. Bio je sjajan govornik i deklamator. Ne verujem da je žalio za glumom, jer je u mладим godinama postao vladika, a to je u ono vreme bio opsenjujuće visok položaj i izvanredna karijera.*

Militarovo kazivanje da je Pantelić bio omanji rastom i da nije bio lep, nije u skladu sa tradicijom koja se i danas održava u porodici Pantelić, po kojoj su Pantelići, otkako se pamti, visoki i lepi ljudi, i da je takav bio i Stevan.

Do ove razlike u opisu, spoljašnjeg izgleda Stevana Pantelića moglo je doći i otud što je Militar podatke o tome dobio od Stevana Popovića kome je kao čoveku visoka rasta i povisoki Stevan Pantelić mogao izgledati omanji, a ocena lepote ili nelepote čovekovog lica zavisi od ukusa ocenjivačevog, pa jedan te isti čovek može jednima izgledati lep, a drugima čak i ružan.

Da li je žalio za glumom? Ko zna. Svakako jednom vladici ne bi dolikovalo da pred svojom okolinom iznosi takvo, eventualno postojeće osećanje.

Otuda, posle svega, samo još jedno podsećanje na reči nepoznatog pisca nekrologa u listu »Pozorište«, u koje su verovali svi koji su na sceni videli Stevana Pantelića — da je u negdašnjem karlovačkom bogoslovu ostao »sahranjen veliki glumački dar, koji bi ga proslavio da se posvetio glumačkoj umetnosti«.

* Vlada Popović: »Zapisi iz pozorišta« (delo u rukopisu).

Dr Vaso Milinčević Pokušaj Matije Bana i Dragutina J. Ilića da usvoje ruske scene

Od srpskih dramskih pisaca jedino je Branislav Nušić — tek u naše dane, dospeo na ruske scene. I ne samo na ruske, nego i na pozornice drugih nacionalnih teatara u Sovjetskom Savezu, doživljajući svugde izvanredan uspeh.

Još u prošlom veku pokušali su Matija Ban i Dragutin J. Ilić preko političkih (i ličnih) prijatelja slavenofila da prikažu svoje drame u moskovskim i petrogradskim pozorištima, i da čak pišu dela na ruskom jeziku! O tome doznajemo iz njihovih pisama koje su uputili 1861. I. S. Aksakovu,* odnosno, 1886—7. A. A. Majkovu.*^{**} Danas je i

* Pismo Matije Bana Ivanu Sergejiviču Aksakovu (1823—1886), ruskom književniku i publicisti, čuva se u Biblioteci »Saltikova Šcedrina« u Lenjingradu, Fond 14 I. S. Aksakova, No 64. Pisano je na francuskom jeziku, na hartiji većeg formata (od četiri strane ispunjene su samo dve). Pismo donosimo u prevodu jer nam je u ovom slučaju bitan njegov sadržaj, a ne oblik, pogotovo što ima više pogrešaka u Banovom francuskom jeziku. I. S. Aksakov bio je jedan od vođa slavenofilskog pokreta. Održavao je veze s mnogim našim ljudima, o cemu je sačuvana i prepiska. Godine 1860. boravio je u Srbiji i Beogradu i tom prilikom lično se upoznao s M. Banom, Jovanom Ilićem i dr. Uređivao je više listova (»Ruska beseda«, »Moskva«, »Dan«) i u njima kritikovao politiku ruske vlade, posebno na Berlinskom kongresu. Zalagao se za pomoć Srbiji i Južnim Slovenima u ratovima s Turcima 1877—78.

** Apolon Aleksandrovič Majkov (1826—1902), ruski filolog i istoričar, bavio se prvenstveno istorijom srpskog jezika i istorijom srpskog naroda. Njegovo glavno delo je »Istorijski srpskog jezika po spomenicima pisanim cirilicom u vezi sa

nestručnjacima jasno da su njihove pretenzije bile daleko iznad njihovog stvarnog književnog i teatarskog dara i dometa, ali valja imati na umu da su u svoje vreme oba ta pisca imali zapažene uspehe na našim pozornicama, odnosno, na konkursima za dramska dela. Tako je u to vreme Matija Ban ozbiljno upoređivan sa Šekspirom, a dve njegove drame na konkursu Hrvatskog narodnog kazališta 1861. dobile su prve nagrade. Od Dragutina Ilića, opet, ozbiljno se očekivalo da će »zauzeti jedno od najodličnijih mesta u nizu dramske književnosti naše... da će drama srpska u njemu naći dostojnog svog zastupnika, koji će moći dalje da podne onim putem što ga je Sterija obeležio«.* Uz to, oba ova pisca bila su, u okvirima naše dramske književnosti, dosta plodni stvaraoci. Interesantno je da su oba napisali isti broj dramskih tekstova — po trinaest.

Prva, ujedno i najbolja Banova drama: »Mejrima ili Bošnjaci«, napisana 1849, igrana je na raznim jugoslovenskim scenama i prevodena je čak i na strane jezike. Iza nje su ubrzo došle i ostale Banove drame, s tematikom iz jugoslovenske i slovenske prošlosti: »Miljenko i Doprila«, »Smrt kneza Dobroslava«, »Smrt Uroša V ili posljednji Nemanjići«, »Kralj Vukašin«, »Car Lazar«, »Cvijeti srbske«, »Vanda«, »Kobna tajna«, »Marta Posadnica«, »Marojica Kaboga«, »Jan Hus«, »Knez Nikola Zrinski«.

I Dragutin Ilić je građu za svoje dramsko stvaralaštvo nalazio u srpskoj istoriji ili Bibliji, a neke drame tematski mu se poklapaju s Banovim: Ilićev dramski prvenac »Vukašin«, blizak je Banovim komadima: »Smrt cara Uroša V« i »Kralj Vukašin«. Ilić je započeo svoj dramski rad onda kada je Ban, iako je još pisao, bio već sasvim zaboravljen, van književnog toka, i od 1880. do 1907. Ilić je, pored »Vukašina«, napisao komade: »Jakovina«, »Pribislav i Božana«, »Otmica«, »Posle milion godina«, »Za veru i slobodu«, »Lihvarka«, »Ženidba Miloša Obilića«, »Saul«, »Ženik slobode«, »Neznani gost«, »Tri deputacije« i »Prvi greh«. Iako je Ilić imao najviše uspeha, kod publike i kritike, s »Vukašinom«, »Jakovinom« i »Za veru i slobodu«, po književnoj vrednosti najuspeliji su mu »Jakovina« i »Saul«.

Ako su u prvo vreme ova dva pisca bili nesrazmerno precenjeni, kasnije su opet neopravданo sasvim zaboravljeni i zabačeni. Naročito se to odnosi na Dragutina Ilića koji nije bio ni pomenut u Skerlićevoj

istorijom naroda«, 1857. Delo je na naš jezik preveo Đura Dančić. S Majkovom je takođe više naših ljudi održavalo veze. Između ostalih, s njim se dopisivao i Laza Kostić. Dragutin Ilić mu je uputio sledeća pisma koja ovde donosimo. Ona se čuvaju takođe u Biblioteci »Saltikova Šcedrina« u Lenjingradu, Fond A. A. Majkova. Prvo je bez datuma, ali je verovatno napisano krajem 1885. ili početkom 1886. Čuva se pod brojem 258. Drugo pismo datirano je: 23. junija 1886, Beograd, a čuva se pod istim brojem, dok je treće poslatno takođe iz Beograda 24. septembra 1887. I za njega je ista signatura.

* M. D. Milovanović: »Vukašin« (istorijska drama u 5 činova — napisao Dragutin J. Ilić) »Otadžbina«, 1881, knj. VII, s. 145.

»Istoriji«. Valja, međutim, naglasiti da ni Ban ni Ilić nisu patili od preterane skromnosti i u svojim samoreklamama nisu zazirali da iznesu i neke tvrdnje nespojive sa stvarnim činjenicama. Tako Dragutin Ilić u pismu A. A. Majkovu od 24. septembra 1887. kaže za svoju šaljivu igru »Otmica« da je već prevedena na nemački jezik i da »pesme u njoj komponuje g. Johan Straus za bečko pozorište«. I Ban govori sa olimpijske visine o svojim komadima i namerama, tražeći opet teme od Aksakova za svoje drame iz ruske istorije.

Ta upinjanja naših pisaca da dožive afirmaciju u Rusiji, na centralnim scenama, bila su, koliko naivna, toliko i dirljiva, zato što njihov neuspeh ne rezultira samo iz toga što su im dela slaba, nego je uslovljen i njihovom pripadnošću maloj i anonimnoj literaturi, u ono vreme. Jer ni ugledniji i veći pisci (Laza Kostić, na primer) nisu mogli da se afirmišu na strani. Ruski slavenofili održavali su veze s našim piscima više iz političko-idejnih nego književno-kulturnih razloga i nema podataka o tome da su se živilje interesovali za srpsku književnost sa umetničke strane.

Ova pisma, iako su upućena različitim ličnostima od dvojice naših pisaca, bliska su po osnovnoj usmerenosti i ciljevima. Zanimljiva su i korisna i po tome što u njima ima ličnih osvrta na sopstvene drame i na dalje književne planove. Tu su iskazane i namere koje su autori imali na umu pišući pojedine komade. Posebno su zanimljiva Ilićeva objašnjenja šta je htio da istakne i obuhvati u »Jakvinti«. Dodajmo da su pisma interesantna i kao svedočanstva o tome kako su Ban i Ilić videli Beograd i Srbiju u vreme prepiske, odnosno, kako su prikazali atmosferu i stanje u Srbiji šezdesetih, odnosno osamdesetih godina. Dok je Ban prebrodio svoj nesporazum s režimom i postao zagovornik konzervativnih načela i oličenje duktatovske, plaćeničke štampe, Ilić je zbog sukoba s režimom proveo duže vremena u emigraciji u različitim mestima (u Austrougarskoj i Rumuniji). On će, početkom dvadesetog veka, iako njegove ranije intervencije nisu urodile plodom kod A. A. Majkova, ponovo stupiti s njim u prepisku, ali sada oko političkih stvari. Tokom 1901—2. napisao mu je više pisama i dopisnica iz Bukurešta gde je radio u Srpskom poslanstvu i uređivao panslavistički list »Pravoslavni vostok«. Ponovo je moljakao »poznatog istoričara Srbije« za finansijsku pomoć za list, i za članke. Pravda mu se što je list takav kakav je, raspituje se kod njega za druge slavenofile i panslaviste i agituje za slavenstvo »protiv Švaba i Mađara«. Kako ta pisma ne govore o književnom radu Ilićevom, to ih i ne donosimo, jer ona delimično imaju značaja za istoričare, odnosno za političku istoriju, ali i tu su marginalnog značaja.

Međutim, uz ovu građu zaslužuje da se objavi i jedno pismo Jovana Ilića I. S. Aksakovu, iako se ne odnosi na pozorište. I ono se takođe čuva u Biblioteci »Saltikova

Ščedrina« u Leningradu. Pismo je poslato iz Beograda 4. novembra 1860. godine. Poletno je napisano, gotovo kao pesma. Ilić u njemu zahvaljuje Aksakovu za neku knjigu, sliku ili drugo neko znamenje »Putkina — Rusa« koje mu je Aksakov poklonio prilikom boravka u Beogradu. Nismo mogli da utvrdimo ko je bio taj Putkin — u Velikoj sovjetskoj enciklopediji nije zabeležen. Pismo takođe pruža svedočanstvo o Ilićevom razočaranju u plodove Svetoadrejske skupštine, na kojoj je on, kao jedan od sekretara — zajedno s Jevremom Grujićem, igrao tako vidnu ulogu uz druge liberalne.

Prilog broj 1

Matija Ban — I. S. Aksakovu

Dragi prijatelju,

U ovome času mora da već znate na koji sam način bio zaustavljen na pola puta kojim sam tako srećno krenuo. Teško glupacima, malodušnicima i nezahvalnicima koji su tome razlog ako, pošto su me proterali, ne zauzmu moje mesto i ne nastave delo na kome božja pomoć ne može omanutи!

Da bih savladao tugu zbog strašnoga razočaranja koje doživljavam po drugi put, moram se baciti na književnu njivu i tu blaga i mirna uzbuđenja potražiti koja su milinu moje prve mladosti činila. No ja se gušim u ovoj skučenoj atmosferi beogradskoj; meni treba širi horizont, gde se duše smelije uzdižu, a srca plemenitije kucaju, gde ne postoji opasnost da čovek postane grozan mizantrop. U tom cilju nameravam da iduće zime oputujem u Rusiju koliko da osetim uzbuđenja narodnoga praznika^{**} jedne ogromne slavenske zemlje, toliko i da vidim mogu li podneti surovu klimu da bih se tamo kasnije zauvek nastanio.

Međutim, kako mi je namera da samo od svoga spisateljskoga rada živim da ne bih nikome na teretu bio, daču nekome ovde da prevede moje drame na ruski jezik da bih ih prvo na vašim pozornicama prikazao. Kritika neće propustiti da se njima pozabavi, pa ako bude povoljna, ta okolnost će mi pomoći u početku. Onda ću naučiti ruski da bih pisao samo na tome jeziku. Već imam četiri završene drame: »Mejrima ili Bošnjaci«, »Dobrila i Miljenko«, neka vrsta slovenskih Julije i Romea; »Dobrosav ili Dalmatinska osveta« i »Car Lazar ili Propast na Kosovu«.

Mejrima je jedino bila napečatana, pa čak i na češki prevedena, s uspehom u Pragu, Agramu [Zagrebu] i više drugih gradova prikazana. Nameravam da je preradim

* Pismo se čuva u Fondu 14 I. S. Aksakova, No 152. Pisano je cirilicom, na jednoj strani, dok je na poleđini dodat post-skriptum.

** Nije jasno na koji je »narodni praznik« Ban mislio. Biće da je reč o ukidanju kmetstva koje je Aleksandar II proglašao 1861. iste godine kada i Ban piše svoje pismo, mada on namerava da poseti Rusiju naredne godine.

za rusko izdanje. Ostale tri drame su doatile prvu nagradu Književnog odbora u Zagrebu.* Svaka od njih, predstavljajući istorijski dogadjaj, verna je slika političkoga, društvenoga i domaćega života stanovništva jednoga jugoslovenskoga kraja.

Usuđujem se da radi lakšeg ostvarenja ove čvrste namere računam na Vašu pomoć i pomoć Vaših mnogobrojnih prijatelja. Uveren sam da mi je nećete uskratiti. Želim štaviše da napišem petu dramu sa sadržajem uzetim iz ruske istorije da se izvede u znak počasti sa moje strane prilikom velike godišnjice. Prvo sam pomiclao na »Marta Posadnicu« (Namesnicu), ali kako sam saznao da je tu temu obradivalo više dramskih pisaca iz Vaše zemlje, molim Vas da mi izvolite naznačiti neku drugu koja bi najbolje odgovarala ovoj prilici.**

Odgovorite mi, molim Vas, što brže možete i dajte mi Vaše prijateljsko mišljenje o svim namerama koje sam Vam poverio.

Ne zaboravite svoje beogradske prijatelje i kolege koji nisu prestali da Vas vole.

Beograd, 1. maj 1861.

Vaš brat po rasi

Matija Ban

Prilog broj 2

Dragutin Ilijć — A. A. Majkovu

I

Poštovani gospodine,

Ima dosta vremena kako se kanim da vam se odovuda javim sa jednom molbom, ali sam se jako plašio da vam ne postanem dosadan oduzimajući vam time koji trenutak od vašeg dragocenog vremena. Ovo ni danas ne bih učinio iz gore iskazanog razloga, kad bi samo ma koga u Rusiji a naročito u Moskvi poznatog imao. Moleći vas dakle u napred za dozvolu evo da pređem na samu stvar.

Ja bih želeo ako je ikako moguće da moja drama, »Jakvinta« bude prikazana na moskovskoj pozornici (teatru). Za to sam namislio da je ovde u Beogradu na ruski jezik prevedem, a usudio sam se nadati se da će te je vi primiti kad vam je pošaljem te, ako ocenite da nebi na odmet bila u repertoaru moskovskog pozorišta, da je predate pozorišnoj direkciji.

»Jakvinta« je u srpsko[m] narodnom pozorištu za dve godine 10 puta prikazivana, a ocenjena je vrlo dobro; no ja neću da polažem, Bog zna koliko, na te naše kritike,

* U Zagrebu su nagrađene Banove drame »Dobrila i Milijenko« i »Smrt kneza Dobrosava«.

** Ban je ipak napisao dramu s motivom iz ruske istorije: »Marta Posadnicu« ili »Pad Velikog Novgoroda«, ali ne kao petu, nego deset godina nakon pisma Aksakovu — 1871.

koje često rukovode i osećaji lične naklonosti kritičara prema piscu.

U »Jakvintu« imao sam tu ideju da predstavim one prve pokušaje centralizacije državne protiv patrijarhalnog plemenskog reda.

Ako vi budete našli da ovo delo po svojoj izradi može biti u ruskim pozorištima primljeno, ili ma i protivno tome, ja vas naj učitivije molim da mi odgovorite.

Budite zdravi.

Vama duboko odani

Dragutin Jov. Ilijć

Urednik Balkanske vile

II

Beograd, 23 Junija 1886 god.

Poštovani gospodine,

Pre nekoliko meseci moja rođaka Danica S. Čursina pisala mi je da vam je predala moju dramu »Jakvintu«, koju sam ja na ruski jezik preveo. Ali od to doba ništa mi nije javila ni da li ste Vi delo pročitali ni da li se može ono na ruskoj bini dostojno pojaviti.

Kako me ta neizvesnost jednako mori, tim pre, što sa nestreljenjem očekujem sud od jednog znalca, kao što ste vi, poštovani gospodine, to se evo usudih da se na vas lično обратим i da vas zamolim da mi odgovorite, ako vam je ikako moguće.

Pišući dramu Jakvintu ja sam gledao da se od istorije, koliko se to može, što manje udaljujem, premda je to vrlo teško pošto su izvori istorijski ili vrlo štedljivi ili nejasni. Ali bar se nisam udalio u ovom radu od dva glavna principa, koja se kroz ceo srednji vek u Srbstvu boriše; nisam se udalio od principa: centralizacije i decentralizacije, kojih bejahu predstavnici i to prvoga: Bodinovići i Jakvinta, a drugog, plemenskog sistema: Radoslavljići.

Držim da je sam istorijski »sižet« za dramu bio vrlo zgodan; a kako sam ga ja obradio to ostavljam da vi ocenite i da me o tome izvestite.

Mislio sam i sam da letos dođem u Moskvu, ali me razni uzroci ovde zadržase, osobito ovo nezgodno političko stanje Srbije posle Slivnice. Još malo pa ćemo podpuno preći u »lono« Austrije, ako se ne javi kakav »Deus ex machina« te da nas iz nezgode spase. Ali mučna rabota! »Arap je svršio svoja posla, Arap može ići!« Ovakvo je Srbija povedena Ristićem na Đunis, a Garašaninom na Slivnicu završila svoj posao i sad može mirno u dva iskopana groba leći.

Izvinitе što sa drame pređoh na Srbiju; ali šta ću kad je takvo stanje ovamo da čovek ni kod najobičnijih misli nemože da na ovaj jad zaboravi.

Možda bih vam pisao i više, o mnogo čemu; ali se bojim da vas neuznemirujem; zato i završujem sad s molbom da

me izvestite o mome delu. — Budite zdravi.

Poštujući vas vazda
Dragutin J. Ilijć
književnik
Beograd

III

Beograd, 24 septembra 1887 god.

Poštovani gospodine,*

Moja sestra, Danica Čursina, kao da je namislila da postane moderna Proročica, jer mi nikada ništa odsečno nejavlja o onome što bih želeo da doznam. Za to sam i prinuđen da se opet na Vašu adresu obratim.

U jednom svome pismu meni je javila Danica da ne tražim još za neko vreme moju »Jakovintu«, koju sam Vam pisao prevedenu na ruski jezik. Ja sam je posle toga pitao »za što? Da ne misli G. Majkov što god preduzeti?« Ali je Danica bila toliko dobra da mi o toj stvari ni reči više nije odgovorila.

Za to se sada na Vas obraćam s molbom, da me, bar, sa dve-tri reči izvestite mogu li se ma kakvom uspehu nadati? — Od toga dela zavisiće možda da započнем svoje radove na ruskom jeziku (dabome, pored Srpskoga) raditi.

Ako pak od moje »Jakovinte« nemože u Rusiji ništa biti, to Vas onda naj učitivije molim, da budete toliko dobri i da mi moj rukopis vratite. Šaljem vam ovde i jednu moju šaljivu igru iz narodnog života.** Ona je već prevedena na nemački jezik a pesme u njoj komponuje g. Johan Straus, za Bečko pozorište.

Moj otac pozdravlja Vas, a i od mene primite naj srdaćniji pozdrav.

Vazda Vas poštujući

Dragutin J. Ilijć
književnik

Prilog broj 3

Jovan Ilijć — Ivanu Sergejeviču Aksakovu
Beograd 4. Novembra 860

Dragi Aksakov!

Neznam kako da ti blagodarim, dragi prijatelju! što iz tvoje ruke primih
Krunu slave naše,
Melem bolne duše Slavske,
Grom dušmana naših,

* I ovo pismo napisano je na standardnoj hartiji za pisma. Ispunjene su prve dve strane i započeta je treća. Na četvrtoj strani napisana je mastiljavom olovkom istom, Ilićevom rukom, njegova beogradska adresa: »Serbian Belgrad Palilulska pijaca No 3 M. G.

** Reč je o šaljivoj igri »Otmica« Dragutina J. Ilića, ali nije poznato da je ona prevedena na nemački jezik, a još manje da je muziku za nju pisao Johan Straus — kako Ilić naznačuje,

Mučenika,
Borca
Nedobitnog junaka
Gorskoga slavuja,
Slavnoga sina Slavenskoga:
PUTKINA — RUSA!
Duh njegov treptaje
pred očima mojim . . .
vjerni duh Slavenski!

Pozdravlje Vama, dragi prijatelju i vašemu milomu bratu Konstantinu od nas sviju. Mi smo vaš pozdrav od M. Jankovića s radosti primili.

»Da здравствујь разумъ!«

S Bogom!
Vas nigda nezaboravljajući brat Srbin
Jovan Ilijć.

Na poledini ove prve strane, kao P. P. stoji:
P.P. Savila je pismo i u koverat stavila i zlatnim pečatom zapečatila ruka dobre Srpskinje Mileve. To je — ako se sećate gde nam onaj seljak — Mačvanin — u gusle gudio — : žena Ranka Alimpića, Komandanta vojske za vreme Skupštine Sveti-Andrejske — Slave naše, prve i poslednje!

Simun Jurišić Niko Bartulović u splitskom narodnom kazalištu za Dalmaciju (1921-1927)

Književnik Niko Bartulović (Stari Grad na Hvaru, 23. XII 1890 — negdje u Dalmaciji, u jeseni 1943) bio je prvi ravnatelj prvog splitskog profesionalnog kazališta koje je godine 1921. započelo rad pod naslovom Narodno kazalište (pozorište) za Dalmaciju. Koliko mi je poznato, do sada nije niti pisao o Bartuloviću kao kazališnom čovjeku. Tomislav Jakić u svojem opširnijem članku u »Leksikonu pisaca Jugoslavije« (Novi Sad, Matica srpska, 1972), koji donosi biografske i bibliografske podatke, lako kaže: »Od 1921. do 1926. u Splitu je bio upravnik kazališta, potpredsednik Orjune, oblasni poslanik.« Formalno, Bartulović nije niti pohadao niti završio neku glumačku ili dramsku školu. Studirao je na Filozofskom fakultetu u Pragu i Grazu. Boravio je u Francuskoj, Njemačkoj, Italiji, Engleskoj, Švicarskoj i Čehoslovačkoj, ali Jakić ne navodi kada i koliko vremena. U jednom do sada neobjavljenom pismu — koje će u cijelosti navesti u ovom sastavku na drugom mjestu — kaže da je posebno proučavao zagrebačko kazalište.

Dne 18. XI 1920. splitski dnevnik »Novo doba« donio je

nepotpisanu bilješku o Bartulovićevu dolasku u Split »gdje će se zaustaviti samo malo vremena, pa onda ide u Njemačku (Berlin, Dresden i München) da hospitira na tamošnjim kazalištima i steče potrebito iskustvo. Bartulovićev izbor na mjesto kazališnog ravnatelja, potaknuo je nepoznatog autora koji se potpisao kao »G« da u glasilu Seljačke hrvatske stranke u Dalmaciji »Hrvatska riječ« (Split, 18. X 1921) objavi sljedeće stihove, epigram:

Upravnik
 On idejni boljševik,
 Zato i napisa »Kugu«, —
 da bi postao upravnik
 politiku poče drugu ...
 (Komu sve — a kome ništa;)
 eks-profesor u Kotoru.
 U Zagrebu žurnalista.
 sad ubeđen demokrat.
 U Split stiže još u horu
 ko upravnik kazališta.
 Kvalifikije tu ne treba.
 nit ga plaši čiji jal;
 iz sväega on je viko
 da izbjie — kapital —
 jer je njemu dano s neba
 dobar biti partizan
 Praktičan je čovjek Niko
 (Nije vo ni božje tele!)

On zna pisat i novele ...
 a vole ga Svetozar ...
 On za svoje službovanje
 demokratskog rublja pranje
 dobar dobi honorar.

Za ondašnje običaje Niko Bartulović je dao neuobičajen broj izjava, razgovora i sl. za novine. Ne mislim ovde navoditi sve te članke. Jedino bih iz njegova predavanja, koje je prenijelo »Novo doba« u dva broja: 9. i 10. XII 1920, prepisao neke misli.

— Bartulović smatra da kazalište treba usmjeriti onako »kako su ga uzeli prvi srpski i prvi hrvatski pioniri teatra, tj. kao hram odgoja, kulture i umjetnosti«.

— »I zato mi moramo u ovom našem Splitu nastojati stvoriti naš teatar koji će biti naš ne samo po onima koji u njemu gledaju nego i po onima koji u njemu prikazuju, koji u njemu pjevaju i sviraju, koji za nj pišu i komponiraju, scene slikaju itd.«.

— »U repertoaru će biti zastupani svi vjekovi, svi smjerovi i sve narodnosti; dakako najprije će se upoznati publika sa hrvatskim, srpskim i slovenačkim dramatičarima, zatim sa slavenskim, naročito sa velikim ruskim piscima, a onda i sa znamenitim dramskim djelima Grka, Engleza, Francuza, Talijana, Skandinavaca, Nijemaca itd. Ne zaboravljujući klasičke, moramo nastojati da budemo savremeni i da našoj publici prikažemo sve ono što se

dobro pojavi u dramatskoj književnosti, u domovini ili vani.«

Ne bi se moglo kazati da je Bartulovićev rad u kazalištu bio u splitskoj štampi povoljno ocjenjivan. Osim »Pobede« (organa Orjune) i glavnog dnevnika »Novo doba«, ostali splitski listovi bili su više ili manje neraspoloženi prema N. Bartuloviću. Zato će biti više razloga, a glavni je možda taj što je u kazalište htio uvući politiku.

»Jugoslavenski narod« je u pet nastavaka (Split, 6, 7, 8, 10. i 11. IV 1923) pod naslovom »Naše Pozorište« donio članak »Prijatelj umjetnosti« u kojem je dana najoštira kritika Bartulovićeve uprave. Na taj članak nije odgovorio, barem ne na sve u njemu iznesene primjedbe, već se na nj usput osvrnuo u svojem razgovoru s novinarom lista »Novo doba« (19. IV 1923).

Evo glavnih »točaka optužnice«:

— »Prijatelj umjetnosti« pita zašto je Hrazdira odstranjen kao operni dirigent iz kazališta.

— Govori o »nekvalificiranom redatelju« »koji je u mrežu svojih intriga zahvatio već i cijelu pozorišnu upravu, tako da se danas zapravo ne zna tko faktički upravlja našim pozorištem«.

— »Zadnja izvedba operete Pierrot llo ne bi mogla pristati ni u cirkus. Solisti su se još nekako uzdržali u granicama tolerantne prisutnosti, ali zborovi, naime u 3. činu i zadnjoj slici jecali su upravo za osvetu.« Izvedba operete »Pierrot llo« i opere »Ivo i Marica« »su sramota za naše pozorišne prilike«.

— Osim Hrazdire i Kolašinac je morao napustiti kazalište. »Ovako naše pozorište gubi osim Ma Hrazdire još jednu vrsnu silu u našoj drami.«

— »Ali u pogledu zapostavljanja pojedinih glumaca najžalosniji se slučaj dogodio s gosp. Matom Bonačićem, koji ove godine slavi 25-godišnjicu svog glumačkog rada.«

— »Već su skoro pune dvije godine što ova tobožnja škola postoji« — »Kazališna uprava zabacila je svaku poduku i dake glumačke škole od tada upotrebljava isključivo za statisteriju u dramskim produkcijama.«

Na »optužnicu« »Jugoslavenskog naroda« Bartulović nije ni pravo odgovorio. Umjesto odgovora na konkretna pitanja dao je u listu »Novo doba« (19. IV 1923) par uopćenih fraza i poredaba. U jednom trenutku čak je ustvrdio: »Što više, ja mogu bez straha kazati da je renome našeg teatra takav da ga posvuda računaju u prvi red poslike zagrebačkog i beogradskog.« A prije toga je kazao:

»Zagreb ima najmanje 20 proba za jednu dramu, Beč 30, a Hudožestvenici 150. A mi? Najviše deset. U Zagrebu je toliki ansamble da jedan glumac ne uči nikada više od tri nove uloge na godinu, a Hudožestvenici čitav život rade samo petnaestak komada. A mi? Na godinu imamo najmanje 30 dramskih premijera, a svaki glumac igra gotovo u svakoj od njih. A zašto je to tako? Računajte: Jedna drama ne ide nikako više od tri puta na večer, a mi dajemo pet večernjih predstava na tjedan, dakle jedna

drama nam ispunja jedva više od pola tjedna.«

Bartulović i gorko predbacuje:

»Ima i takove čeljadi koja ide od kuće do kuće i nagovara roditelje da ne puštaju ženske u zbor... Tako da je do sada bilo stupilo u zbor preko 20 gospodica, a jedva smo ih sačuvali desetak...«

No »Prijatelj umjetnosti« nije popustio. U »Jugoslavenskom narodu« od 22. IV 1923. nastavio je s optuživanjem:

»Glavni i pravi razlog neposjećivanja pozorišta kroz ovu godinu bez sumnje je loša uprava u pozorištu, zbog koje je Split izgubio najbolje sile (Taborsku, Vavru, Pavića, Markovića, Badalića i druge) i vrlo loša pozorišna politika g. upravnika s posjetiocima i C abonentima, kojima nije kroz lanjsku godinu pružena prilika da uživaju niti jednu samu premijeru. Radi ovoga su abonenti na C tj. činovnički stalež, koji zapravo predstavlja intelektualnu elitu i većinu posjetioca teatra, u velike bili ozlojeđeni na upravu pozorišta. I kroz ovu sezonu te se ljude nije moglo privući u teatar kao abonente što je svakako osjetljivo djelovalo na blagajnu našeg pozorišta.«

»Prijatelj umjetnosti« smatra da je za uspjeh prve sezone zaslужan Mihajlo Marković, koji je u Splitu 1921/22. bio artistički direktor. »Ne znamo zašto gosp. upravnik mijesha u stvar ime gosp. Trbušovića. Bit će doista da jezik bije gdje Zub boli.« Svoj opširni članak nepoznati autor završava:

»Na koncu dvije riječi časnoj 'Pobedi' koja onako nedostojno lomi kopljje za upravu pozorišta. Građanstvo to nimalo neće začuditi kad dozna da se u upravi pozorišta nalazi i predsjednik Orjune te se mjesecni doprinos za istu kao članarina na blagajni zaustavlja a prijeti se izgonom onima koji neće da se učlane.«

Nešto sam se duže zadržao na člancima »Prijatelja umjetnosti« jer se radi o autoru najopširnije kritike na Bartulovićevu upravu u splitskom kazalištu.

II

Reperoar Narodnog kazališta za Dalmaciju nije se mnogo razlikovao od repertoara Narodnog pozorišta u Beogradu i Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. U sastavljanju repertoara zacijelo je glavnu riječ (ali ne i jedinu) imao Bartulović. Za njegove uprave jednu sezonu (1921/22) artistički direktor bio je Mihajlo Marković, a dramaturg (1921—1927) Mirko Korolija.

Zasluga je Nike Bartulovića da je splitsko kazalište prije zagrebačkog i beogradskog imalo na repertoaru dvije Cankarove drame: »Napast u šentflorijanskoj dolini« i »Kralj na Betajnovi«. Na početku svojega rada, dne 18. X 1921, Narodno kazalište za Dalmaciju dalo je premijeru farse u tri čina »Napast u šentflorijanskoj dolini«. To je prva izvedba tog djela na hrvatskosrpskom (srpskohrvatskom) jezičnom području. Poslije nje dolaze premijere u Sarajevu (12. X 1922) i Osijeku (27. I 1923). U Zagrebu je farsa igrana u prijevodu tek godine 1961. u

kazalištu »Komedija«. Prema podacima Save V. Cvetkovića, nije igrana u beogradskom Narodnom pozorištu.

U članku o »Napasti« (Pozorišni list, Split, 1921, broj 1) Bartulović kaže da će splitsko kazalište »nastojati prikazati čim prije« drame »Kralj na Betajnovi« i »Za dobro naroda«. Možda sam kraj članka pokazuje što je jugoslovenskog nacionalistu privuklo i oduševilo:

»Ivan Cankar je bio dobar Jugoslaven, po uverenju socijalista, pa je tako i on dobar dio rata proveo u Ibjubljanskoj tvrđavi — zatvoren. Umro je u decembru g. 1918., dočekavši ipak ono za što je trpio i radio, oslobođenje i ujedinjenje svog naroda.«

Inače Bartulović je napisao šest sastavaka i dva predgovora o najvećem slovenskom dramatiku. Zajedno s Čirom Čičin-Šainom preveo je devet Cankarovih pripovjedaka i napisao predgovor koji ima više od trideset stranica (Beograd, Srpska književna zadruga, 1930).

Dvije godine poslije Osijeka (26. II 1921), Split je izveo »Kralja na Betajnovi« (1923), prije Beograda i Zagreba točno deset godina. Splitsku predstavu, drugu po redu na hrvatskosrpskom (srpskohrvatskom) jezičnom području, režirao je N. Bartulović. Od četiri osvrta na premijeru u Splitu, samo jedan jedini govori o režiji. »Čini nam se da je režija, prigodom premijere u srijedu, sve ove osnovne oznake Cankarova djela dobro i izrazito naglasila i da je uopće postigla jednu harmoničnu igru.« To je zapisao Ivo Lahman u listu »Pobeda« od 1. I 1924.

No kad već pišem o Cankaru u Splitu, ne mogu ne spomenuti da je za prikazivanje djela tog pisca u kazalištu zaslužan i Rade Pregarc (1894—1952). U Splitu je djelovao punih šest sezona (1921—1927) i imao je na srcu slovensku književnost, književnost svojega naroda. Režirao je »Napast« i glumio u njoj, a glumio je i u »Kralju na Betajnovi« u Splitu, u komadu koji je možda i preveo.

Za Bartulovićeve uprave igrano je u Splitu više komada koji su se tek kasnije prikazivali u beogradskom Narodnom pozorištu ili u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu ili se uopće nisu izvodili u spomenutim teatrima. Tako je Pirandelova drama »Šest lica traže autora« u Hrvatskom narodnom kazalištu igrana dne 1. X 1924, u Splitu 14. III 1926, a u Narodnom pozorištu u Beogradu 2. VI 1926. U Splitu je vjerojatno bila jugoslavenska praizvedba komada »Koketa« (25. IX 1923) tal. pisca koji se zove Giannino Antona — Traversi.

Iako je »Mala Floramye« izvedena za vrijeme Bartulovićeve uprave (14. I 1926), ipak nije njegova zasluga što je ta najpopularnija hrvatska i jugoslavenska opereta došla na repertoar. Kad je Tijardović ponudio svoju operetu kazališnoj upravi »u početku nije našao na razumijevanje. Autor je stoga upričio jednu audiciju za splitsko gradaštvo u dvorani pjevačkog društva »Zvonimir«. Nakon te audicije, koja je oduševila prisutne, i zauzimanjem općinske uprave koja je dala i posebnu subvenciju, kazalište je uvrstilo u repertoar »Malu Floramye«. (Bogdan

Buljan, »50 godina od praizvedbe Tijardovićeve »Male Floramye«, Slobodna Dalmacija, Split, 14. I 1976.) Tako stoje stvari oko praizvedbe operete, jedinog djela koje je imalo praizvedbu u Splitu a i dan-danas se nalazi na repertoaru naših kazališta.

Kroz sedam sezona (Bartulović je bio kazališni ravnatelj do 1. II 1927. kad je umirovljen, dakle nešto manje od šest sezona) Narodno kazalište za Dalmaciju (1921—1928) izvelo je više od dvije stotine djela. Jugoslavenskih djela izvedeno je najviše: više od šezdeset. Od hrvatskih pisaca zastupan je s najviše djela Pecija Petrović, a od srpskih Branislav Nušić. Od stranih djela najviše su izvođena francuska, nešto više od četrdeset djela.

Samo tri domaća djela (i tri Tijardovićeve operete) doživjela su svoju praizvedbu u Narodnom kazalištu za Dalmaciju: Bartulovićeva dramatizacija Botičeva spjeva »Bijedna Mara« s Hatzeovom glazbom, drama Milovana Tomasea »Cvrčak« i aktovka Ante Katunarića »U dobrotvorne svrhe«. Prva dva komada režirao je Niko Bartulović.

U trećoj po redu sezoni (1923/1924) Bartulovićeve uprave uvodi se opera s vlastitim orkestrom i profesionalnim solistima. Angažiran je kao šef opere i prvi dirigent Ilij Slatin i nekoliko solista, uglavnom ruskih izbjeglica. Opereta se izvodila skoro svih sedam sezona, više ili manje stalno, s manje ili više uspjeha u umjetničkom pogledu.

Vjerojatno je najveća Bartulovićeova zasluga što je za Narodno kazalište u Splitu znao angažirati prvakasne glumce. Treba priznati da angažiranje afirmiranih glumaca (u ovom slučaju Varve, Taborske, Badalića, Pavića, Markovića i dr.) za pojedino kazalište ne traži umjetničke sposobnosti. Međutim, Bartulović je doveo u Split niz mlađih i tada nepoznatih glumaca znatnih sposobnosti (kao što su Viktor Starčić, Vladimir Skrbinšek, Janko Rakuša, Milan Bandić i drugi), koji su posebno obrađeni u Krležinoj Enciklopediji Jugoslavije. Za Bartulovićeve uprave počela je glumiti i Blaženka Katalinić, kasnije prvakinja Jugoslavenskog dramskog pozorišta.

Od svih prigovora koji su pali na račun Bartulovićeve uprave spomenut ću samo jedan: pitanje jezika u kazalištu. No odmah treba dodati da kazalište nije imalo lektora, a njegov posao je obavljao — prema usmenom saopćenju Ide Pregarc i Viktora Starčića — dramaturg i Bartulovićev nasljednik na ravnateljskoj stolici, dr Mirkko Korolija.

Jezik i diktacija su zacijelo najbolnija točka Narodnog kazališta za Dalmaciju, od početka do kraja, od 1921. do 1928. Sličnih ili istih briga ima i danas. Tako Bratko Kreft govoreći o Kazalištu narodnog ustanka u Sloveniji jasno kaže:

»Jedino je pitanje — jezika. To je problem kojim će pozorište ubuduće morati da se pozabavi svuda kod nas, jer je lepa reč, čist jezik, velika nacionalna dragocenost koju mora da gaji teatar kao škola kulture« (iz razgovora s dr B. Kreftom u beogradskoj »Politici« od 2. XI 1976).

pod naslovom »Razbuktana pozorišna vatra«, str. 14). U Narodnom kazalištu za Dalmaciju bilo je umjetnika iz svih krajeva naše zemlje. Slovenski umjetnici nisu ni mogli odmah savršeno svladati hrvatskosrpski jezik, tim više što su neki prvi put baš u Splitu progovorili na daskama jezikom koji nije njihov maternji. Tako je Rade Pregar (kao i njegova žena Ida) u Split došao iz Slovenije. Zato se može shvatiti da je poslije jedne od njegovih prvih režija napisano i ovo:

»Jezik i stil igre treba da je jedinstven. Miješa se ekavština i ijekavština u igri, pa se čini kao da u našem kazalištu i nema dramaturga, koji mora da pazi ne samo na umjetničku stranu igre, nego i na stil i jezik.« (Nepotpisani članak na komad D. Šimunovića »Momak—djevojka« u splitskom listu »Jadran« od 23. IX 1926.) No poteškoća je bilo i kasnije, ali manje. »Jaki Šimunovićev izraz ipak nije baš dobro zvučio u ustima Slovenaca (Pregarca i Rakuše), jer su oni ljudi drugih krajeva i drugog akcenta.« (L. Osvrt na komad »Nju« Dimova u splitskom listu »Narod« od 25. XI 1923.) Većina slovenskih umjetnika, a naročito Skrbinšek i Rakuša, izvrsno su svladali novi jezik, i to je kritika uočila i istaknula. Međutim, trebalo je za to usavršavanje vremena.

S druge strane u Narodnom kazalištu za Dalmaciju djelovao je velik broj glumaca koji su doduše govorili istim jezikom, ali su potjecali iz različitih krajeva. Sve je to imalo odraza na jezik i dijekciju i s tim problemima svakodnevno su se sukobljavali i režišeri (uz ravnatelja i dramaturga!). Tu su bili i ruski emigranti, koji uz časne iznimke, nisu nikada temeljito naučili hrvatskosrpski jezik. To se može i shvatiti jer su to odreda bili stariji ljudi od slovenskih umjetnika. Neki su čak u dramama glumili na ruskom.

U Narodnom kazalištu za Dalmaciju bilo je prisutno i pitanje — »pitanje dijalekata«.

»Pitanje dijalekata?! ili se govori ekavski ili ijekavski; to treba da se riješi. Dok pojedini glumci govore ijekavski i ekavski, drugi samo ekavski. Imma slučajeva da u dijalogu jedno lice govori ijekavski, dok drugo ekavski.« (L. Osvrt na komad »Nju« Dimova u splitskom listu »Narod« od 25. XI 1923.)

Nekako u to vrijeme — godine 1926 — Krleža je u svojoj knjizi »Izlet u Rusiju« napisao i ovo:

»Po čemu se onda razlikuje srpski jezik od hrvatskog? Po naglasku, mister Vu-San! Srbi naglašavaju prvi slog, a Hrvati obično drugi ili treći. Ili obratno! Imma zatim neke „kvantitetske“ razlike u izgovaranju pojedinih vokala (srednjovječni stari običaj, sa modernim osobinama naglaska), ali to jedno uho koje nije srpsko-hrvatsko teško razlikuje.«

O prijevodima je Ivo Batistić zapisao:

»Većina stranih djela, naročito francuskih komedija, prevedena su u beogradskom žargonu koji nije pristupačan

primordijima.« (U spomenici »1893—1953. Narodno kazalište Split«, Split, 1953.)

III

Jedan od glavnih razloga zbog kojeg je Narodno kazalište za Dalmaciju prestalo raditi zaciјejeo je bojkot publike. Već u drugoj kazališnoj sezoni, kad su otišli najbolji glumci, posjet je počeo znatno opadati. Ravnatelj Niko Bartulović bio je jedan od ideologa Jugoslavenske nacionalne omiadine (Orjune) i član njezina direktorija, dok je dramaturg i njegov nasljednik dr Mirko Korolija bio predsjednik ove organizacije. Njihov rad bio je dobro poznat građanstvu, pa je nesklonost prema Orjuni prenesena i na kazalište koje je zjapilo prazno. Evo što o Orjuni piše u drugom izdanju »Male enciklopedije Prosveta«:

»Orjuna (skr. od Organizacija jugoslovenskih nacionalista), profašistička organizacija između dva svetska rata (raspuštena 1929) sa unitarističkim velikosrpskim konceptcijama; posebno aktivna protiv revolucionarnog radničkog pokreta; služila se terorističkim metodama borbe.«

O Bartuloviću kao čovjeku i kazališnom ravnatelju ostavio je jedno svjedočanstvo u svojoj knjizi »Život glumca« Vatroslav Hladić. O sukobu između Bartulovića i Hladića postoji i jedan izvještaj koji je potpisao Bartulović i čuva se u Arhivu Jugoslavije u Beogradu — Ministarstvo prosvete. Umetničko odeljenje.

IV

Da se bolje osvijetli rad Nike Bartulovića u splitskom kazalištu može nam pomoći i njegov dopis, do sada nepoznat, koji se čuva u Arhivu Jugoslavije u Beogradu — Ministarstvo prosvete. Umetničko odeljenje. Zbog zanimljivosti dopis prenosim u cijelosti:

Umetničkom odeljenju
Ministarstva prosvete
u Beogradu

Iz pisma kojeg mi je pisao g. Mihajlo Marković, predestinirani član Uprave Narodnog Kazališta u Splitu, razabirem da je na Umetničkom Odelenju izazvalo neugodan utisak to što ja nisam odmah nastupio svoju dužnost u Splitu već sam dulje ostao u Zagrebu. Željom da taj utisak raspršim, a ujedno u namjeri da g. Ministru Prosvete i g. Načelniku Umetničkog Odelenja podnesem izveštaj o svom dosadašnjem radu, častim se saopštiti sledeće:

Vrativši se iz Beograda oko 7. oktobra, gde sam g. Načelnika zamolio da smem ostati u Zagrebu dok uredim svoje poslove i udesim preseleđenje, ja sam ostao u Zagrebu do 12. novembra, dakle oko mesec dana. To se dogodilo zato što su neprilike oko prenašanja robe i seljenja preko Bakra ili Bosne u Dalmaciju danas takove, da sam

najvećom mukom uspio jedan deo preneti, a za drugi deo sam morao tražiti kupca, i tako i ispod cene prodavati, što je za moje prilike više nego teško. Meni je isto tako neugodno što to nisam mogao pre da obavim i baš zato sam se kod Predsedništva Vlade za Dalmaciju i opravdao što još ne dolazim na dužnost. Međutim ja nisam ni to vreme potrošio utaman za pozorište. Ja sam čitav taj mesec proučavao prilike na zagrebačkom pozorištu a naročito unutarnju organizaciju i vođenje administrativnih poslova, što mi je sve od preke nužde a što bi i onako kasnije bio morao na teret budžeta učiniti, dok sam to ovako učinio bez ikakva troška. Ja držim da iako to nije bilo još formalno nastupanje dužnosti, de facto je bilo, jer sam radio na poslu koji je za mene, kao upravnika, najvažniji.

Stigavši u Split, stupio sam odmah u vezu sa merodavnim faktorima kod Vlade i kod Opštine, morajući najpre dovršiti potrebite formalnosti, i to sklapanje definitivnog i pravnog ugovora sa vlastnicima loža, te ugovora sa Upravom Opštine glede zgrade. Jer g. Marković je postigao samo načelni sporazum sa vlastnicima loža, koji ih veže samo časnom reči, ali da stvar bude pravno valjana mora se sklopiti i pravni ugovor, i to po juridičkim propisima sa svakim vlastnikom napose. A to je bio dug i spor posao. Najpre mi je jedan pravnik prema postignutom sporazumu izradio koncept ugovora kojeg sam dao na pregled odboru vlastnika loža. Taj je morao da se sporazumi sa svim pojedincima, i kad su svi pristali, ja sam dao formular ugovora štampati pa je sada u toku pojedinačno potpisivanje. Posve je naravno da je taj ugovor posve u duhu sporazuma postignutoga sa g. Markovićem. Ugovor sa Opštinom također je u toku.

Drugi važni posao je bio uređenje zgrade. Pregledavši više puta sa nadglednikom zgrade, opštinskim inžinjerom Manolom, zgradu, ustanovili smo najnužnije popravke i preinake, bez kojih se apsolutno ne može započeti rad.

Zatim sam zamolio g. inžinira da mi izradi nacrte za sve to, kao i troškovnike. Radi se o uvođenju centralnog grijanja, a popravku krova nad pozornicom i postavljanju vratiju na ulazu stajaćeg partera radi odstranjenja propuha, i konačno o gradnji sobe za kancelarije, kojih u zgradi nema. Sada su već svi ti nacrti i troškovnici gotovi, pa Vam prilažem predračune. Opštinska Uprava je pripravna da nosi troškove za oličenje zgrade, popravak zidova i čišćenje, a tako isto uvela je i električno svetlo na pozornici i u zgradi potpuno na svoj trošak. Budući da je pripravna da dade i subvenciju, drži da joj je nemoguće nositi ostale troškove. Vlastnici loža popraviti će naprotiv lože na vlastiti trošak.

Pregledao sam pomnivo mašineriju i rezerve na pozornici i zamolio Kazališno Dilektantsko Društvo koje sada prestaje djelovati da bi nam ustupilo svoju imovinu. To mi je i uspelo, pak smo tako došli u posed jedne prilične garderobe i knjižnice, kao i nešto kulisa. Pregledao sam i scenarije koje pripadaju kazalištu samom, i sve to

pobeležio. Da osiguram pozorištu vrsnog scenografa, posredovao sam da g. R. Tomaseo bude imenovan profesorom na ovdašnjoj Umetničko-obrtnoj školi, što je već i usledило, tako da će ga uskoro moći angažirati i za pozorište, pa da odmah započne uređivanje scenarija, koje sve vrede samo kao platno, dočim se moraju iznova preslikati, i uređivanjem garderobe. Budući da pozorište nema gotovo nikakvog pokućstva, obratio sam se na razne strane kako bi ga što jeftinije dobavio. —

Opštinska Uprava Splita, na moju je molbu, predložila opštinskom veću subvenciju od 50.000 kruna za pozorište a istom sam se molbom obratio i na Opštinske Uprave u Šibeniku i Dubrovniku te na Pokrajinsku Vladu.

Kroz sve to vreme primao sam ponude raznih umetnika za angažman i sam se na njih obraćao, dogovarao se sa g. Markovićem itd. Najveći sam mar uložio da i uplivne krugove i najšire mase u Splitu zainteresujem za pozorište, te da tako stvorim dobro raspoloženje i uslove za potporu. Uspeo sam da se štampa najživlje zauzme za stvar, a držao sam i jednu vrlo dobro posećenu konferenciju o kazališnom pitanju, koju su sve novine donele u opširnim ekscerptima. Sve je to mnogo koristilo stvari, a nadam se da ćemo tu korist i materijalno osetiti.

U dogovoru sa g. Predsednikom Pokr. Vlade i g. Predsednikom Opštine nazvali smo pozorište »Narodno Kazalište da Dalmaciju«, zato što je reč »pozorište« amo posve nepoznata, dočim je »kazalište« svakome u krv, a dodatak »za Dalmaciju« određuje glavni djelokrug rada i usput će pridonjeti da i u ostaloj Dalmaciji ojača interes za pozorište. Nadam se da će ovaj naziv i od Umetničkog Odelenja biti odobren.

Nakon dogovora sa g. Mihajlom Markovićem molim g. Načelnika Umetničkog Odelenja, da bi izvoleo urediti položaj g. Markovića kod pozorišta u Splitu, i to prema projektu već iznesenom usmeno meni od g. Načelnika, naime da g. Marković bude dodeljen splitskom pozorištu sa svim svojim zagrebačkim berivima, suviše jedan doplatak za rad u Splitu iz budžeta pozorišta u Splitu. G. Marković je meni izneo njegove zahteve i ja predlažem Umetničkom Odelenju da taj doplatak iznosi 6.000 kruna mesečno.

Želeo bih takođe da se odredi naslov i dužnost g. Markovića, te da se odredi da on kroz januar ili februar bude već dodeljen pozorištu u Splitu.

Uz priloženi predračun za investicije na zgradu, imam da pridometnem, da je u toku akcija koju sam poveo za sakupljanje priloga na korist pozorišta u Splitu, te ima nade da će već ova akcija sama pokriti u glavnom svotu utrošenu na ove investicije. Predračun za ostale troškove poslaču naknadno, kad prema personalu i repertoaru uvidim što je za prvo vreme najpotrebitije. —

Sve ove poslove u Splitu nadam se dovršiti do konca decembra, a druge, naime pripremanje repertoara i prema tome preudešavanje scenarija, garderobe itd. moći će da uspešno preuzmem tek onda kada budem znao od prilike

kojim umetničkim personalom raspolažem. Sa lepim brojem glumaca ja sam već govorio a imam i lepi broj ponuda, tako da bih već u januaru mogao da pristupim angažiranju bar glavnih sila na koje računam. U tu svrhu kao i u svrhu dogovora sa g. Markovićem, a pogotovo u svrhu dalnjih dogovora sa Umetničkim Odelenjem, te opširnijeg obaveštavanja o svemu, smatram vrlo potrebitim da prvom polovinom januara podem na put u Beograd, Zagreb i eventualno Ljubljani, i da tom prilikom glavnije glumačke sile na licu mesta angažiram. Posve naravno, troškovi za ovaj put imali bi pasti na teret budžeta Nar. Kazališta u Splitu, pa molim unapred na odobrenje za ovaj trošak.

Ovom prilikom molim također g. Načelnika da me obavestи da li su dnevnice koje će dobivati članovi pozorišta u Splitu potpuno jednake dnevnicama koje dobivaju članovi pozorišta u Beogradu, Zagrebu, Skoplju, Ljubljani itd. Što bi svakako imalo da bude, jer svako zapostavljanje splitskog pozorišta ubilo bi i u očima glumaca ugled tog pozorišta, i ono ne bi moglo da dobije niti jedne bolje sile. Molim također za obavest koliki je iznos tih dnevница, da se prema tomu znadem ravnati prigodom angažiranja glumaca.

Radi što uspešnijeg dalnjeg rada i radi mog ravnanja, molim da bi mi Umetničko Odelenje čim pre odgovorilo na zatražene informacije, uzelo blagohotno do znanja moj izveštaj, i dalo zatražena odobrenja.

Split, dne 17. decembra 1920.

Niko Bartulović
upravnik »Narodnog Kazališta
za Dalmaciju« u Splitu

V

Od Bartulovićevih režija u Splitu izgleda da se kritici najviše dopala režija Čapekova komada »R.U.R.«. G. Bartulović je režirao djelo uspjehom na koji bi mu izvjesno mogao da zavidi i ma koji režiser sa drugih naših, većih, pozorišta. On je od svojih igrača učinio prave robote svoje inteligentne, strogo realističke režije, u najboljem smislu ove usporedbe. (Ivo Lahman u dnevniku »Novo doba«, Split, 25. XII 1924.)

Od inozemnih komada u Narodnom kazalištu za Dalmaciju najviše je repriza doživjela drama Darija Niccodemija »Scampolo«. igrana je barem deset puta i u glavnoj ulozi izmjenile su se tri glumice: Katalinić, Dragić i Grujić. Redatelj te predstave bio je Niko Bartulović.

Od Bartulovićevih režija u Splitu najmanje je odobravanja izazvala kod kritičara Vinka Kisića (koji se kao kazališni kritičar u dnevniku kojemu je bio glavni urednik uvijek potpisivao sa slovom K.) režija Shawove »Candide«.

Izgleda da je taj komad preveo režiser. Naime, u sarajevskom kazalištu, kako piše Josip Lešić u drugoj knjizi svoje monografije »Sarajevsko pozorište između dva rata (1929—1941)« na str. 324, »Candida« je igrana u

Bartulovićevu prijevodu, pa je vjerojatno taj prijevod davan i u Splitu. O njemu Kisić nije imao laskavo mišljenje: »Tredalo bi ispraviti jezik prevoda. Ima ružnih grešaka, npr. ,kroz koju će ženu on upoznati ljubav', itd.« Kritika Vinka Kisića u cjelini gledana je pozitivna i tiskana je u listu »Novo doba« od 23. XI 1921. Samo dan kasnije Bartulović je u istom listu napisao članak koji je započeo riječima: »Poštovani gospodine uredniče, — dozvolite mi, da se pravici za volju, osvrnem za jedan detalj, inače veoma ljubeznih, temeljnih i laskavih ocjena predstave ,Candide' u mjesnim novinama. Gospodinu Badaliću se, uza sve ,pohvale', prigovorila mjestimična ,nenaravnost' te ,pretjerana mimičnost'. Budući da sam ja vodio režiju toga komada, dužnost mi je izjaviti da ti prikori idu samo mene, a nipošto g. Badalića. On je svoju ulogu — davši joj naravski cijelu svoju umjetničku individualnost — izradio, što se kvantiteta mimike i tona tiče sasvim prema mojim intencijama . . .«

Tako je započela polemika bez kraja i konca. Na Bartulovićev članak odgovorio je neznanac koji se potpisao kao »Nekolicina iz publike« (Još o predstavi »Candide«, Novo doba, 25. XI 1921) i kojemu Bartulović odgovara u istom listu samo dan kasnije — 26. XI 1921. Zatim slijedi duži članak s kratkim naslovom »Još o Candidi« (Novo doba, 28. XI 1921) koji je potpisao »onaj jedan, koji se je usudio da u javnosti saopći mišljenje nekolicine iz publike«. Njemu je kratko odgovorio Bartulović, a ispod njegovog odgovora nalaze se riječi i rečenice V. Kisića (Novo doba, 29. XI 1921): »S ovim je polemika o ,Candidi' u novinama završena da se nastavi — za stolom gdje će se imati da utvrdi tko je ispravnije tumačio originalni tekst Shawove komedije, g. režiser Bartulović ili g. ,nekolicina iz publike'. Poslije rezultata osvrnut ću se i sam na ovu literarnu polemiku kojoj sam ja dao povoda svojom kritikom.« Samo dan kasnije — 30. XI 1921 — javio se veoma kratko »onaj isti iz publike«, jer je »g. Bartulović jučer i mene netačno citirao«.

Ako sam pažljivo pratio polemiku, posljednji članak o spornoj »Candidi« tiskan je u listu »Novo doba« od 10. XII, ima naslov »Oprosna o Candidi« i potpisao ga je »Po zadnji put onaj isti«. Započinje:

»Gospodine uredniče! Vjerujem da Vam je ,Candida' dodijala. I meni je još više! Ne prođe dana a da me netko ne zaustavi i ne pita za ,rezultat'. Lijepo Vas molim, riješite me te neprilike i javite u svojem listu da nema nikakova ,rezultata', ili bolje da je rezultat ono što su prošlog utorka mogli da vide abonentи na C: Kanonizacija Vulgate ,Candide' sa svim . . . korekturama originala kao i na premijeri. Publiku mora da shvati (a ako ne shvaća, gore po nju) što je to kanonski tekst i kako se u nju ne smije da dira, pa makar kako glasio original«.

No jedno je sigurno: od svih predstava koje je izvelo Narodno kazalište za Dalmaciju u sedam sezona, »Candida« je u listu »Novo doba« posvećeno najviše pažnje, ona je izazvala najdužu polemiku. Povod i uzrok: gluma I. Badalića

i prijevod (po svoj prilici Nike Bartulovića). Možda i izbor komada govori o Bartulovićevim književnim naklonostima. Režirao je dva komada Henrika Ibsena (»Neprijatelj naroda«, »Hedda Gabler«) i dva komada O. Wildea (»Saloma«, »Lepeza lady Windermere«). Od ostalih pisaca režirao je samo po jedan komad. Niko Bartulović je režirao i jugoslavensku praizvedbu komada splitskog pisca. Radi se o drami u tri čina »Cvrčak« od Milovana Tomazea. Nisam uspio doznati da li je djelo igrano još negdje osim u Splitu i da li je tiskano. Vinku Kisiću nije se dopao komad, a ni za režiju nije našao lijepih riječi (Novo doba, 3. IV 1923). »Režija nije bila najsretnija, nije to jest našla stil i ton. Najprije, mise-en-scene (Bartulović je izgleda bio i scenograf predstava koje je režirao, to je bila praksa Narodnog kazališta za Dalmaciju — op. Š. J.) previše mršav za dom jednog milijunera. Onda s čednošću interieura kontrastiralo je neprestano mijenjanje sjajnih toaleta gospode Grabina. Ni psihološki nije to bilo opravданo, jer gospodi Grabina u onakovim duševnim mukama sigurno nije moglo padati na um da svaki put kad izade s pozornice mijenja toaletu. Još nešto. Mada je igra bila realistična, režija je unijela neke simbolične elemente. Poslije nego je gospoda Grabina nazvala pjesnika „suncem“, odjednom je sunce planulo punim sjajem. I ta je pojava pratila pjesnika kad god bi došao na pozornicu.“ Kritiku V. Kisić završava rečenicom: »Svakako, kod reprize trebalo bi poći jednim stilom: ili realizma ili ekspresionizma.«

VI

Najpoznatije Bartulovićevo književno djelo zacijelo je dramatizacija spjeva Luke Botića. Zapravo i ne radi se o dramatizaciji, nego o drami u četiri čina »prema eposu Luke Botića« — »Bijedna Mara«. Od brojnih kritika na to djelo, čini se da je i danas najtrezvenija ona koju je napisao Milan Begović u »Savremenku« (Zagreb, za god. 1923):

»Zacijelo nezahvalan je posao dramatizovanja već poznatih literarnih djela, i ja upravo ne znam je li ih mnogo koji su uspjeli. U cijeloj našoj književnosti jedno je jedino djelo koje će ostati na pozornici, a to je Ogrizovićeva ‚Hasanaginica‘. — Razlog je u tom većinom ne baš toliko nevještina dramatizatora, nego nepodesnost predmeta. Epski sižeji ne postaju drame, pa se ne znam kako dijalogizirali i raščinili. Kod nas pak nastala je prava bolest u obrađivanju poznatih narodnih pjesama za pozorište i neki dapače stalno drže da je to put kojim će se stvoriti jugoslavenska nacionalna drama. O Bartulovićevoj drami koja je i tiskana u Splitu godine 1922. Begović kaže:

»Ne može se ovoj „Bijednoj Mari“ poreći neka dramaturška spretnost i ako četvrti čin prelazi u jedan opasnii lirizam. Nego nije isključeno da ova drama nađe odziva u

malograđanskoj publici koju će romantična, bolećiva, suzna atmosfera, koja u njoj diše, ganuti i potresti. U tom je glavna vrijednost Bartulovićeve ‚Bijedne Mare‘ i mi rado vjerujemo da je ona u Splitu našla zahvalne slušaoce. Nema sumnje, da bi ona uopće mogla postati repertoarni komad i putujućih družina i provincijalnih pozorišta, i zauzeti tamo posebno mjesto. G. je Bartulović pri izradbi ove drame preuzeo mnogo Botičevih stihova i dobro ih umetnuo u tekst. Šteta samo što ih je katkad iznakazio, pretvarajući deseterce u jedanaesterce. U ostalom, on je znao da se uživi u duh i dikciju njezognog splitskog pjesnika i uspio da i njegovi vlastiti stihovi ne budu bez poezije.«

I zaista Begović nije pogriješio: Bartulovićevo djelo postalo je u Splitu »repertoarni komad«. U Narodnom kazalištu za Dalmaciju to je bio najigraniji komad, prikazivan je nešto više od dvadeset puta. Dne 23. XII 1926. obnovljena je »Bijedna Mara«, u istoj režiji, ali s novim glumcima. Tom prigodom književnik Ante Petracić je pribilježio u »Jadranskoj poštici« od 28. XII 1926: »Sveukupno, u svemu, pojedinci i skupina glumaca dala je ovoga puta ‚Bijednu Maru‘ u nesravnjivo i boljoj režiji i boljem skupnom igranju. G. redatelj, to se zna, godinama i tehničkim iskustvom bit će tomu dosta doprineo. Ali i pojedine sile radile su bolje nego li prve godine.« Kazao sam da je Bartulović bio i scenograf komada koje je režirao, prema već ustaljenoj praksi u ondašnjem splitskom kazalištu. Možda je bio i scenograf za svoju »Bijedu Maru« i prema njegovim scenografskim skicama slike, kulise i dr. izradio je ili naslikao Ivo Tijardović. Kisić je zapisaо (Novo doba, 10. XI 1922):

»Scenografiju koju su prikazivale u prvom činu pazar splitski s pogledom na istočni dio bedema Dioklecijanove palate i sa siluetom zvonika, pa u trećem činu pogled sa Klisa na Split, njegovu luku na Sustjepan, izradio je vrlo uspјelo mladi umjetnik g. Tijardović.«

A Mate Ujević, koji se kao kazališni kritik u »Jadranu« potpisivalo Disky, zabilježio je u svom listu od 11. XI 1922: »Gospodin Bartulović je htio da što više sačuva Botića i to ga je i odviše sputavalo i učinilo da se mora služiti jeftinim afektima. A opet u drugu ruku pravio je kompromise, između historije i sadašnjosti, tako da je scenerija i nošnja sadašnja. Da napravimo malu disgrisu: stan splitskog građanina 16. vijeka napravio je gospodin Tijardović po savremenim uzorcima naših ‚butiga‘ iz Rimske i Kaptolske ulice. Itd.« Kod obnovljene predstave, one iz godine 1926, »dekoracije su na novo napravljene«. Kao scenograf potpisani je Schneiderka.

VII

Prigodom premijere »Bijedne Mare« u beogradskom Narodnom pozorištu dne 5. IX 1925. beogradska »Comoedia« od 7. IX 1925. donijela je razgovor s rediteljem

N. Bartulovićem, iz kojeg izdvajam slijedeće misli:

— »Nisam išao ni za kakvim uzorima, već mi je glavna svrha bila dati romantičnu dramu u romantičnom stilu, nastojeći da tempo, duljinu i vanjsku formu režije prilagodim nervima modernog gledaoca. Naročito sam nastojao da život scene odgovara uvek temperamentu našeg južnjačkog ambijenta i da pruži što verniju sliku dobe kao i današnje specijalne splitske psihe...«

— Znači da kod vas na vašaru nema ni bubenjeva, ni talambasa, ni alkara, ni igre — osim one nežne sevdalinke Adelove?

— Ne, nema vanjskih efekata, kao što rekoh. Isto je tako i u ostalim činovima. Glavnu sam brigu položio na to da glumcima pomognem dati pravi osećaj, tačan ton i nastojanje koje odgovara delu u što jačoj izrazitosti... A spoljna režija je sama po sebi živa već radi šarolikosti kostima i dekora i živopisnosti bine, naročito u I i III činu.

— S koliko ste proba u Splitu izašli na premjeru?

— U Splitu sa 12 proba, a u Beogradu će ih biti jedno petnaestak. Ja sam zadovoljan.

Ne bi se moglo kazati da je »Bijedna Mara« u Beogradu imala znatnijeg uspjeha. Ž. Miličević je u »Politici« od 6. IX 1925. rezerviran prema tekstu, glumi i režiji. Izričito kaže da na temelju predstave »ne bi mogao doneti nikakav sud ni o g. Bartuloviću kao reditelju«.

VIII

Navest ću najvažnije Bartulovićeve publicističke radove o Narodnom kazalištu za Dalmaciju. Prije otvaranja tog kazališta tiskao je nekoliko prigodnih članaka, od kojih su najduži podlisci u splitskom listu dalmatinskih demokrata »Život«, njih ukupno sedam (br. 290—296, prvi je objavljen 10. XII 1920).

Dva članka objavio je o Narodnom kazalištu za Dalmaciju N. Bartulović u »Srpskom književnom glasniku«. Prvi članak koji je tiskan u petoj knjizi, januar—april 1922, govori o splitskoj kazališnoj tradiciji i publici. »Za glumu i mimiku pojedinaca, splitska publika je strog sudija, dočim je npr. stvar režije i igre ensenblea još manje poznata«. U članku »Druga sezona Narodnog pozorišta u Splitu« (SKG, knjiga deveta, n.s., maj—avgust 1923) Bartulović govori o radu kazališta kojemu je na čelu. Za »Bijednu Maru« zapisao je i ovo: »O njenoj vrednosti, kao autor, ne mogu govoriti, ali mislim da mi je dozvoljeno napomenuti da je i u kritici i u publici doživela uspeh, i da je već ove sezone davana dvanaest puta (najviše od svih dramskih dela), i to gotovo uvek sa punom kućom. Pesme koje se u drami pevaju komponirao je vrlo uspešno g. Josip Hace, a glavne uloge igrali su izvrsno gđa Pregarc i g.g. Trbuhović i Milovanović«.

Zanimljivo je da u svoja dva članka povodom smrti Mirka Korolije, Bartulović ni riječju ne spominje njegov rad u splitskom kazalištu. A Korolija je bio dramaturg za

Bartulovićeve uprave i kazališni ravnatelj, kad je Niko Bartulović otisao u mirovinu.

Prigodom jubileja Bartulović je napisao članak o Risti Spiridonoviću (Novo doba, 8. III 1924). To je jedan informativan članak, koji želi da više osvijetli Spiridonovića kao čovjeka nego kao glumca. Članak »Jubilej g. Rade Pregarca« (Pravda, Beograd, 11. III 1936) ima prigodničarski karakter.

Odrediti mjesto i značenje Nike Bartulovića u splitskom kazališnom životu nije lako. To će se moći učiniti tek onda kad bude osvijetljen u cjelini splitski teatarski život. No jedno je neosporno: za vrijeme uprave Nike Bartulovića na splitskim kazališnim daskama nastupali su glumci kojih će imena trajno ući u povijest hrvatskog, srpskog i slovenskog kazališta. To su npr. Ivo Badalić, Vavra—Bach, Blaženka Katalinić, Viktor Starčić, Vladimir Skrbinšek i drugi.

Režije i Inscenacije Nike Bartulovića u splitskom Narodnom kazalištu za Dalmaciju (1921—1927)

Kazališna sezona 1921/1922.

1. *Bernard Shaw*: »Candida«. Premijera: 22. XI 1921.
2. *August Strindberg*: »Lomača«. P.: 11. I 1922.

Kazališna sezona 1922/23.

3. *Björnstjerne Björnson*: »Leonarda«. P.: 28. IX 1922.
4. *Henrik Ibsen*: »Neprijatelj naroda«. P.: 19. X 1922.
5. *Luka Botić* — dramatizirao Niko Bartulović: »Bijedna Mara«. P.: 9. XI 1922. Inscenacija: Ive Tijardovića.
6. *Rida Johnson-Young*: »Muž na lutriju«. P.: 12. XII 1922.
7. *Milovan Tomazeo*: »Cvrčak«. P.: 1. III 1923.
8. *Oscar Wilde*: »Saloma«. P.: 5. V 1923.

Kazališna sezona 1923/24.

9. *Ivan Cankar*: »Kralj na Betajnovi«. P.: 26. XII 1923.
10. *Henrik Ibsen*: »Hedda Gabler«. P.: 29. III 1924.

Kazališna sezona 1924/25.

11. *Oscar Wilde*: »Lepeza lady Windermere«. P.: 25. X 1924.
12. *Karel Čapek*: »R.U.R.«. P.: 23. XII 1924.
13. *Dario Niccodemi*: »Scampolo«. P.: 3. I 1925.

Kazališna sezona 1925/26. — odsutan iz kazališta

Kazališna sezona 1926/27.

14. *John Hartley Manners*: »Peg, srce moje«. P.: 14. X 1926.
15. *P. Gerald i R. Spitzer*: »Kad bih htjela«. P.: 13. XI 1926.

Dejan Miladinović

Sic itum ad astra

Dr E. Hecel

Rad dr Eriha Hecela na beogradskoj operskoj sceni ne samo da ga je, svojom profesionalnošću i kvalitetom, svrstao sa Rakitinom, dr Gavelom i Kulundžićem u značajnu četvoricu predratnih operskih reditelja u Beogradu, već je, u odnosu na njih, značio i pojavu jednog novog stila, novog ne samo po individualnoj osobenosti, već i po mestu koje takav stil zauzima u istorijskom razvoju stilova operske režije. Da bismo što tačnije obradili ovu umetnički vrednu i u teatarskom smislu zanimljivu rediteljsku ličnost, moramo pre svega da pođemo od njegovih teorijskih postavki, da bismo ih kasnije dopunili i potvrdili njegovim praktičnim delovanjem. Veoma je retka pojava da operski reditelj — praktičar korene negativnih posledica svoje umetnosti pronalazi u istorijskim činjenicama, a dr Hecel upravo to čini u svom članku »Opera i operska režija« koji, po kvantitetu mali, ipak britko pogada onih nekoliko suštastvenih i bolnih problema ovog specifičnog umetničkog poziva. Pomenuti članak podeljen je na tri dela, pa iako je usko stručno određen i naslovom i podnaslovima, dozvoljava sebi slobodu da kroz prizmu jedne govori i o opštem idejnou shvatanju dr Hecela o celokupnoj umetnosti.

Prvi deo je posvećen istorijatu operske režije, ali ne u hronološko-istoriografskom, već u idejno-praktičnom smislu. U njemu se konačno pojavljuje definicija pojma »tradicionalno« u vezi sa operskom režijom. Svoja razmatranja o uzrocima sadašnjeg stanja scenskih postavki, dr Hecel vešto i tačno započinje razmišljanjima o baroknoj operi, da bi i kasnije sve razloge šablonskih vizuelizacija dovodio u najtešnju vezu sa stilskim razvitkom opere kao specifične muzičke forme. U svom teatarskom oživotvorenju barokna opera ... »stvara bogatu scensku kulturu u solističkom i horskom, u dekorativnom i mašinskom pogledu. Balet-majstor pojavljuje se kao operski reditelj ...« (Opera i operska režija, Zvuk, mart 1935, dr E. Hecel, str. 85.) Ovakvo činjenično stanje dr

Hecel dalje razvija veoma logično, jer ako balet-majstor zamenjuje, odnosno vrši posao reditelja, onda je gest pevača proučen i školovan, a mizanscen matematički precizan, jer se »... pozornica ... iskorišćuje topološko-dramski ...« (Ibid.) Pozornica dobija, u tom smislu, svoju simbolično-vizuelnu podelu koja dostiže vrednost dogme, odnosno šablona. »... Leva strana pozornice (gledano od glumca), koja služi za pokretne, agresivne i proročanske scene, skoro se shematički razlikuje od desne, koja ostaje rezervisana za statičke događaje, za scene odbrane i za istaknute osobe ansambla ...« (Ibid.), a to dovodi do nelogičnih mizansenskih rešenja i situacija, zato što je »barokna diva« (Hecel) ostajala na toj strani pozornice sve vreme, bez obzira na razvoj i logiku dramske radnje. Reditelj predstave, bez obzira da li je to bio koreograf ili kompozitor, nije smeо da odustane od postojećih pravila koja su imala svoju »... zakonsku i prostornu određenost ...« (Ibid.), a prema tim odredbama sredina je bila predviđena za bitne arije pevača koji su »... bili gospodari ...« (Ibid.) scene. Jasno iskazivanje emotivnih stanja nije bilo dopušteno zbog »... čuvanja forme i dvorske etikete ...« (Ibid.) pa su vremenom operski siže postajali i literarno i dramski bezvredni. Hor, uvek podeljen na muški i ženski, pokoravao se zakonima postojeće scenske simetričnosti, bilo da je bio raspoređen u pravim linijama u dubini pozornice, pa tako dopunjavao scenografiju, bilo da je zauzimao prostor sa leve i desne strane. »... Gest postaje atitida, a položaj na pozornici postaje isključivo dekorativno uslovljeni nastavak arhitekture ...« (Ibid.), što sve zajedno navodi na konstataciju da je opera scenski predstavljala bogato kostimirani koncert, začinjen raznolikim tehničkim iznenađenjima baroknog pozorišta. »... Gluckova reforma operskih izvođenja predstavlja slabljenje formi. Gest koji je već postao stereotipan treba da se pretvori u izražajnu kretnju, hor treba da izgubi svoju vezanost za jedno izvesno mesto, i da postane samostalan nosilac jednog dela operske radnje, isključivo u službi osećajnog pokreta. Ali još uvek balet-majstor »štiti baroknu operu od konačnog uništavanja forme. Tako tadašnje opersko izvođenje pokazuje dvojčinost, u kojoj se ogleda borba između neposrednog ljudskog izražavanja osećanja i onog uslovljenog u tradiciji ...« (Ibid.) Posle Gluka, a preko Mocarta koji je »... učinio ... drugi veliki korak unapred prema realističko-psihološkom stvaranju ...« (Ibid., str. 86), dr Hecel dotiče u svom idejno-istorijsko-praktičnom pregledu romantičarsku operu u kojoj je »... pozorišna topologija postala ... još samo u mutnom sećanju ...« (Ibid.) Od izvođača se sada očekuje da, za razliku od baroka, ne samo pokazuje svoja osećanja, već ih pri tome i potencira velikim »slobodnim« gestovima, koji će kasnije, zajedno sa dolaženjem na »rampu«, bez obzira na radnju (što predstavlja suštinsku vezu sa baroknom podelom »... To je ono vreme u kome su tenori, u baletskom stavu, stojeći na prstima desne noge, blago ispružene unazad, jadičovali se i saopštili »nemačkoj šumi« svoje očajanje ...« (Ibid.)

pozornice), predstavljati osnovu shematičnosti i šablonu koji će se zadržati i do današnjih dana.

Rihard Wagner je po rečima dr Hecela »veliki operski reditelj« koji je »... stvorio temelj svakoj modernoj operskoj režiji ...« (Ibid.) Bogatstvo i intenzitet osećanja, tačna određenost pokreta i mizanscen, koji je čvrsto povezan sa idejom dela, stvorili bi novu istinsku bazu za scenski razvoj opere, da sve te činjenice nisu odgovarale samo Vagnerovim umetničkim ostvarenjima, jer je »... Vagnerova reformatorska snaga bila ... isuviše tesno vezana za njegova dela ...« (Ibid.) Reformatorske ideje druge polovine XIX i prve polovine XX veka donose umetnosti nov polet i raznovrsno bogatstvo stilova, pa ipak koren tradicije su već bili toliko jaki da »... sve to nije moglo da izmeni izgled operskih izvođenja ...« (Ibid. str. 87.) Tu se nalaze, po dr Hecelu, uzroci materijalne i umetničke krize opere, jer »... film je utvrdio svoju moć ...« (Ibid. str. 90), pa publika, ne nalazeći adekvatne vizuelne senzacije i teme (pogotovu u operi), ne oseća potrebu i želju da ispunji pozorišne sale.

Kroz sledeća dva dela Hecelovog članka (»O sadašnjoj operi« i »Nade«) dominira jasan idejni i praktičarski stav najtalentovanijeg predratnog reditelja beogradske Opere. Tvrđenje da partitura jedne opere predstavlja osnov operske režije, a da pevač i vizuelno rešenje predstavljaju druge dve odlučujuće komponente muzičko-scenske realizacije nije nova, ali novi su postulati koje će dr Hecel iz toga izvoditi i praktično dokazivati.

»... Razni zadaci hora zahtevaju najrazličnije sposobnosti: ili je on kolektivni nosač sudsbine, jedinstven u gestu i kostimu, ili je podelesen u individue i svaki ponaosob je čovek među ljudima. Pevač i hor uče tako da se pokore stilskoj volji koju iziskuje dotična predstava ... Položaj pevača ili gest koji odgovara smislu pevanih reči, daje glasu još dublju duševnost ...« (Ibid.)

Pre nego što nastavimo sa razmatranjem teorijskih stavova dr Hecela potrebno je ukazati na sličan način razmišljanja koji se već pojavio i obelodanio u članku J. Kulundžića »O podeli na »unutarnju« režiju koju sprovodi dirigent u individualnom radu sa pevačima i »spoljnu«, koju vodi reditelj kada počinje scensko oblikovanje predstave«.

»... Svi vidljivi momenti jedne operske predstave spadaju u polje rada operskog reditelja. Tu se podrazumeva stil predstave, pronaalaženje plana i skupljanje dekorativnih elemenata za scensku sliku, utvrđivanje mimičnog izraza za soliste i hor u gestovima i kretnjama, uputstva za masku, za kostime i svetlost. Mi hoćemo ovde sasvim jasno istaći da su muzička deklamacija i jasnoća govora stvari dirigenata, koje on ... mora da shvati kao jedan od svojih najvažnijih zadataka (uporedi citat na str. 25 — prim. pis.) ... Operski reditelj mora da posmatra izraz koje su dobole reči u partituri, dakle da iz instrumentacije i melodiske linije izvodi izraz. On stoji samo u posrednoj vezi sa govorom (odnosno dirigent je u neposrednoj vezi sa obradom uloge u domenu »unutarnje« režije — prim. pis.) ...« (Ibid. str. 89.)

Najblistavije misli ovog napisa odnose se na dr Hecelovo shvatanje režije uopšte i njenog velikog značaja u oblasti operske umetnosti. Težnja ka novom pristupu i izrazu nije

kod njega više samo neostvarljiva želja zaodenuta nestručnim romantično odabranim, patetičnim rečima — naprotiv. Kao teoretičar, on nije želeo da gubi vreme navodeći pojedinačne primere svoje prakse, već da sublimiše i što konciznije izloži svoje veliko rediteljsko iskustvo. Na taj način pred nama se nalaze postulati koji ne samo da bi veoma dobro poslužili i mnogim savremenim operskim rediteljima, već ukazuje na jedini ispravan način pristupa i realizacije operske predstave. Ono o čemu se malo vodilo računa — širina obrazovanja i stručnost — predstavljaju za dr Hecela jedan od najbitnijih preduslova za bavljenje operskom režijom. Razumljivo je što on pledira za »... specijalno obrazovanje jednog reditelja ...« (Ibid.), jer je kao teoretičar bio svestan zadatka operske režije, a kao praktičar svestan njihove težine. Pored toga, on zahteva i »... reditelja koji pre svega mora u najširem smislu da poznaje u detalje nauku o umetnosti ...« (Ibid.). Ovo je zahtev teoretičara po kome su »... svi vidljivi momenti jedne operske predstave ... polje rada operskog reditelja ...« (op. cit.), a ujedno i zahtev praktičara koji oseća da nepoznavanje bilo koje umetnosti rezultira nekim elementom predstave koji će narušiti njenu celovitost. Dr Erih Hecel nije pledirao za rediteljsko poznavanje svih umetnosti samo u cilju stilskog jedinstva istoriografski tačne predstave, već u cilju idejnog jedinstva stilski dobro obradene predstave. Nije za čuđenje što određenost stavova u smislu jasnoće ideje predstave, za razliku od Rakitina a delimično dr Gavele i Kulundžića, koji su ideju operske predstave često poistovjećivali sa idejom stvaralaca dela, kod dr Hecela prevazilazi i prerasta postojeću ideju dela i kreće se (kao kod dr Gavele u »Faustu«) u sferama opštosti, čije su granice maksimalno proširene. Dr Hecel tvrdi da je u predstavi »... ostvarenje bezvremenske, pesničke ideje ... glavno, a ne okvir radnje uslovljen u vremenu ...« (Ibid., str. 88). Savremenosti ovog teatarskog shvatanja nije potreban nikakav komentar, kao što nije potreban komentar ni obrazloženju stava prema pojmu »tradicionalno« u scenskom prikazu opere, stavu koji je bio i biće bezbroj puta napadan ili branjen, bez obzira na doslednost argumenata i njihovu teorijsku osnovu.

»... Često se i nepravedno prebacuje modernoj režiji da ona teži za novinama, koje nemaju tradiciju, i koje proizilaze iz elemenata delu potpuno stranih. I ovde je glavno ideja, a ne oblik (podv. pis.). Hrabrost za nalaženje apsolutno novog oblika, sama po sebi je već jedna samostalna, duševno-stvaralačka zasluga. Tradicija, iako ona pokušava da se pokrije režijskim propisima pesnikovim, nema ipak nikada konačne vrednosti. A ako ona tu vrednost pokušava da prisvoji, u istom trenutku gubi svoje umetničko opravdanje i koči napredak ... Sadašnjica mora da razjasni i prečisti pojam tradicije u operi. Ona mora naučiti da sjedini pijetet za prošlost sa potrebbama sadašnjice. Ali mora da bude svesna da bi usled suviše dugog boravka u starom koloseku, mogla da nastupi opasnost zastarevanja prostora i gesta ...« (Ibid.)

Svestan da je područje operske režije kod nas bilo prepušteno stihiskom i nesistematičnom razvitku u kome je, baš zbog ova dva elementa, tradicija uhvatila duboke

korene, a takođe svestan da se tradicionalizam jedne umetnosti ne može razrešiti literarno navedenim pojedinačnim praktičnim primerima »novatorstva«, već samo pravilnim korišćenjem sličnih situacija u različitim umetnostima sintetizovanih u jedan uopšteni teorijski princip, dr Hecel je uspeo putem konačnih generalizacija da nam predviđa i iznese svoje shvatanje i stav prema tradiciji koja se već pretvorila u šablon zahvaljujući mnogim pomenutim uzrocima. Naravno da on dozvoljava sebi beskompromisnost ovakvog razmišljanja, iz opravdane bojazni da se i nove ideje u vezi sa umetnošću mogu usled svoje principijelne borbe protiv šablonu pretvoriti takođe u šablon, jer »...sa jednom frazom zauzeti jedan određeni stav u beskonačnosti umetničkih fenomena, to je precenjivanje momenta...« (Ibid., str. 89). Zbog toga dr Hecel insistira na tome da se »...treba... čuvati nekog umetničkog vjeruju koje određuje i obavezuje...«, zato što »...čovek treba da zadrži slobodu da bi mogao da posluži svakom (povd. pis.) umetničkom delu...« (Ibid.). Nepokolebljivi optimista u odnosu na renesansu scenskih realizacija operskih dela, dr Hecel je kroz mnoštvo postavljenih opera dokazivao kako svoje idejno-umetničke postulate, tako i svoj izraziti rediteljski talent. Osećamo obavezu da kritički prikaz iz pera dr Miloja Milojevića o prvoj režiji dr Eriha Hecela na beogradskoj operskoj sceni (»Veseli žene vindzorske« — Oto Nikolaj) citiramo u potpunosti iz nekoliko razloga. Prvi razlog je izuzetan umetnički kvalitet celokupne predstave, drugi je detaljna analiza njegovog načina rada koji će se pojavljivati u svim njegovim režijama kao oformljeni stil, a treći je potvrda njegovih teorijskih stavova kvalitetno i dosledno realizovanih u praksi.

»... Ko je video ovu kreaciju i ko ume da sravnjuje nju sa onim što se obično na našoj operskoj sceni događa... taj mora da prizna da je trebalo puno raditi dok se nije postiglo ovo što se postiglo. A sad, kad je prvi korak učinjen, i kad su naši *glumci* (povd. pis.) savladali elemente zaista živog kreiranja na operskoj sceni, nove kreacije će se brže sustizati. Moraju se sustizati. G. Hecel je reditelj koji do tančina poznaje delo koje režira, i muzikalno i po tekstu i scenski. On ima predstavu dela i kada ga je, radi ostvarenja sugerirao izvođačima, video je uvek sve, znao je uvek sve i uvek je isto zahtevao (uporedi citat na str. 31. — prim. pis.); zahtevao je ono što je svojom intuicijom reditelja saznao, doživeo. Zato ova kreacija »Veseli žena vindzorskih« vidno odskače od svega što je u poslednje vreme izvedeno na našoj operskoj sceni... G. Hecel je... sa nemačkom doslednošću prišao rešenju problema i rešio ih je, analizirajući i sintetišući detalje, uvek oslonjen na muziku... i uspeo je ne samo da ostvari tempo radnje i njene nijanse, nego da oživi i slike pred očima gledalaca, ono dekorativno, ostvareno rasporedom i obradom odnosa (živih bića na sceni i scenskim dekorom). To je pravi rediteljski postupak, to je i pravi rediteljski rezultat... Ono što je g. Hecel učinio sa g-dom Minković kao glumicom (igrala je u predstavi gospodu Ford — prim. pis.) i pevačicom dostojno je poštovanja. Svaki gest je proučen, svaki mimički pokret, svaka pevačka nijansa, svaki dikticijski detalj, do takvih tančina, da je time ostvarena jedna uloga zaista virtuzno... i ostaje kao dokaz: da mi u našem ansamblu imamo izvrsne snage i da od njih *jedan reditelj od šireg i specifičko operskog interesa* (povd. pis.) može da čini sve i da pomoći njih ostvari kreacije od realne umetničke

vrednosti... A tako je g. Hecel postupao i sa svakim ostalim pojedincem, i sa masama (u kojima je često računao i sa pojedincima). I uvek je pomislio na scenski okvir i na odnos scene prema muzici. Tako je ostvario scene svetlog humor u domu Forda, a taj humor je dostigao vrhunac u finalu I čina kada ljubomorni Ford besni. Tako je ostvario i fine prelive scene u krčmi i tako duhovito obradio i tri slike poslednjeg čina: prvu, govorenu scenu; pa onda izvanredno živopisnu scenu šunjanja kroz ulice noću, do obližnje šume, nemu, i, najzad, poslednju scenu u šumi, romantičnu i grotesknu u isti mah. Mi očekujemo dalji rad g. dr Hecela, i rado bismo da vidimo od njega ostvarene i druge stilove... Tada ćemo imati sišku sviju rediteljskih kvaliteta g. dr Hecela i dublje ćemo zagledati u njegovu stilsku kulturu, koja se nagočeštava kao solidna, izrađena i puna. A smatramo za potrebno da mu ukažemo i na potrebu rediteljskih retuša i u ostalim repertoarskim operama. U njima se događaju *stvari koje isuviše jasno govore o tradicijama od kojih se valja što pre oslobođiti* (povd. pis.) u interesu naše opere i muzičke kulture...« (Politika, 25. 4. 1934. dr M. Milojević).

Rediteljski uspesi dr Hecela počeli su da se nižu jedan za drugim. Nešto manje od dva meseca posle premijere »Veselih žena vindzorskih«, na beogradskoj sceni izvedena je premijera Pučinijeve komične opere »Dani Skiki«. Libretista Đovakino Fordano sačinio je fabulu prema jednom starom firentinskom skandaloznom događaju, koji je zahvaljujući pisanim svedočanstvima Dante Aligierija ostao zabeležen u XXXX pevanju Pakla. Različita po muzičkom stilu od Nikolajeve opere, Pučinijeva jednočinka dobila je adekvatni scenski, odnosno rediteljski pristup. Predstava je bila postavljena na elementima komedije del arte i nadmašila je po duhovitosti rediteljske zamisli svoju prethodnicu, operu Ota Nikolaja. Živosti scene doprinosio je furiozni mizanscenski tempo, odlična karakterizacija likova i dobro potencirana komika situacija. Međutim, celokupno izvođenje bilo je toliko precizno izvedeno, da se stekao utisak one najvažnije odlike predstava komedije del arte, odlike koju je teško postići i u dramskim predstavama — spontane i duhovite improvizacije.

»... Vrлина režije g. dr Hecela baš i leži u tome, što je on uspeo da dočara utisak jedne neusiljene improvizacije na sceni; a u stvari je dobro promislio o svakom detalju i sa puno studija je povezao detalje u jednu celinu, ustalasanu u pokretu, nervoznu, grotesknu ali i fino komičnu, duhovitu u izrazu, i živopisnu u slici i gestu... Svi pevači su, prema svojim pevačkim moćima, ozbiljno bili na poslu i svoje uloge su, po uzoru na hudožestvenike, do tančina proučili i — po specijalitetu dr Hecela, opet igrali i pevali bez šaptača...« (Politika, verovatno 18. 6. 1934, dr M. Milojević).

Za pevače naviknute da im šaptač u svojoj školjci na sredini proscenijuma bude ne samo pomoć u trenucima zaboravljanja teksta, već i neka vrsta pomoćnog dirigenta (vešt i muzikalni šaptač može mnogo da pomogne tačnom ritmičkom nastupu pevačeve deonice), bio je to svakako veliki napor za kompletну koncentraciju, ali isto tako i primer velikog poverenja u kvalitetu i autoritet reditelja dr Hecela. Međutim, ono što je najvažnije, zahvaljujući visokom kvalitetu muzičke i naročito scenske interpretacije ostvarene pre svega velikim zalaganjem reditelja i njegovim inventivnim rešenjima, gledalište Narodnog pozorišta bilo je ispunjeno do poslednjeg mesta.

Ova činjenica nije zabeležena povodom premijere, već pri repriznom izvođenju, što navedenom podatku daje još veći značaj.

„... U trenutku kada, najzad i hvala Bogu, treba definitivno da se reši i bolno pitanje krize beogradske Opere, repertoar sa „Dani Skikijem“ — izvrsno režiranim od strane g. dr Hecela — umiruje sve one kulturne ljudi koji umeju da gledaju u oblasti muzičke kulture. Jer „Dani Skiki“ svedoči ne samo o tome da naša poštena publika ume da oseti vrednost pravog muzičkog humora i vica, i prečišćene groteske, nego da mi imamo i pevače koji, vođeni rediteljem ranga dr Hecela, umeju i mogu da ostvaruju muzički humor, vic i prečišćenu muzičku grotesku (stilska karakteristika Hecelove režije — prim. pis.)...“ (Politika, nepoznat datum, dr M. Milojević).

Sledeći uspeh, kod kritičara-savremenika ne takav kao prethodna dva, ali za nas od velikog značaja zbog nekoliko rediteljskih rešenja koja nagoveštavaju našoj sceni pojavu stilizacije u službi »bezvremenske ideje«, bila je premijera Vagnerovog »Tanhøjzera«. Kao što je dr Gavela u režiji »Fausta« pošao putem vizuelnog osavremenjavanja teme da bi i preko rediteljskih uputstava o glumačkoj interpretaciji postigao opštost idejne konцепцијe i na taj način je suštinski osavremenio, tako je i dr Hecel, tražeći pre svega u Vagnerovoj muzici potvrdu svojih idejnih stavova, preobratio vremensku određenost teme i dostigao sceneske vrednosti simbola.

„... Hodočasnici, koji se u prvom činu pojavljuju samo glavama kroz stjenje i krš, u apoteози, na kraju drame, u ime simbolike oglušuju se o stvarnost i njene fizičke izdržljivosti, a u ime hiporezijske reprezentativnosti prenebregavaju muzičke uslove uspešnog izvođenja okretanjem leđa dirigentu...“ (Stampa, 18. 11. 1934, P. Stefanović).

Mišljenja smo da su primedbe o nemuzikalnom rediteljskom rešenju preterane, ako imamo u vidu činjenice da je dr Hecel bio ne samo vešt u rešavanju mizansenskih problema, već i vrstan muzičar, pa rešenje zabeleženo kao »grešku« možemo pre pripisati recenzentovom nedopadanju, nego brizi za muzičko izvođenje, koja je sudeći po ostalim kritikama bila nepotrebna. U svim napisima povodom premijere prisutno je, međutim, nekoliko komplimenata vezanih za rediteljsku realizaciju masovnih scena.

„... U rešenju ovog problema g. Hecel je više nego uspeo. Na sceni se nigde nije osetila prenatpanost, a izlazak i odlazak sa scene bio je lak i precizan...“ (Pravda, 18. 11. 1934, D. Čolić).

„... Harmoničnim i živim kretanjem ličnosti i masa g. Hecel je, sa puno časti, i ovoga puta ipak potvrdio svoje rediteljsko znanje...“ (Stampa, Ibid.).

„... Mislimo da se sav rediteljski talenat g. dr Hecela ispoljio u drugom činu i to prilikom dolaska zvanica na svečanost... Ali je zaista za divljenje, kako je g. dr Hecel svakome statisti, isto kao i solistima, dao, prilikom njihovog istupanja, poseban karakter...“ (Vreme, 18. 11. 1934, M. Živković).

Ovaj poslednji od tri navedena citata potvrđuje teorijski stav dr Hecela o zadacima hora u kome je »svaki ponaosob čovek među ljudima« (vidi cit. str. 5), dok završna, apoteozna scena dokazuje drugi deo tog razmišljanja da hor može biti i »kolektivni nosilac sudsbine, jedinstven u gestu« (Ibid.). Uporedjujući ovakva dva rešenja, odnosno dva različita tretmana hora u istoj predstavi, moramo se zapitati da li je u predstavi »Tanhøjzera« postojalo

jedinstvo stila, ali isto tako ne smemo zaboraviti da ovom prethodi drugo pitanje — o postojanju jedinstvene ideje predstave. Odgovoriti na ovo drugo znači istovremeno i odgovor na ostala pitanja koja iz ovog protizilaze. Ako je prvi čin (Venusberg) reditelj „... obavio maglom fantastične vizije...“ čemu je mnogo doprinela i scenografija rađena „... verovatno po njegovim instrukcijama...“ (Vreme, Ibid.), u polutami koja je davana „... vrlo dramatičan štimung...“ (Pravda, Ibid.); aко је у другом činu на vartburškom dvoru dominirala jednostavnost i realna prisutnost viteškog turnira kroz ustalasanu podeljenost navijačkih grupacija

„... koloristički vrlo uspelih...“ (Pravda, Ibid.) i ako је u trećem činu reditelj unošenje Elizabete „... preokrenuo u sliku spasenija Sv. Jelisavete...“ (Vreme, Ibid.),

„... formiranjem na sceni jedne vanredno plastične grupe...“ (Pravda, Ibid.), где hodočasnici do poslednjeg takta stoje uzdignutih ruku „... u ime simbolike...“ (Štampa, Ibid.) — onda je očigledno da prividno stilsko nejedinstvo drugog i većeg dela trećeg čina u odnosu na celinu nije slučajno, već ima svoju funkciju da, vodeći radnju od romantičarski fantastičnog kroz realistično do ekspresivno-simboličnog, kao najvažnije ostvari — idejno jedinstvo predstave. Dr Hecel je rediteljskim stilom

predstave po žanru sasvim drugačije od prethodne dve dao odgovor na indirektno pitanje sadržano u rečima dr Miloja Milojevića „... Rado bismo da vidimo od njega ostvarene i druge stilove...“ tada ćemo dublje zagledati u njegovu stilsku kulturu...“ (vidi str. 10 i 11). On je u ovoj predstavi pokazao ne samo dobar izbor stila i njegovo dosledno korišćenje, već je ostvario veštu kombinaciju stilova, što je moguće samo reditelju izuzetne stilske kulture. Akademski pojam »čistota stila«, o kome se i danas vodi računa čak i u avangardnim predstavama, protivi se takvoj kombinaciji, ali najpre takve kombinacije najviše doprinose pravoj avangardi, držeći se u ime ideje predstave Majerholdovog gesla: »Na sceni je sve opravданo«.

Premijerno izvođenje Masneove opere »Don Kihot«, iako je doživelio potpun uspeh i kod kritike i kod publike, pada u ono vreme (već pominjano) kada je uprava beogradske Opere, iz nekakvih čudnih, neobjašnjivih i privatnih razloga, tražila načina da se osloboди rediteljskog prisustva dr Hecela. Taj raspon od dve godine 1935—1937] praćen nepoverenjem i pritajenim otporima ipak nije pokolebao njegov stvaralački elan, niti se to u bilo kom smislu odrazilo na kvalitet predstava koje je postavljao. Već pri samoj pojavi tih negativnih stavova doživeo je dr Hecel na premijeri »Don Kihota« ovacije kakve se ne pamte, ovacije koje su značile potvrdu rediteljskog talenta i veliku podršku umetniku da istraje i uspešno prebrodi sve neprilike.

„... Posle četvrtog čina g. dr Hecel je morao sedam puta da izide pred publiku i da zahvali, za spontane manifestacije, odusevljenih gledalaca. I na kraju je nekoliko puta morao da se pojavi pred spuštenom zavesom. To je veliki uspeh za g. Hecela.“

To je i glas publike, od koje jedno pozorište živi, i na koju nijedan pametan direktor ne sme da zaboravi (jasna aluzija na odnos prema dr Hecelu — prim. pis.)...« (Politika, 20. 05. 1935, dr M. Milojević).

Razmišljanja na temu krize beogradske Opere, uvek konstantno prisutna i karakteristična za operске ustanove širom sveta, nisu mimošla ni naš grad, ali je interesantna njihova kontradiktornost. U kritici iz 1934. godine povodom »Đani Skikija« piše da je kriza prevaziđena, mada činjenice govore o samo dve izvedene operске premijere. Godine 1935. govori se o prevelikom broju nepotrebno angažovanih članova operskog ansambla, a izvedeno je šest premijera, od kojih su samo dve bile loše ocenjene, i to ne u pevačkom, već u rediteljskom smislu (režija A. Uluhanova), a jednoj je osporavana muzička umetnička vrednost (»Dorica pleše«). Pa ipak, izvedene čak i sa tako polovičnim kvalitetom, opere su dobijale odlične ocene bilo samo za vokalno-instrumentalno ili i za celokupno muzičko-scensko izvođenje. Bez obnavljanja i podmlađivanja ansambla, kao i bez revidiranja stavova o pristupu i načinu scenske realizacije operskih dela, tema krize bila bi aktuelna, ali baš te dve spomenute godine značile su na neki način prekretnicu u muzičkom i scenskom izvođenju beogradske Opere, jer je postojeći vokalno-instrumentalni kontinuitet konačno dobio adekvatnog partnera u scenskom izvođenju. Izgleda da bi se pre moglo govoriti o stabilizaciji izvođačkog kvaliteta nego o krizi beogradske Opere, tim pre što se ne može kao glavni i jedini uzrok krize uzeti podatak o malom broju gledalaca. Najbolji dokaz naći ćemo u kritičkom prikazu povodom premijere opere »Don Kihot«, jednog od najcelovitijih i najkvalitetnijih predratnih izvođenja u Narodnom pozorištu, a tačnost naše konstatacije potvrđićemo rečenicom Dragutina Čolića da je beogradska Opera »... jedno bolno mesto našeg kulturnog života...« (Pravda, 19. 05. 1935) u celini, jer nedovoljno odgajana i upućena u suštinu, a bez dovoljno kontinuiteta u tradiciji operske umetnosti, publika se otuduje od opere »... jer vidi u njoj nesavremeni oblik umetnosti...« (dr E. Hecel, Opera i operска režija, Zvuk, mart 1935, str. 87). »Don Kihot« iako izведен »... pred gledalištem u kome su prazna sedišta bila mnogobrojna...« (Pravda, Ibid.), posvedočio je još jednom rediteljski talent dr Eriha Hecela, izvanredno prenesen i glumački i mizansenski na soliste i hor i krunisan upečatljivom kreacijom našeg, tada vrhunskog, basa Milorada Jovanovića. Na osnovu postojećih dokumenata možemo skoro do detalja da rekonstruišemo osnovni izgled predstave, a to će nam pomoći da još jednom potvrdimo dr Hecelove teorijske i praktične rediteljske principe i stil. Nepotrebno je podvlačiti vrednost i značaj Servantesove ideje, koja je kod Masnea, iako pojednostavljena, zadržala svoju suštinu kroz muzičku obradu, a u realizaciji dobila i adekvatna scenska rešenja.

... G. Hecel je majstorski razvio dramsku radnju i na maloj sceni Narodnog pozorišta bolje postavljanje ovoga dela

apsolutno je nemoguće... Svaki i najmanji detalj do tančina je izrađen. Svaka uloga je potpuno produbljena i razvijena, a takođe i masovne scene (naročito scena u četvrtom činu) izvrsno su konstruisane... G. Hecel je i ovoga puta pokazao svoje visoke rediteljske sposobnosti...« (Pravda, Ibid.).

Potpuno oslobođena operskih šablona predstava »Don Kihota« plenila je »... višespratnim rasporedom binske arhitekture...« (Politika, Ibid.) koju je Hecel majstorski koristio za što bolje i efektnije plasiranje rediteljskih akcenata u nekoliko planova, što je omogućilo da »... scena dobije punoće i sočnosti...« (Ibid.). Mizansenska rešenja posedovala su »... jak scenski dinamizam...« (Vreme, 19. 05. 1935, M. Živković), jer »... nijedan pojedinac iz mase ne sme da bude bez naročite poze ili pokreta...« (Politika, Ibid.) odnosno bez precizno određenog glumačkog zadatka, »... a kada se, u toku radnje, izdvoje solističke scene... one utiču reljefnije, i znače fino senčenje, režijsko isto toliko koliko i dramsko...« (Politika, Ibid.). Prefinjeno osećanje za oživljavanje scene ogledalo se i u dr Hecelovom korišćenju zaustavljanja scenske akcije »... koje... vrlo vešto unosi u celinu, kao kontrast...« (Politika, Ibid.), pogotovu kada želi da istakne neki detalj ili da akcentuje neku posebnu situaciju.

... To je jedna od glavnih vrlina režijske estetike g. dr Hecela i pomoću toga načina scena »Don Kihota« je više nego privlačna...« (Politika, Ibid.)

Dve scene bismo izdvajili iz konteksta cele predstave, dve scene koje to zasluzuju po snazi i izražajnosti rediteljske ideje. Peti čin (»... umiranje poštenog viteza Don Kihota na rukama vernog Sanče, kraj ubogih dvokolica...« — Politika, Ibid.), je scena u kojoj realistička rediteljska sredstva dobijaju vrednost simbola. Scena borbe sa vetrenjačama (»... koje se pojavljuju na horizontu ne realne već kao fantomi...« — Ibid.) rešena je projekcijama, što s jedne strane doprinosi učvršćivanju našeg mišljenja o svesnom korišćenju stilski raznorodnih rediteljskih rešenja (kao i kod »Tanhøjzera« u cilju jasne ideje predstave, a sa druge strane ta scena je stilski preteča izvođenju »Don Kihota« dvadeset godina kasnije, u režiji Mladena Sabljića, jer stilizacija jedne scene kod dr Hecela postaće scenski jezik celokupne posleratne realizacije iste predstave. Posle premijere »Don Kihota« publici i kritici je bilo jasno ono što uprava nikako nije htela da shvati i da podrži, a to je da je dolaskom dr Hecela konačno »... rešeno... pitanje reditelja...« (Pravda, Ibid.), kao i to da »... ova predstava visokog evropskog umetničkog nivoa spada u red najboljih predstava beogradske Opere. G. Hecel je i ovoga puta pokazao svoje visoke rediteljske sposobnosti...« (Ibid.). Najzad, kroz dnevnu štampu je provejavala i želja da se na osnovu postojećih dokazanih visokih umetničkih rediteljskih kvaliteta pomogne dr Hecelu da prebrodi nametnutu krizu.

... Pod njegovim vodstvom — ako mu se bude omogućio rad — beogradska Opera moći će se sigurno rehabilitovati kod publike...« (Ibid.).

Iste godine (1935) na beogradskoj operskoj sceni u režiji dr Hecela izvodi se obnova Ofenbahovih »Hofmanovih priča«, dela koje u punoj meri dopušta da se potpuno iskaže stilska kultura reditelja. Dosledan u sprovođenju svojih ideja, on je svaki čin radio posebnim scenskim žanrom »... ali sve to obavijajući u jedinstvenu atmosferu tajanstva i priviđanja« (Vreme, 20. 09. 1936, M. Živković). Ne treba da nas čudi zamisao reditelja o različitosti žanrova svakog čina ponaosob, jer je i Ofenbah svoje delo povezao samo jednom ličnošću koja doživljava neizbežno ponavljanje sADBINE. Sam dr Hecel je izjavio u jednom interviju da mu je »... bizarna svakidašnjica, koja je spojila Hofmana i francuskog karikaturista Domijea, i njemu kao reditelju dala podsticaj za nove inscenacije ...« (Vreme, 12. 09. 1935). Karakteristike pisca Ernesta Teodora Amadeusa Hofmana, najpopularnijeg predstavnika nemačke romantičarske pripovetke, su »... jezoviti i nesvakodnevni prizori, stilski elementi groteske ...« gde »... građanska svagdašnjost, prikazana često s čudljivim humorom, postaje poprištem svakojakih čarolija, pa se u njoj isprepleću i sukobljuju san i java, utvara i zbilja ...« (Strani pisci, Književni leksikon, Školska knjiga, Zagreb, 1961, str. 170—171); stilske karakteristike slikara Onora Domijea su »... čiste konture i sistematsko senčenje unakrsnim crtama ...« koje je veoma brzo razvio u »... jedan smeliji i ličniji stil u crtanju, i njegove slike ... imaju pun slikarski domaćaj neobaroka ...« (H. W. Janson, Istorija umetnosti, Izd. Zav. Jugoslavija, Beograd, 1965, str. 483), da bi ipak u istorijama umetnosti ostao najznačajniji »... kao zajedljiv politički karikaturista ...« (Ibid), kome je u likovnom rodu karikature groteska bila osnovni manir. Ako posle ovih stilskih odredbi bacimo pogled na rediteljska rešenja u Hofmanovim pričama, postaće nam jasno zašto se kroz dominaciju »... dve osnovne karakteristike: fantastične situacije irealnog zbivanja i maksimalne dinamičnosti scenske radnje ...« (Vreme, Ibid.) celokupna idea predstave ogleda u različitosti rediteljskog pristupa svakom činu pojedinačno, kako bi celina imala svoj puni smisao.

»... G. Hecel je pravilno shvatio da su Ofenbahove »Hofmanove priče« pre svega i iznad svega pozorište, jedna vizija, šarolika koja mami i opsezuje publiku i u odgovarajućem stilu je to delo i prineo našoj publici, režijski sasvim neobično obrađeno. Ali je g. Hecel znao da ... kreacija jednog dela žanra »Hofmanovih priča« može imati opravdanja samo onda ako se sa površine podne u dubinu, ka čisto umetničkim vrednostima, pa je u dubinu i pošao, i našao je umetnički akcent, iako sve treperi od živih i pristupačnih efekata, na prvi pogled sasvim površinskih ... ali je to ipak uspešno dočaravanje jedne realnosti pod koprenom fantastičnoga ...« (Politika, 20. 09. 1935, dr M. Milojević).

Još jednom bismo podvukli dr Hecelove stilski raznolike realizacije u detaljnijoj analizi svakoga čina, jer je on »... u grotesknom i fantastičnom činu Olimpije (prvi čin — prim. pis.), u kome karikatura (omiljena Ofenbahu) slavi pir ... pustio sav mah zadržavši je ipak u okviru opere ...« (Politika, Ibid.), da bi preko drugog prepunog

prigušene bordžijanske atmosfere zaodenute fantastikom i trećeg čina u kome vlada latentna tragika odnosa Antonije i Mirakla prezentirana kroz »... proživljenu kreaciju duboku a ne površinsku ...« u kojoj je »... sistemom bianske polusenke i čudnih efekata boja ostvario svu mističnost ove fantastične romantičarske radnje ...« (Ibid.), došao do epiloga opere u kome je »... istakao naročito tragediju Stelinu oštrim konturama, i na taj način dao psihološku povezanost sa predigrom ...« (Vreme, 12. 09. 1935. — Pretpremierni prikaz). Izgleda da je Ofenbahova opera najviše omogućila dr Hecelu primenu njegovih teorijskih postavki kao i njegovu veliku praktičarsku ljubav prema teatru. Svi elementi predstave bili su vešto opravdani i izvrsno izvedeni. Tako je dr Hecel još jednom dokazao »... da ima razvijenu stilsku kulturu ...« (Politika, Ibid.) i da mu to, pored veštine i talenta, pomaže da postigne jedinstvenu ideju predstave i pokaže na najbolji način da su »... njegove operске režije ne samo scenski žive, nego su i muzički verne ...« (Ibid.). »... Akcentirajući groteskno u muzici grotesknim u mimici, pokretu i gestu — naglašavajući i stvarajući groteskne situacije, insistirajući na stiliziranoj glumi kako solista tako i mase, g. dr Hecel se veoma spretno približio pravom »Buffo«-karakteru Ofenbahove muzike ... U scene sa masama dr Hecel je uneo mnogo dinamike, sinhronizujući scensku radnju svetlošću ...« (Pravda, 21. 09. 1935, dr V. Vučković). Ukratko, režijsko ostvarenje »Hofmanovih priča« značilo je veliki scenski napredak za razvoj operske režije u Beogradu i uspehom krunisan napor u prevaziđašenju tradicionalnih rešenja, jer je »... svojom jakom konstruktivnom voljom g. dr Hecel uspeo ... da stoprocentno oživi našu opersku scenu, koju smo mi, osobito u starijim repertoarskim operama, navikli da gledamo mirnu i nepokretnu kao kakvo mrtvo jezero ...« (Vreme, 20. 09. 1935, M. Živković).

»Napisaću ovoga puta Mocartovsku operu« (The World of Opera, W. Brockway, — H. Weinstock, The Modern Library, Random House Inc., New York, 1966, p. 342), rekao je Rihard Štraus posle završene i izvedene opere »Elektra«, nagoveštavajući pojavu »Kavaljera sa ružom«.

»... Opet je Hofmannstal pisao libretu, ovoga puta farsičnu satiru sa patetičnim prizvukom koja se događa u Beču sredinom osamnaestog veka. Pisano u čistom bečkom dijalektu, delo je već na samom početku šokiralo bečku publiku, iako su mnogi od njih govorili na isti način. »Kavaljer sa ružom« šokira, ali nije psihotičan ... Grej je pisao: »Sve što se nalazi u »Kavaljeru sa ružom« je istrošen, raspusan demi-mondaine sa napuderanim licem, nakarminisanim usnama, lažnom kosom i gnušnim namigivanjem. Štrausova muza je izgubila svoju čestitost. Da li on sam zaista veruje da je »Kavaljer sa ružom« ravan »Figaru«? Da li da prihvativmo ovu izjavu kao patetičnu samoobmamu, ili kao vrhunac perverznog hvalisanja? Teško je to reći, pa je zbog toga možda milosrdnije izvoditi dokaz o bivšem ...« (Ibid. — prev. pis.).

Čudnom igrom slučaja dve Štrausove opere (»Saloma« i »Kavaljer sa ružom«) izvedene su na sceni beogradske Opere svaka 26 godina posle praizvođenja u Drezdenu. I dok je »Saloma« i muzički i scenski dobila izvanredne polihale beogradske publike i kritike, to nije bio slučaj pri

izvođenju »Kavaljera sa ružom«. Razloge treba pre svega potražiti u sličnosti stavova naših muzikologa prema Strausovoj operi koji odgovaraju gornjem citatu.

„...Rihard Straus... teško je uspevao da muziku prilagodi... sceni i... tekstu, pa čak i na mestima gde je upotrebljavao banalne valcerske teme. Ima u toj muzici suviše ozbiljnoga, rekli bismo dramskog pokreta... a gde je težio da bude prozračan i lak, padao je u sladunjavost i sentimentalnost...“ (Pravda, 3. 01. 1937, Svetomir Nastasijević).

„...J. Straus i ne pomicala da pobegne od banalnosti; R. Straus i pored sveg truda ne uspeva da se od nje spase... to nije mnogo pomoglo (kompozitorska rutina — prim. pis.) Straus je izbegne razvučenost, ponavljanja i neizrazitost nekih mesta...“ (Vreme, 4. 01. 1937, M. Živković).

Ostali razlozi logično proizilaze iz ovakvog mišljenja.

Libreto je dekadentan, bez pravog duha komedije, likovi su jednostrano koncipirani (osim Oksa i Maršalice), a tema dela nije mogla da pobudi nikakvo veće interesovanje kod naše operske publike. Vokalni izvođači su svi bez rezerve dobili pozitivne ocene, iako na granici prosečnosti, dok je dirigent Brezovšek vodio muzičku stranu dela veoma solidno, ali „...nije ušao u suštinu dela...“ (Pravda, Ibid.) Reditelj ove predstave, dr Erih Hecel, nalazio se u dilemi da li da se osloni na muzičku obradu teksta ili samo na Hofmanstalov libreto. Pokušavajući da pomiri i jednu i drugu želju, on se prepustio kompromisnom stavu ipak više naginjući tekstu. Zbog toga je morao, a svestan dramaturških slabosti i pojednostavljenja, da vrši veoma krupne rediteljske zahvate u mizanscenskom smislu. „...Komplikovanje scenske arhitekture... i stalni pokreti... uzduž i prekobine, sporenih ličnosti, horista i statista...“ (Pravda, Ibid.) pomogli su mu da ovo dekadentno i u suštini nezahvalno i neinteresantno delo oživi do maksimuma, obraćajući naročitu pažnju na psihološku karakterizaciju likova i u dijalozima i u solo scenama.

„...Razume se da g. dr Hecel ovde postupa inteligentno i sa jednom merom, koja doduše iskorističava do poslednjih granica pozorišne mogućnosti, ali koja ipak ne prelazi te granice. Stoga su scene g. dr Hecela žive i vrlo dinamične. Osobito masovne scene imaju živog gibanja i gradacije...“ (Vreme, Ibid.)

Ukratko, »Kavaljer s ružom« bio je predstava u kojoj je dr Hecel pokušao da spase što se spasti može svojom rediteljskom invencijom, ali sve to nije pomoglo da se celokupno izvođenje osloboди okvira prosečno solidne muzičko-scenske interpretacije, pa je „...naša muzikalna publika primila ovu premijeru dosta rezervisano i hladno, a to je vrlo dobar znak za našu kulturu i teška opomena direkciji beogradske Opere...“ (Pravda) napisao je na završetku svog kritičkog prikaza povodom premijere »Kavaljera s ružom« kompozitor Svetomir Nastasijević, aludirajući pri tome na neodređen i pomoran repertoarski plan uprave beogradske Opere. Iste godine kada je izvedena premijera »Kavaljera s ružom« uprava Opere demantovala je mišljenja o svojoj dekadentnosti i pomodarstvu, stavljujući na repertoar Šostakovićevu »Katarinu Izmailovu« samo nekoliko godina posle njenog praizvođenja u SSSR-u.

„...Katarina Izmailova' je delo naših dana. Njegova psihologija je od danas. U vezi sa njome, drukčija su i sredstva za umetnički izraz dela te vrste. Zato je ono i tako teško dostupno ljudima, koji su, opijeni tradicijom, zaboravili da novo srce na svoj način kuca i da je život odavni mah tog kucanja tako jak, da mu se ništa ne može staviti na put...“ (Politika, 14. 11. 1937, dr M. Milojević.)

Realizam kojim se koristi Nikolaj Ljeskov u svojoj pripoveti »Ledi Magbet Mcenskog okruga« da bi živo opisao položaj žene u predrevolucionarnoj Rusiji kroz bogatu dramatiku i socijalni sadržaj (inspirisan direktno Šekspirovim »Magbetom«), preuzeo je i Šostaković, uz neophodne dramaturške izmene glavnog lika u odnosu na original, dodajući liku Katarine karakteristike intelligentne, nadarene i interesantne žene.

„... (opera — prim. pis.) je pisana od prvog do poslednjeg takta u simfonijskoj formi; zbog toga orkestar ne sme da bude sveden samo na pratnju. Sa druge strane, ne sme se dovesti u takav položaj da skrene pažnju ili priguši akciju na sceni...“ (The Essence of Opera, Ulrich Weissstein, Norton Comp. Inc., New York, str. 348 — prev. pis.)

»Katarina Izmailova«, najizrazitiji predstavnik novog sovjetskog realističkog muzičkog pozorišta, dobila je kod nas adekvatnu i dobru scensku realizaciju. Dr Erih Hecel je uspeo da, putem izrazite i sugestivne karakterizacije likova, odnosa i sukoba, kao i pomoću atmosfere vizuelno izražene i potencirane svetlosnim efektima, koji su celokupnom realističko-satiričnom pristupu davali izvesnu notu mistike tako prisutne u istorijskom miljeu gde se odigrava radnja, ostvari „...ne spoljnu radnju, i ne slikovite reči, već ono skriveno, gotovo nedokučno, što prebiva u duši čovekovoj...“ (Politika, Ibid.), i na taj način uzdigne i predstavu i svoj rediteljski rad na najviše vrhove kvalitetnog operskog realizma, u kome se pevani muzički tekst i glumačka interpretacija međusobno prožimaju i nadopunjaju „...jer realizam se u pozorištu može primiti samo onda kada je umetnički ozaren, muzički realizam pre svega...“ (Politika, Ibid.) Dr Hecelu nije bilo potrebno da kombinovanjem različitih rediteljskih scenskih izražajnih sredstava podvuče svoju ideju predstave, jer su se ovoga puta ideja dela i ideja predstave nalazile na istim pozicijama i potpuno poklapale.

„...G. dr Hecel je pronikao u suštinu Šoštakovićeve opere, dramatične do potresnoga, i svojim instinktom, koji smo da sada toliko puta istakli, on je umeo da pronađe sve potrebne nijanse u realizaciji toga dela, kao reditelj, da bi delo oživelio svim intenzitetom svoje istine. To je ponovni i opet veliki rediteljski potez g. dr Hecela, i nijednog trenutka nismo posumnjali, da će g. dr Hecel, reditelj tolike umetničke snage i erudit, učiniti što drugo nego tako snažan stvaralački potez, kao reditelj. Sav realizam te radnje dobio je svoju boju, ali u isti mah i svoje umetničko ozarenje. I zato što je to ozarenje dobio i vredan je...“ (Politika, Ibid.)

Ako uporedimo dosadašnje analize rediteljskog rada dr Hecela, videćemo da, posle izvanrednih umetničkih uzleta i realizacija, nastupa kod njega neka vrsta stagnacije, koja se naročito oseća baš 1937. i 1938. godine, možda i zbog već toliko puta pominjanog čudnog stava uprave beogradske Opere prema njegovim rediteljskim postupcima. Dve premijere izvedene 1938.

godine jasno pokazuju veštinu rediteljskog »zanata« i — prosečnost ponavljanja uhodanih i proverenih scenskih rešenja — iako mestimično provejavaju i znaci njegove neiscrpne rediteljske mašte. Vagnerov »Holandanin latalica« bio je scenski standardan u odnosu na zahteve koje kompozitor izričito postavlja pri izvođenju, ali je ipak u nekoliko scena dr Hecel traženu vizuelnu realnost pretpostavio irealnoj legendi da bi se što više približio suštini samog muzičkog toka koji obiluje mistikom. Tako je, na primer, dobro bila zamišljena i izvedena pomoću projekcije scena dolaska ukletog broda (što nas može podsetiti na rešenje borbe sa vetrenjačama u Masneovom »Don Kihotu«) nasuprot realnom prisustvu Dalandove ribarske lađe, kao i uklanjanjem diletantskog rešavanja uzburkane površine mora (pomoću statista koji se pokreću ispod zategnutog platna) oslanjanjem samo na auditivni utisak koji dominira u Vagnerovoj muzici.

... Drugi čin je, međutim, izvrsno napravljen. Horske grupe su razdeljene i dinamizirane scenski. To je slučaj i u statičnoj kompoziciji predlja za vreme Sentine priče, gde je dinamizam sabijen u latentnu napetost... Sablasna pojava Holandanina, skoro bez gesta (u kritici dr Milojevića to je još jasnije potencirano s recenicom: »...imali smo utisak da je duh...«, Politika, 10. 05. 1938. — prim. pis.) ispravna je režijska tradicija. Zatamnjeni vakuum scene... u ovom delu je sasvim na svome mestu. Siva, pepeljasta boja pristaništa, na kome severnjački mornari po narodski plešu, kontrastirajući »dubokom bolu duše« protagonista, takođe je ovde umesna stilizacija...« (Verovatno »Pravda«, između 10. i 15. maja 1938, u potpisu P.)

... I režija »Holandanina latalice«, kao celina i kao slika, kao slika naročito, čini dobar utisak. Pojava tako slikovito prikazane opere na našoj sceni... dobra je i krajnje potrebna odmena u stereotipnom repertoaru prestoničke opere...« (Politika, ibid.)

Zanimljivo je još napomenuti da smo imali prilike da vidimo predstavu »Holandanina latalice« izvedenu 1975. godine (Gostovanje zagrebačke Opere na VII BEMUS-u) u režiji gosta iz SR Nemačke, F. Mirdite, koja je baš u ovim navedenim rešenjima istovetna sa Hecelovom predstavom izvedenom 1938, što nam jasno ukazuje da se »novatorstvo u određenom trenutku istorijskog razvoja jedne umetnosti može vremenom pretvoriti u tradicionalni šablon, bez ikakve težnje ka traganju za novim putevima umetničkog izraza, a »... tradicija... nema ipak nikada konačne vrednosti...« (Opera i operска režija, dr E. Hecel, Zvuk, mart 1935, str. 88.) Dok u predstavi »Holandanina latalice« možemo govoriti o novim, adekvatnim i umetnički vrednim scenskim rešenjima, kritika dr Miloja Milojevića, napisana povodom premijere Verdijeve opere »Moć sudbine«, ukazuje na pomenutu stagnaciju rediteljske realizacije, iako mu priznaje određene i već potvrđene umetničke kvalitete.

»Režiju je vodio g. Hecel. G. dr Hecel je u svoje vreme izdržao teške dane u Beogradu, pred stvom koji su ljudi bili zauzeli protiv njega (pov. pis.); ja sam tada rekao da sa g. dr Hecelom u našu sredinu dolazi reditelj širokih evropskih concepcija. To kažem i danas. Danas se zapaža u rediteljskom postupku g. dr Hecela jedan sistem, neću da kažem uniforman, ali u osnovi oslonjen na jednu metodu stepenastog rasporeda scene,

koja nije za odbacivanje — i usplahireno kretanje masa — koje je u prvom početku iznenadilo i učinilo dobar utisak, ali kada se ono stalno ponavlja kroz sve kreacije g. dr Hecela, onda to predstavlja manir, od koga se reditelj talenta g. dr Hecela može lako odučiti. Njegova režija — prilično kroz tamu i polutamu izvedena... tamu isto tako g. dr Hecel voli — imala je i ovoga puta boje (Politika, 10. 10. 1938, dr M. Milojević).

Repertoar beogradske Opere u sezoni 1939—40. kao da je bio sastavljen bez nekog određenog plana i stilске koncepcije, tako da su se rediteljska ostvarenja dr Hecela kretala od Gluka do Svetomira Nastasijevića, ali treba naročito podvući da su sve realizacije postigle zaslужene i zapažene uspehe, što se jedino ne može reći za izvođenje »Pikove dame« Čajkovskog, koja je, bez ikakvih jasnih razloga, ostala na nivou profesionalno obaveljenog zadatka u solidnom okviru scenske operske tradicije.

... Osećao se zamor od tromog toka radnje, šablonski dinamizirane čim je masa bila na sceni (konstantna primedba dr Milojevića reditelju u poslednjim godinama pred Drugi svetski rat — prim. pis.) i osećalo se da genijalne intencije Čajkovskog pate usled zahteva malogradanskih tradicija u operi, a to bi se osećalo i onda da je hor umeo biti finije nijansiran... Šteta je što g. dr Hecel nije išao za dramom, nego je uz dramu ostavio nepotreban balast opersko-šablonskih primesa, koje je na već poznat način stereotipno scenski ozivljavao, čime je ostao veran tekstu libreta i partituri, ali je delu, u današnje doba (!) — prim. pisc.), odmogao time...« (Politika, 7. 10. 1940, dr M. Milojević.)

Bez prilike da se ogleda u postavljanju dela domaćeg operskog repertoara, dr Hecel je tek meseca novembra 1939. godine prezentirao publici svoje rediteljsko umeće pri realizaciji domaće opere (»Nikola Šubić-Zrinjski« I. pl. Zajca) i time potvrdio svoju tezu da »...čovek treba da zadrži slobodu da bi mogao da posluži svakom umetničkom delu...« (Zvuk, mart 1935, Ibid.). Rađena širokim rediteljskim potezima, Zajčeva opera je u scenskoj realizaciji dr Hecela dobila teatarski okvir u kome je akcija na pozornici doprinosila reljefnijem isticanju zvučnih akcenata, dok su istorijski likovi postali životni i gledalištu pristupačni.

... G. dr Hecel je svojim režijskim postupkom, koji je već tolike plodove pokazao u Beogradu, isto tako izvrsno poslužio delu. Slika i radnja, dinamizirana, neposredno dejstvuje. G. dr Hecel je uspešno podržao gradaciju radnje... završna scena juriša Zrinjskog i njegove vojske kroz kapije Sigeta u sigurnu smrt, imala je kulminacioni efekt...« (Politika, 13. 11. 1939, dr M. Milojević.)

Značaj ove kritike ne leži samo u pohvalama izvođačima koje dr Milojević nesebično deli, već i u blago i diplomatski naznačenom apelu za nacionalno jedinstvo, jer ne treba zaboraviti da je to 1939. godina, godina u kojoj su jasno počele da se pokazuju namere sledbenika i zagovornika fašizma.

... To je potez (stavljanje »Zrinjskog« na repertoar — prim. pis.) koji u današnje dane ima naročiti značaj i ostaće zabeležen u radu na učvršćivanju nacionalnih osnova Jugoslavije (pov. pis.). I primer je i za druge gradove u Jugoslaviji, kako se sprovodi rad na učvršćivanju tih osnova, i do koje je mere baš muzika pozvana da doprine tom učvršćivanju...« (Politika, Ibid.)

Sledeća premijera u beogradskoj Operi bilo je poslednje i

verovatno najbolje delo najvećeg italijanskog operskog kompozitora Đ. Verdija — »Falstaf«. Delo u kome je proslavljeni libretista Arigo Boito još veštije i inventivnije nego u »Otelu« omogućio Šekspirovim stihovima intenzivno muzičko oživotvorenje. Koristeći sve elemente svog rediteljskog habitusa, kao i iskustvo stečeno na početku svog rada u Operi Narodnog pozorišta (»Vesele žene vindzorske«), dr Hecel je ostvario izvanredne karaktere, brilljantan i duhovit mizanscen, dok je celu poslednju sliku u vrtu (u Nikolajevoj operi neizvedenu do kraja) obradio doslednim iskorisćavanjem žanra groteske, diskutabilnom za publiku, ali suštinski proisteklom iz duha muzike velikog kompozitora.

... Na prestoničkoj sceni »Falstaf« je zaista dostoјno opremljen i sa ozbiljnošću ostvaren... Jednom rečju, celina čini divan utisak... Za taj utisak pripada zasluga i g. dr Hecelu, čiji su se rediteljsko iskustvo i njegov rediteljski instinkt opet pokazali u punoj svetlosti. Jedino se ne slažem sa izvesnim grotesknim preteranostima u poslednjoj sceni, u vrtu dvorca Vindzorskog...« (Politika, 30. 01. 1940, dr M. Milojević.) Da bismo na kraju ukazali na najznačajnije rediteljske ideje i intervencije u oblikovanju scenskog u operi, moramo prethodno da zabeležimo pojavu premijernog izvođenja opere »Orfej i Euridika« Kristofa Vilibalda Gluka, prvog velikog reformatora operske umetnosti.

... G. dr Hecel očvidno dobro poznaje i muzičku klasiku i tip scene u klasičnoj muzičkoj drami... Postavio je odličan okvir u kome se radnja događa, klasičarski slikovit i fantastičan, kada treba... G. dr Hecel je i radnju razvio na osnovama klasike, sugerirajući solistima i ansamblu ozbiljnost dramskog gesta u klasičnom stavu, našavši i lepe simetrično postavljene slike ansambla...« (Politika 3. 04. 1940, dr M. Milojević.) I Pavle Stefanović, kritičar dnevnog lista »Stampa«, bio je oduševljen scenskim rešenjima dr Hecela, njihovom jednostavnošću, slikovitošću, sugestivnim delovanjem i efektnošću simetrije, pa se napisani prikaz pretvorio u plan upućen dr Erihu Hecelu.

... G. dr Hecel, reditelj beogradskog »Orfeja«... je i mozak i nerv ovog celog sintetičnog truda i posla. Duh svečanog rituala, ponosno patetičnog kakav je sav Gluk... realiziran u našoj Operi, delo je dr Hecela u prvom redu. Sama njegova tempa, kojima potiskuje mase furija, vazdušasto laki hor bića pod velovima... i nada svim ona čistota gesta likova sa antičkih vaza, sa reljefa i nadrognih spomenika u dlvnim atitudama kreatora »Orfeja«, prekrasna su svedočanstva o ovom nadahnutom, duboko poštenom, predanom umetniku i vernom službeniku kulta sestara olimpijskih, Euterpe, Polimnije, Terpsihore i Talije...« (Stampa, 2. 03. 1940, P. Stefanović.) Možemo pouzdano da tvrdimo, da koliko je pohvala izrečeno povodom izvođenja Glukovog »Orfeja i Euridike«, toliko je dr Hecel morao biti nezadovoljan svojim rediteljskim dostignućima u realizaciju ove opere. Stil, koji dva recenzenta označavaju kao čist i kvalitetan i na osnovu toga daju svoje pozitivne ocene, nije mogao biti rešenje onoga što je dr Hecel — teoretičar stavio u zadatak dr Hecelu — praktičaru. Iako ne želimo da tvrdimo da mu je režija »Orfeja« nametnuta, implicitno se nameće zaključak da to nije njegov izbor, već repertoarski plan uprave Opere. U okviru takvog tvrdjenja možemo uspostaviti odnos između teza o istorijatu baroknog

operskog pozorišta od koga, po dr Hecelu, potiče u nešto izmenjenom obliku i sva tradicionalnost operskog šablona i — dr Hecelovog, u praksi kvalitetno potvrđenog, potpuno suprotnog stava. Zbog čega je onda njegova režija »Orfeja« podlegla uticaju barokno-tradicionalnog pozorišta? Odgovor na ovo pitanje kao da se sam nameće. U nemogućnosti da se osloboди tradicionalnih šablona posebno prisutnih u ovom delu, a zbog želje da svojim rediteljskim intervencijama ne povredi istorijski značajno muzičko tkivo, dr Hecel se opredelio za rekonstrukciju scenskog viđenja barokne opere. Tako se dogodilo da »gest postaje atitidan, a položaj na pozornici postaje isključivo dekorativno uslovljeni nastavak arhitekture« (Dr Erih Hecel, Zvuk, Ibid., str. 85), čemu je i sam dr Hecel bio ogorčen protivnik, a što su kritičari pozdravili kao »lepe, simetrično postavljene slike ansambla« (Politika, Ibid.), ili im je to izgledalo kao »čistota gesta likova sa antičkih vaza« (Stampa, Ibid.)!

Na kraju velikog i značajnog opusa reditelja dr Eriha Hecela treba istaći dve predstave od posebne vrednosti za razvoj operske režije kod nas — scensku poemu »Mrtve oči« Ežena d'Albera i muzičku dramu Svetomira Nastasijevića »Đurađ Branković« — dok nam, na žalost, podaci o njegovoj poslednjoj režiji u Operi Narodnog pozorišta u Beogradu (P. Konjović »Ženidba Miloševa«, premijera izvedena 11. 02. 1941) nisu bili dostupni. Prva, danas zaboravljena kao i sva ostala d'Alberova dela (osim povremeno izvodene opere »U dolini«), svojom stilskom karakterizacijom »scenska poema« pružila je neslućene mogućnosti za rediteljsku upotrebu scenskih metafora, jer je sama tema ovog muzičkog dela mistično religiozna. Svi likovi su dobili značenja simbola i pomogli da se fabula o jednom od mnogobrojnih Hristovih čuda preobradi u opšti simbol hrišćanske religije. Drugim rečima, dr Hecel je ostao dosledan svojoj tvrdnji da je »...ostvarenje bezvremenske, pesničke ideje glavno, a ne okvir radnje uslovljen u vremenu...« (Zvuk, Ibid., str. 88, dr E. Hecel). Ovaj rediteljski postupak, iako se može kritikovati sa današnjih idejno-ideoloških pozicija, zaslužuje u scenskom smislu punu pažnju teatarskih poslenika, jer nije u pitanju pojedinačno rešenje jedne religiozne teme, već suštinski pristup kome može da se podvrgne svaka, iole značajnija tema.

... Svoj omiljeni akcent izdizanja izvesnih efekata u transcendentalne sfere primenio je i ovde... Hristos se javlja kao simbol, ne kao realnost... učenici Glumačke škole su u lepom tempu dati svoju govorenou epizodu — izvrsan pozorišni efekat u pevačkom »pozorištu« (slično će učiniti i reditelj Jovan Putnik u predstavi »Smrt Stefana Dečanskog« Enrika Josifa, 1970. godine — prim. pis.) — u sceni Isčeljenja Mitrokle. Ta epizoda je završni akcent scene masa koje očekuju Hrista, koja je kao celina — najsnažniji rediteljski utisak te večeri...« (Politika, 6. 05. 1940, dr M. Milojević.) ... Scena grupe koja gieda za nas nevidljivi prizor Isusovog čudotvorstva ide u dramatski paroksizam. Divna je. Raspored masa oko Marije Magdalene zadahnuo je takođe vizuelnom poetičnošću...« (Stampa, 1. 05. 1950, P. Stefanović.)

Toliko pominjana i hvaljena rediteljska rešenja masovnih

scena u svim dotadašnjim režijama dr Hecela, doživela su u realizaciji muzičke drame Svetomira Nastasijevića („Đurađ Branković“) svoju kulminaciju kroz doslednu i celovitu upotrebu.

„...U sceni »bdenja« najviše rafiniran... g. dr Hecel umeo je da dinamizuje scenu u smislu o kome smo već više puta pojavile reči i kao reditelj je raspoređivao mase vrlo izrazito, reljefno, reljefno do tog stepena da je unutrašnja dinamika ove radnje... imala dramskog maha, kad god su horske mase bile na sceni...“ (Politika, 15. 06. 1940, dr M. Milojević.)

„...Reditelj dr Hecel dobro se zaslusoao u bitnost glavnog načела umetnosti oba brata: kao jedan reč, kao drugi melos, tako je i reditelj svedo bitnost scenske slike i pokreta na monumentalni mir srednjevekovne freske. Statičnost njegovih horskih masa, simbolični tajac kolektivnog uzmaha ruku, beg od površinskog eksternog realizma u arhaičnu, asketsku stamenost srednjovekovnih prizora sa zidina naših lavri, sve je sabijeno u bitnost...“ (Štampa, 14. 06. 1940, P. Stefanović.)

Visoki stepen scenske stilizacije čvrsto oslonjen i pravdan osnovnim elementima naše srednjovekovne umetnosti, predstavljao je najbitniju stilsku odliku celokupnog scenskog izraza ove predstave. Duboko poniranje u suštinu dela, preciznost u proučavanju istorijskih podataka o vremenu radnje i najzad freske kao polazna vizuelna inspiracija — sve je to doprinelo da dr Hecel u traganju za adekvatnim stilom predstave stvori mogućnost za nastanak autohtonog scenskog pristupa proisteklog iz naše umetničko-istorijske zaostavštine i kvalitetno upotrebljenog u našem umetničkom delu. Praktičan značaj ovakvog rediteljskog postupka ogleda se pre svega kroz uniformnost i istovremenost pokreta, u tretiraju pojedinaca i mase koji u vizuelnom smislu postaju živa i sugestivna pokretna freska, a u ideji predstave dostižu značaj epskog simbola. Ovaj izuzetan scenski kvalitet dobiće svoje produženo trajanje vrednosti u nekoliko predstava beogradske Opere posle Drugog svetskog rata, pa će zbog toga Rajićeva »Simonida«, Radićeva »Čele-Kula« i »Smrt Stefana Dečanskog« Enrika Josifa predstavljati vrhunce rediteljskog izraza u domenu realizacije naših vrednih muzičko-scenskih dela.

Rad Dr Eriha Hecela u beogradskoj Operi značio je najveću prekretnicu u rediteljskom načinu pristupa i realizacije muzičko-scenskih dela. Suštinski to predstavlja logičan nastavak delovanja Rakitina, dr Gavele i Kulundžića, u pogledu analitičke stručnosti i želje da i opera kao i drama dobije adekvatan teatarski izraz, ali se dr Hecel od njih razlikuje svojim sintetično-vizuelnim postupkom u realizaciji koji u sebi sadrži pored kvalitetnih pozorišnih elemenata i jasnu usmerenost ka muzičkom tekstu partiture na osnovu koga se, preko istorijsko-etničke određenosti i ideje dela, prelazi u domene opštег da bi se postigla određena ideja predstave. Njegovu celokupnu rediteljsku delatnost u okviru opere mogli bismo da podelimo na tri pravca koji se kreću skoro paralelno: novi vid realizma prilagođenog specifikumu operske umetnosti, gde je najveće uspehe postizao putem brilljantnih glumačkih kreacija pevača (često i prevazilazeći realistički stil mizanscenom i izborom izražajnih sredstava u korist

različitih scenskih žanrova); dostojanstveni scenski mir prepun prigušenih emocija svedenih na esencijalni pokret — i, najzad, predstave u kojima je svesnom istovremenom upotrebo i primenom različitih scenskih žanrova naglašavao svoj stav kroz ideju predstave. Za scenske realizacije koje se mogu uvrstiti u ovu treću kategoriju, bio je još, pored visokog stepena stilizacije, karakterističan i dr Hecelov „...omiljeni akcent izdizanja izvesnih efekata u transcendentalne sfere...“ (Politika, 6. 05. 1940, dr M. Milojević), što kompleksu njegovih rediteljskih ostvarenja daje naročiti značaj kao u odnosu na prethodnike, tako i u odnosu na mesto koje dr Erih Hecel zauzima u istorijskom razvoju operske režije kod nas.

„...Da nije našao smrt u jednom skloništu na Pašinom brdu, prilikom američkog bombardovanja (18. maja 1944), kontinuitet razvoja savremene operske režije na beogradskoj sceni posle oslobođenja bio bi neposredno vaspostavljen i ne bi se moralо čekati da prođe 10 godina dok stasa jedan mladi reditelj i sazru nova shvatanja da bi se nastavila ona linija koju je tako duboko, sugestivno i perspektivno povukao Erih Hecel...“ (Jedan vek Narodnog pozorišta, Prolegomena, str. 127, B. Dragutinović.)

Mirjana Kodžić Moj profesor Josip Kulundžić

Spopao me je dole na palubi kovitlac mora i ljudi koji su neprestano nadirali zajedno sa kravama. Postupak i jednih i drugih bio je isti: svi su žeeli da se na neki način uglave pa da onda satima miruju. Naslonjeni jedni na druge umaralo se od iščekivanja i stajanja od nagline talasa koji su kvasili obuću pa i same gležnjeve, zavisno od toga kako se ko snalazio. Ipak sve je to srećom bilo bezopasno i mi smo se sve više tako sređeni i napakovani baš kao pravi tovar, udaljavali od obale. Ne može se poreći da nismo na tom brodu očekivali udobnost, jer nam se sa kopna onako prazan činio sav osunčan, prijatan i niko od nas nije bio spreman na to da će mu se čim zakorači dole, na palubu bilo šta usprotiviti. A onda je stalo da kulja. Sklanjali smo se bojeći se da će nas ko iznenada udariti, ščepati i izneti bez mnogo okolišenja i premišljanja na obalu. Niko od nas nije smeo da se oglasi i stoga su nam glave stajale priljubljene jedna uz drugu, udisali smo svi u isti mah i svi se osećali kao u bunkeru. Naslućivalo se more, vlažilo nas a ipak nam nije bilo dostupno, ne bar našem pogledu. Pa i pored svega dok smo tako gotovo naglavce okapali u nama je bilo strpljivosti i ma koliko se činili kruti, podriti i nestabilni na nogama, ipak se moralо priznati da se osećalo nekakvo puno ispunjenje, sadržajno ispunjenje čitavih misli koje su nas i nagonile da se toliko patimo, putujemo i da nam se sve to čini kao opsesija. Te godine bile su još uvek prava izolacija i svaki izlaz iz skučenosti bio je neizbežan. Trebalо je po svaku cenu gledati, uočavati, videti, doživeti što više. Ko je samo računao na udobnost? Meni se tada činilo da smo svi nekako demolirani iznutra i da je stoga trebalо da se propisno isunčamo, ispunimo sebe i samu prazninu koja je zjapila u nama. Tražila se spontanost, upoznavalo na prečac, u svemu se nalazio smisao, ništa nije izgledalo ni opasno a ni nemoguće. Jaki ritmovi su nas pridržavali da ne

popadamo u more. Vezani tim istim ritmom mi smo se, doduše, povremeno klatili i to je čak moglo da bude i zabavno. Zabavljali smo se onako iskvašeni. Niko se nikom nije činio uzaludan. Niko nije vitlao čekićem iznad naših glava i to nas je sve više odobrovoljilo — nismo se sami sebi činili stešnjeni i nasukani. A ipak smo to bili, mada ne na greben već na svu tu omorinu i plovidbu u kojoj smo se, ruku na srce, propisno gnjavili. A onda u tom pritešnjrenom prostoru u kojem, duduše, niko nije ječao, ali je stoka, one krave, mislim, svojski mukala, ugledam Kulundžića kako u sivkastom odelu stoji sa ruksakom na leđima sasvim nakostrešen i gotovo bešuman; svi su nešto govorili ali je samo on bio u tome uzdržljiv. Iza same njegove glave nalazio se prozorčić, ali ne onaj brodski, ovalan, već četvrtast i sa rešetkama. U prvi mah ga i nisam prepoznala, sav odsutan, dalek, pognut nije se upuštao u sve te krikove dece, galebova i ljudi, on je neprestano izgledao napregnut u nekom svom razmišljanju i nije se nimalo činio uzaludnim. Bio je prikovan kao što sam bila i ja na jednom mestu, ali je on to nadoknadivao, tu nepokretnost, time što je svakog časa pokušavao da se ugiba ramenima zajedno sa onim njegovim velikim ruksakom kojeg nije mogao da se otarasi. A možda ga je sam teret nadjačavao i nemilice vukao dole. U istom trenutku pokušam da mu mahnem. Video me i krene nekako preko glava, udarajući kud stigne. Ljudi su mu onako odobrovoljenom i prijathnom činili mesta i on je bio gotovo izbačen iz te ljudske kolotečine da bi stajao na jednoj nozi, ali osmeh mu je i dalje bio na čitavom licu... »Praktični ste, kažem mu i pokazujem na veliki ruksak.« »Uvek su me, na moju žalost, trpali u scenske praktičare a još češće u teoretičare, još češće...« »Sasvim tako i ništa tu ne vredi, nema smisla pobijati ni sebe, ni drugog.« Na njemu se osećalo čudno zadovoljstvo izraženo prvenstveno pogledom, očima. Iste takve oči imala je i njegova sestra Marija, koja je i sama nehotice pošla za njim, misleći da će tu, ukraj mene, biti bolje sreće. Moći će da za pedalj slobodnije dišu jer su radi vетра sad mnogi nagrnuli u restoran koji je bio sve dosad zaključan. Kako Joca nije imao obilatno kose to mu je jedan jedini horizontalni pramen, raštrkan, prešao na suprotnu stranu, ne onu na koju je inače bio svikao. Izgledao mi je sasvim mršavo, nimalo komično kako bi ga inače neko sa tim načinom češljanja hteo da predstavi. Bio mi je po mnogo čemu što sam znala o njemu, nekako sudbinski zainačen. Sasvim tužan sa tim rancem, povijen kao da mu je to sve što ima, sve jedino i najznačajnije. Zbog vetrustine stala sam vikati a to je izgledalo drugima da vičem na samog Jocu. U momentu, kao na zapovest, sve se na toj palubi smiri i ja sam sasvim razgovetno čula svoj sopstveni glas kako doziva radi nečeg u pomoć. Mora da sam svima dozlogrdila, Joca se nasmeje i sav izmeni u obrazima. Nešto sam nesmotreno rekla i to u najboljoj nameri. Bez sumnje sam ga sećala proba, predstava, njegovih režija,

predavanja kojih se on, očigledno, bar za kraće vreme, htio da na neki svoj način otrese. Govorila sam neprekidno prisećajući ga na jedan period. Ljuljali smo se tamo i ovamo, ali mi se činilo sve više udesno. Valjda što je brod sa te strane bio opterećeniji. Visoko, nekako odozgo iz svoje lake navigacione kabine, videla se glava kapetana, sav navezen, sav išaran širitim, sasvim osoran i zvaničan, prek po načinu gledanja i držanja glave, bio je i po samom Joci doveden ravno iz kakvog vodvilja pa mu u žurbi nabacili uniformu i crne naočari sa velikim okvirima koji su se tog leta mnogo nosili, da bi se činio što važniji i autoritativniji, ali mu je ono mukanje krava remetilo važnost na koju se bio koncentrisao koliko i na sam utisak. Ustalom, možda su te iste krave nešto posebno zamislile, tek kapetan se sve ređe pomaljao na vidiku. Bio je revoltiran utovarom, nikog ga nije nizašta pitao. Njegova glava bila je očigledno puna uobraženosti i pogrešnih zaključaka.

Sad se Kulundžić zajedno sa rancem zavrti u puni krug na svojim petama. Neobično je hitar i takav bez kose. Nikad mu nisam ni videla kosu sem tog jedinog pramena kojeg je brižno upravo načesljavao.

I režirao je tako, sve vrteći se oko glumca, nikako ga ne ispuštajući iz vida, iz celokupne svoje ličnosti, osećao ga je i bukvalno pridržavao svojim raširenim rukama.

To nije bilo simbolično, to je uistini bilo tako. Njegov um bi bio prisutan na izuzetan način u drugom, predavao je sebe, otud toliko impulsivnosti, a sve da dokaže, da ubedi, da osvoji. Jurio je ispred samog sebe, svojih misli i htenja, sasvim napred, što više, ali ne i pred rudu, to nikako, ni za živu glavu, jer još ne bi ni zaustio a već mu se sam glumac snalazio, znao je šta smera i predočava, prediaže a šta opet osporava. Misao mu nikad ne bi otišla u nepovrat, bila uzaludna, nije je glumac osetio kako beži ili izmiče rastresit ili da svoje predavanje onako, na brzinu improvizuje na osnovu nekog jutrošnjeg članka iz novina kojeg bi prethodno svi pročitali. Jer i to se dešava, i to. Nikad nije gledao kroz glumca u prazno.

Nipošto ne bi omaložavao glumca i slušao isključivo sebe ne hajući za veliku individualnost glumačku koju je poštovao i osećao. Znao je šta to znači. Stoga je umeo da sluša onog kojeg je bilo vredno čuti. Nije bio za sobom povodljiv. To nikako. Na kraju sve ispadne da on čak nije ni postojao. Niko ga nije opazio da trčkara, da se zaleće, da nagli, da se nateže, preganja i nipodaštava ono što je dobro i što je pravo.

On zna šta je istinito. Zna.

Glumac ga nije osetio na svojim plećima, nije ga vagao, nije ga zamorio, nije ubijao njegovu osetljivost, ni zasmetao, ništa, a sve je opet na svom mestu, onako kako je samo on znao i mogao da predvidi. Samo on. Nije bio tokom rada nestrpljiv da bi na prvoj ili desetoj probi zahtevao konačno osećanje. Ako bi naslućivao ideju, znao je da će do nje prirodno i doći.

»Oklopni voz«. Veliki spektakl kao da je u pitanju sama Aurora. Ili oklopniča Potemkin. Mnogo uloga, sve sami ulasci i izlasci, panika, a u toj Jocinoj režiji sve je u skladu, puno života i onda kad nastupe parole da im se teško može odupreti, odoleti, izbeći ih čak i tada je to iskreno, ne oseća se praznina nagomilanih reči, velikih, napisanih gromoglasno, a one su izgovarane sa puno srca i radosti da ne vreda način na koji su iscrtane već se sve blago i ravnometerno talasa bez spoticanja o te namerno izvučene reči, obešene o panoe, razapete i prezasićene. Ništa od svega.

»Glembajevi«. Ignjac Glembaj. Stari glumac odvaljuje i reči i svoju nesrećnu vilicu a Kulundžić, šta će, pritrčava i zaklapa je šakom da ne zjapi, onda se zajuri na drugog, na trećeg, Pubu Perice Stojanovića, i šapatom ga opominje na držanje štapa »sasvim ovlaš« kaže i već je kraj mene, lakim pokretom svojih kapaka opominje da i sama to učinim. Dominikanka igra punu smernost i uživa pritom. »Ona mora na taj način da pleni smernošću da bi isto tako sablaznila kad joj Leone prihvati ruke...«

Govori brzo, rekao bi čovek neuhvatljivo ali nije tako, razgovetan je on i kada se umori, ništa ne treba da insistira — svi do jednog ćemo razumeti; toliki je zanos u nama probudio da i sami unapred znamo šta bi u potaj smerao, šta bi zahtevao na onim mestima koje tek treba da otkrivamo. To sve ide nekako samo od sebe, uhodano, valjano, kao da smo se dogovarali danima i godinama. A nismo.

Radi prehitro, oštro, munjevitro, pretiče i samo vreme određeno za probe a ako neko nije u stanju da ga sledi menja ceo mizanscen, pojednostavljuje i ostaje u životu. Ne izjeda se. Ne kinji sebe a ni druge. Nije sujetan na svoje »cake« i pronalaske koje treba isključivo njega da prikažu. Ni govora.

Uza sve, oprezan je.

Gleda u svoje vunene rukavice sve umoljčane, bez vrškova prstiju, onda obmota još jednom nekakve krpetine okolo vrata koji se sav na snegu puši.

Stoji ukraj kolica sa soda vodom na ciči zimi. Prodaje. Otkud to? Kome je potrebna soda voda na tom ledenom danu, a sifoni na kolicima sa trakslovanom ogradicom se crvene i baš jarko zelene od svojski obojene melase. Trebalо bi iznutri da bi se bolje uočilo šta prodaje.

Ponosan je. Okreće polagano glavu od tog slatkastog šarenila, nije ga stid što prodaje, ni govora samo mu te farbe u sifonima budu oči i vredaju ukus. Ništa drugo. A sve to retkom prolazniku što nikako ne žeda bode oči, brižan je zbog tih očiju. Ne želi da na bilo koji način truje nekog u ukusu i izboru, samo radi toga bi bio u stanju da prestane sa tim točenjem u te sve visoke čaše što se ionako lede pa izgledaju lepljivo i razmazano. Stidi se čaša. Sebe nikad. Snosi sebe vrlo strpljivo.

On je, ne varam se, on je. Vršac.

Ima zadovoljstvo anonimnosti koja ga goni u potpunu neiscrpnost. Oslobođen na ovaj način sujete, oslobođen je

i napora nad sobom. Ne oseća ga i ništa mu se ne čini teško. Očigledan je njegov trud da otkriva darovitost. Todorovićeva igra na Kalemeđdana Kerubima u »Figarovoj žendbi« — njegovo delo; i Puk u »Snu letnje noći« je njegova zasluga, a i moja Olga u »Golgoti«. Zaboravljamo li mi to?

Njegova predavanja.

Mnogo nas je radoznalih. Beležim svaku reč. A on govori naizust o režiji, o dramaturgiji, o svemu.

Izmešao je sve, ali ne i u svojoj glavi. Tamo je red.

Pobornik reda u teatru.

Ko ga je video sem mene u Vršcu da me ubijete ne znam. Jednog dana je stigao u Novi Sad kao na berzu, na Rijalt. A novog je bilo tada dosta; mnoštvo dobrih glumaca i reditelja. Nije ni u kom slučaju bio suvišan. Mnogo se igra i režira. Nova godina. Igram njegovu jednočinku. Pobornici tadašnjeg realizma negoduju. Šta je to? Našta to lici?

Pisac Kulundžić mi suflira, misli da nisam stigla da za popodne, koliko mi je ostavio na raspolaganju, naučim, a Perica Stojanović i ja smo preučili. Ludesamo se a on se mršti. Prestaje da nam dobacuje sopstvene reči.

Publici se dopalo.

Nova godina, nova, jedna od posleratnih, svežih.

Živi vrlo povučeno ali i tada neko ima suviše mašteta a neko nikako. Ponekad treba biti škrt u njoj, nije svaka plemenita, nije kada je van teatra, umetnosti.

Nova godina. Mislim na leopardijeve kalendare. Zinka je stigla preko okeana. Još nije gotovo ni dostigla one svoje nezaboravne partije a čujem, lepo čujem, kraj samog uha kako je oni što su je, tobož, nekad, pre rata slušali, kako negoduju, pobijaju.

Zinka Kunc u američkoj haljini što podseća na nebeski svod sav u sićušnim apliciranim zvezdama. Crna kosa sa razdeljkom po sredini. Sve do mog odlaska iz Novog Sada prašiće se njena fotografija izložena u onoj poslastičarnici pokraj same katedrale. U sušne dane nose litiju po čitavom gradu. Nikom to ne smeta. Ali sad ne nose, zima je i sve se mrzne.

»Žuta sala je ugodno topla. Zinka lomi žućkasti hleb delimično pomešan sa kukuruznim brašnom i ne krije svoje oduševljenje. Nema takvog hleba tamo u Americi. Ulazi čovek, horista, nosi u mreži šarana. Nosa ga od ranog jutra i nikako da se skrasi sa tom ribom. Svima priča istu priču kako mu se silno žurilo i kako ju je prekoreda dobio na Ribljoj pijaci.

U dubini, tamo gde sala čini mali rukavac, nečiji bariton peva:

»Curo, draga, iz sokaka mog...«

Mekan glas. Vladin.

»Treba da peva Žermona u 'Travijati' a ne ovde za stolom«. Malo je kivan naš Joca. Svi ga tako zovu sem mene, za mene je on isključivo, gospodin Kulundžić do kraja, do onog susreta u Grockoj. Nedelja. Njegovo jedva nepomično lice. Užasno.

Zvonjava na brodu.

»Nije Hvar ne boj se« — kaže sestri koja se prenula. »Ne, nisam obožavalac niti opet po svaku cenu pobornik Stanislavskog, ne marim ga, i imam u sebi, tu, hiljadu i jedan razlog da ga pobijem. I njegovu strogu odeljenost na ovo i ono, na predstavljanje i preživljavanje, on ima značaja jer se javio u datom momentu, a baš taj 'dati momenat' je sporan. Sav je u sopstvenoj protivrečnosti, nije čak ni sebi dosledan...« — A posle kraćeg čutanja kojim je pratio verovatne svoje misli, nastavi: još žešće, još iskričavije, svojstveno njemu.

Toliko pokreta lica, tela, očiju, toliko logičnosti koja mu daje sigurnost, opstanak i pored svega... Lepljiva gazirana voda, zelena i crvena malina, šake u razjedenim rukavicama, krpe i još triput okomotani šal oko vrata. Veliko iskušenje života.

Binski radnik, dekorater polaže audiciju pred glumcima ornim u svako doba za gluposti. Zakazali su mu zorom, kažu, objašnjavaju kako su partijski sastanci već u pola šest a glumačke audicije još ranije. Zaluđeni dekorater je čitavu noć učio ulogu Damisa u »Tartifu«. Ne mrzi ih da se gnjave, svi do jednog iz te, tobožnje, sklepane komisije su tu, ne vuku se tromo i pospalio već su svi orni kao da su sa nekog veselja, iz »Bele lađe«, baš prava neravnometerna igra bez pištolja. Ranim jutrom izgovarani stihovi, otpevani, odeklamovani, prozukli, mutni odgukani u znoju košulje što remeti utisak, jer glumci su se dok trepneš predomislili, promenili smer, odjednom su za punu iluziju, za raspoloženje, atmosferu prave predstave i zakazuju mu patetično audiciju na sceni, na samoj predstavi — večeras ti igraš — kažu mu i ne zaziru nimalo što se tako okrutno šale, ti glumci kojima je sve, u svako doba dana i noći, relativno.

Predstava je u osam sati, ali onaj nesrećnik porani još u šest, brže bolje navlači Damisov kostim, stavlja na glavu veliki šešir sa očuvanim još predratnim rayerom, perjem, a u ruke ustuboči visoki do preko pasa štap. Stade da se sam pred sobom klanja, da se ači, da posrće, uvija i benavi ali pored svega zna da bude obazriv i predostrožan te zaključa vrata da ga neko ne bi omeo u ludesanju. Položio je, istina, audiciju sve kod samih prvaka, ali zlu ne trebalо, bolje da se zaključa da ga glumac koji igra Damisa ne preduhitri. A onda odnekud žagor, vika, lupnjava, klepetanje rode gore na samom dimnjaku, glasno negodovanje katoličkih popova u čijoj je porti smeštena letnja pozornica. Lepo sasvim razgovetno čuje kako treba da se otključa, jer glumci se nisu još ni obukli i šta on samo čeka, zašto se ne svuče, zbog čega se nakaradio kao da su poklade, šta okleva i ne izlazi, njegovo je mesto tamo ukraj zavesu da gleda u sufite i pazi na znak kada će dići ili spustiti zastor. Zna li on šta radi kad se usuđuje da upropasti samu predstavu? Znači, bila je šala, zapaprena horgoškom, ali on se ne predaje i ne svaliči tek tako, neka razvale i same zidove. Hrle na sve strane, udaraju čim stignu o vrata, zapomažu, leleču a dekorater, prava mazga,

samo ih sačekuje, kao da ih onako nevidljive iza vrata prebrojava i pri tome nešto besumnje i misli dok se toliko zainatio.

Publika već pristiže, zvali su i tehničkog šefa Milenka Šerbana i on samo što nije stigao, samo što nije, ali uzalud mu prete miroljubivim Šerbanom, nikog se taj ne plaši, ni od koga ne zazire, hoće da se samo ispuni dato obećanje, zadata reč koju nije mogao da isisa iz prstiju, niti ga je, na koncu, smislio, on se nikad ne bi usudio da smera tako nešto gadno i nedopušteno, zna on put i pravac.

Naposletku stiže i Kulundžić, možda slučajno a možda je i bio dežurni predstave, tek tu je. Ko bi se samo poplašio njegovih okretnih očiju i onog neprekidnog osmeha na sve te binske i transporterske radnike, ko? A Joci je gluma bila prava strast, ne režija i ne pisanje . . . Sve bi dao da može da zaigra, te je stoga i te kako shvatio dekoratera; prišao je vratilma i stao da govori razgovetno reč po reč, najpre polako a onda da gradira sve snažnije, ali nikako da u toj gradaciji povisi glas već isključivo svoj intenzitet, postaje razgovetan za onog nesrećnika ne samo za taj trenutak već i za godinu dana unapred, za čitav njegov vek. Dekorater odškrine vrata kroz koja se video smotan na stolici Damisov kostim dok je on ojađeno ušmrkivao nos svilenom maramicom, obrubljenom u nizu čipkom, onom istom kojom Tartif otire svoje, tobož, znojno čelo posle susreta sa Elmirom.

Joca je odigrao za sve glumce od reda i za one kojih te večeri nije ni bilo u pozorištu; njegove reči su bile toliko ubedljive da bi bilo koja pretnja ili pozivanje na sebe kao reditelja bilo izlišno. On je jednostavno govorio onako kako to izuzetnim glumcima uspeva na sceni.

Spomenula sam taj slučaj tu, na palubi. Nasmejao se. Stidljivo prisećanje mada od događaja sa dekoraterom nije prošlo više od par meseci, ne više. Nikad nije gubio strpljivost, ona mu je nekako prianjala uz sam njegov osmeh.

Beskrajna ljubaznost ali ne i servilnost.

Tamo gde treba nije se kolebao da sroči i najgoru istinu. Mada mu to nije bila sama ideja — da razotkriva, pogoda u metu, da cilja. Taktičan smeran, mnogima se činio suviše snishodljiv, servilan.

Ali nije tako.

Sama njegova struktura jeste bila obazrivost, uostalom, on je tako i režirao — nemametljivo i jedva uočljivo. Bez zazora i pogovora, lutanja i egzibicionizma, poznavao je ono istinito na sceni i nije se dao pri tome zabuniti.

To ga je i održalo.

Crpeo je sebe žestoko.

Nužnost da neprekidno iznalazi sopstveno jezgro.

Nikad se nije našao van domaćaja pozorišta bilo gde da je boravio u privatnim kućama, na sedeljkama, kafanama, tu, na palubi, svuda se osećao kao da je u dramskoj sali pri radu. Svežina, iskustvo i naposletku izuzetan ukus — sve je presudno i nije ga moglo ni deset režija godišnje da isprazni. Ni deset predstava, jer je svaka ponaosob u sebi

nosila nove, drukčije elemente. Odnos naspram ljudi bio je uvek isti i sve je to izbjalo iz njega i istim putem ne spotičući se, opet i vraćalo.

Strahovita duhovna sadržina.

Gledala sam ga tako, još uvek u tom ruksaku i držala da se on takav kakav je nikad neće predati ničemu proizvoljnem, sklepanom na brzu ruku bez stvarne osnove, ničemu što potkrepljuje neznanje ili prostotu. On, sinonim egzaktnog u pozorištu. Zbog čega se čini lišen slabosti pa i ličnih emocija te su pokušali ono gadno nadmudrivanje. Spominje se njegova energija a misli pritom na temperamenat, neiscrpan rad, mnogostrukost do te mere da već prestaje da bude živ; govori se da toliko vlada sobom i da je sve u njemu isključiv racio i to dobro programiran da je ta snaga volje, duha, svejedno, takva da se nikad neće iscrpeti ili sagoreti.

Možda su mu takvom proricali besmrtnost. Sve je moguće. Grocka i njegovo zategnuto lice.

Brzih pokreta ali ne i brzopleto razgraničavao je Stanislavskog od Rajnharda ili Antoana i bivao sve određeniji, samostalniji. Gledao je i u tuđe i u svoje zablude sasvim otvoreno. Prečišćavao je sebe neprekidno. »Morski pas, ovo je morski pas! Gledajte . . .«

Priča o čići Ilijи Stanojeviću i o morskom keru koji mu se prikrao i triput načinio krug. Pritom je čića Ilija govorio sasvim kratko i jasno — ker. A nije ga usput dao vezivati za bilo koju banderu.

Lepa, varljiva i prostosrdačna vremena u pozorištu. Otkrivam Jocinu suštinu, to je rekla bih, nekakav sarkazam prema samom sebi. Otkud to? Zar od života, od uparadenih kola u kojima ga svako jutro vozikaju sa Topčiderskog do Kalemeđdانا, do letnje pozornice? On zbilja ne okleva. Zovu ga u beogradsku Operu. Zar bi to bilo nešto niže režirati u Operi? Pa i Piter Bruk i Bergman će se latiti tog posla. Ne znam za ta imena, nepoznata su mi, kasnije ću čuti, mnogo kasnije pri Brukovom gostovanju sa »Kraljem Lirom« ili na Bitefu Bergmanovom postavkom Strindbergove »Igre snova« i još po nečeg. Slušaću i to kako im obojici film više prileže. Zašto? Za dušu ili za one sumnjičave? Verovatno prileže da tako misle, sude. Mislim, hoću da kažem, da ti sumnjičavi što brane teatar više vole u tom času film, a kad opet gledaju Brukov »Moderato kantabile«, oni ga svrstavaju u kič. Verovatno su u pravu. Žao mi je što ni Bruka a ni Bergmana neću prokomentarisati sa njim u foajeu. Žao mi je što će sve te predstave i on sam da propusti. Ne izlazi večerom, mora da napiše i svoje Fragmente o teatru i još dosta toga.

Teret na ledima opominje na neprekidni teret koji je godinama snosio. Hodao sa njim po zemlji. Nekome je zasmetalo i to što je hodao. Kaže mi: »Nemojte misliti da ja nemam ponosa, ali u meni je ono što činim za drugog snažnije od svega.« Znala sam istinu o njemu, a ista ta istina je vrlo tvrda i tragična. Nije to patetična tvrdnja kada je on u pitanju. Njemu su svi odreda rekli zbogom, svi oni

kojima je pružio ruku. A on sam upamtio je samo njihov odlazak, nikad se nije sećao da im je bilo šta i u bilo čemu pomogao. Zgužvali bi ga čim bi se pridigao, pred nejgove noge bi bacali korenje da ne nikne ništa stabilno.

Kada je načinio repertoar za Pozorište Filmskih glumaca i kada je »Staklena menažerija« prevedena upravo za taj teatar, »Smrt trgovčkog putnika« i »Tramvaj zvani želja«: pozorište odumire, ali se prethodno nekakvim nepoznatim izvoristem uzimaju ove tada vrlo savremene i aktuelne drame da ih izvode svi drugi osim ovog teatra. Nimalo delikatno i najmanje obazrivo, sasvim otvoreno, neoprezn se začinje zakulisna igra koja ima za cilj da stvori situaciju koja će ukinuti novoosnovani teatar. Pred Jocinim već otvrdlim očima odvija se jedna atmosfera otimanja i naglih odluka iza kojih se nikad nije znalo ni razaznavalo ko zapravo vrši sve te, na prečac donete odluke, ko sve motri sa potajnim željama da razara, da blati i da remeti nečiji rad.

Nikada niko neće doznati šta se zapravo tada zbilo sa tim novootvorenim pozorištem koje je imalo i novca i publiku i reditelja kao i glumce. A iznad svega imalo je neiskazanog poleta, snage i zaleta.

Kontinuirano je bio Joca guran u stranu, nikad niko nije stupio u otvorenu konfrontaciju, jer se ničiji glas nije čuo a ipak ono što se njemu događalo bilo je već gotovo poslovično. Bila je to njegova, samo njegova sudska. Nesreća, ništa drugo.

Nešto što bi se u prvi mah činilo imaginarno toliko je to znalo iznenada da se pojavi i da uzima maha. Sve se međusobno remetilo, smešalo i želje i mogućnosti i sve pošlo naopacke u potpuni raskorak, a u njemu i dalje sve kao prvog dana ūzgara, sve se začinje i ne oseća, ne vidi da su sad ostali samo porazni šumovi onog što je do juče brujalo i imalo u sebi svoj jedinstven, sasvim određeni smer. Nije ni stigao da se upita šta bi sve to moglo da bude, šta se dešava, pa te iste drame su za njega prevedene i ko ih je brže-bolje pokupio, ko ih je raštrkao na sve strane a da se on sam još nije ni pribrao. I uvek se tada žurilo, nikad mu nije razobličen taj absurd žurbe koji ga prati još od rane mladosti. Odlazi u Pariz, seća se on, dramaturg je Narodnog kazališta u Zagrebu, odlazi u Drezden, Berlin, Prag ... U početku svoje karijere ima toliko planova, toliko bogatstvo ideja nosi u sebi i on ih ne skriva, on priča o svemu, razotkriva naivno sve što izmamljuje sulude želje onih koji ga slušaju.

Dolazi u Beograd, režira Nušića »Mister Dolara«, prvo izvođenje, i »Ujež« i još nekoliko komada, postaje profesor i direktor Glumačke škole, sve ide lako, sve je u njegovim rukama, ali dolazi nešto što ga unižava, to je taj direktni pucanj, direktni obračun. Čiji? Ni sam još nije svestan odakle sve to najedanput dolazi, odakle sve one krute novinske hartije, članci u njima ... optuženička klupa. Odakle taj veter? Šta samo u tim danima da misli? Presuda nije pravosnažna i on može da radi, ali ne može i da se potpisuje na svojim režijama.

Ne potpisuje se, nema to zadovoljstvo.

Dogovor Umetničkog kolegijuma: sve režije koje će se režirati u Umetničkom pozorištu nosiće tu oznaku »Kolektivna režija«. To je kompromis. Ta je odluka jedina mogućnost koja bi mnogo značila za pozorište. I Joca režira kolektivno jednočinke Avrečenka, »Dunda Maroja«, »Zlu ženu« Sterije, »Mandragolu« Makijavelija, Goldonijevog »Lažljivca«, »Krik života« od Bezimenog, Tolstojevu »Krojcerovu sonatu«, »Ženu u pozadini« Vaceka, »Figarovu ženidbu« Bomarsea, Nušićeve »Sumnjivo lice«, »Merkadea« Balzaka, »Karijera pisarčića« Vinciga, Predičevu »Golgотu«, Šekspirov »San letnje noći«, »Seoskog lolu« i Veselinovićevu »Kumovu kletvu« u svojoj dramatizaciji, onda »Đida« i još nekoliko komada manjeg značaja. Sav repertoar Umetničkog pozorišta do njegovog zatvaranja režiraće isključivo Joca, niko drugi i niko treći. Veliko iskustvo u dramskom repertoaru toliko veliko i toliko značajno da ga se kao reditelja beogradske Opere Narodnog pozorišta za inat nikad neće ni prisjetiti u istoj Drami. U Drami će biti jednostavno zaobiđen, kao da nije u istoj kući, istim hodnicima baš kao da ne postoji, kao da je i počeo isključivo u »Boemima«, »Don Žuanu« ili bilo kojoj operskoj predstavi koja i dan danas nosi njegovu režijsku etiketu. Pomalo gurnut na drugi kolosek on će u sebi snositi nostalгију za onim što mu nije moglo u potpunosti da pripada. Drama je bila nešto njegovo i u njoj mu je moglo da bude toplo, mogao je da se kreće uzduž i popreko da ne zastajuje, njegov dah je bio određeniji, ali to je bio uskraćeni zalogaj koji se dao samo priželjkivati. Režira u Beogradskoj komediji i tu daje sam sebi neku vrstu oduška — to su »Rasipnici«, »Vlast«, možda još jedna-dve režije, a onda dolazi do fuzije sa Beogradskim dramskim pozorištem kada mu se ponovo zatvaraju vrata. Govore, bio je samo gost, a gošti nam više nisu potrebni. Niko se ne seća da bi mogao itekako da dejstvuje stilom, ali ne — on je ponovo ono što je bio: reditelj operskih predstava.

U to vreme nekako dolazi do osnivanja katedre za dramaturgiju — više ne režira, niko ga se i ne seća kao reditelja. Niko. Niko ne poziva. Njegova pomalo komična figura, omanji rast, vrcav temperamenat, žustar, hitar, ima u svemu nečeg kitonovskog po ironiji i temperamentu, preko noći doživljava svoje padove, iako ne pije, ne zaboravlja svoju uljudnost, svoje dobro vaspitanje. Tragična figura zamenjuje njegovu, na izgled, vedrinu kao da ga je neko neprekidno šibao po rukama, po licu, koje se sve više koči, remeti, umrtiljuje, a sve to nije bez vidnog razloga i podloge.

Prkositi osmehom i najlučem protivniku ne snosi se olako. To iziskuje stabilnost koja je u suštini samo prividna. Sve je u njemu privid, jer u suštini niko nije prodreo. Bilo bi to odveć grubo i trivijalno reći da je on bio tragični klovn. Sviše inteligentan, obazriv, rafiniran, on se smejavao svim srcem, na sam život, a to nije odlika klovna, to je odlika posebne vrste ljudi koji prevazilaze mnogo štošta u sebi.

On se smeje dok drugi ostaje zabrinut.

Bila sam stoga zabrinuta kad god bih ga susrela, zabrinuta za sudbinu pravog čoveka u teatru. Jer pravi su podložni neprekidnom ispitivanju, suočenju i kada tome nije nikad ni mesto. Mislim da je Joca bio suviše sam. Mladost kojom se okružavao nije bila jaka podloga ni uporište. Mladost sama za sebe nije snažna ako se ne podrži. Mesta za mlade nikad nema, jer su bez iskustva.

Kulundžić će na kraju sasvim i pripasti njima, mladima po tom istom iskustvu. Reći će: nemam iskustva. I to je taj njegov poslednji krug kada se vraća na početnu stazu.

Uostalom, ništa mu više neće ni biti potrebno. Predao je sebe kao što se predaje nasleđe.

Raznet, ogoljen, ostao je praznih ruku.

Malo je ljudi na tom svečanom kremiranju, tek započetog decembra sa onom sasvim utuljenom prediskretnom muzikom.

Termička smrt vasione. Čita se u poslednje vreme svašta. Zanimljivo bi bilo porazgovarati o samoj toj i takvoj diskretnoj svečanosti u tri sata popodne sa Jocom. Ali čemu? Još je prerano.

Mornari u crnom, što žešće privlači pripeku, nose velike rasklje. Pokušavaju da nabodu ribu koja se sad sasvim povremeno i u većim vremenskim razmacima pojavljuje na površini onog vrenja. Povika. Opet muk krava. Bez »pare na nozdrvama«. Govorimo unatraške. Nerazumljivo.

O pozorištu govorimo.

Pa dobro, nije ovo na čemu plovimo kitolovac, neće valjda kada tim rakljama pogode cilj, izvući ajkulu pred naše noge. Ljudi se umaraju od ovakvih pretpostavki više nego što ih umara ovaj naš razgovor. Za sve je njih to nekakav dremež.

»Kuda žurite, tek je dva sata... opaka vrućina...?«

»U Betaniju.«

»Hrana?«

»Svakodnevno nosim...«

»Tako mladi, a već brinete...« — kaže Joca i pokušava da me raspoloži.

»Sinoć smo imali generalnu 'Travijate', niste bili, šteta... šteta... Zdenka Nikolić se retko doživi u operi... takvo osećanje, neshvatljivi doživljaj, muzikalnost... Sve je to čista emocija i uz to lepota.«

Bio je u pravu. Nikad se to nije dalo ponoviti ni sa boljom pevačicom. Gotovo nikad. Potresna, prefinjena Zdenka. Šta peva ona sad? Jesu li usahle sve njene emocije? Sigurna sam da će je opet slušati na proslavi Opere u Novom Sadu, na slavlju, prve »Travijate«.

Podne je, oseća se to po suncu i vrućini koja nas proganja. Dugo stojimo. Možda je to Brač. Prečula sam. Ipak se mnoštvo meštana i turista razilazi. Grmi pleh muzika. Vatrogasci dočekuju prosvetne radnike Vojvodine, koji tu, valjda, na Braču letuju. Hoće li ih i u budućnosti isto tako dočekivati sa muzikom?

Dirljivo a tako pogrešno sviraju. Važan je utisak.

Gledala sam Violetu obučenu u violet. To nije bio samo

glas, to je bio zanos. La crima, bez gitare.

Svi treba da padnu ničice, svi. Ali dvorana u Novom Sadu neće izdržati. Ko kaže? A tolike godine Sterijinog pozorja. Ne treba unapred jadikovati i biti skeptičan i Joca je dobio Sterijinu nagradu.

Obrazi mu se delimično žare, ti isti što će postati tvrdi, uklesani pri onoj nedeljnoj šetnji u Grockoj. Jednoj od poslednjih. Govori o principu čučnosti, o sadržini i formi koja je toliko bila aktuelna tih godina. Ističe u prvi plan svaku posebnost i naziva je darom, posebni je to ugao doživljaja, kaže, posebna boja. Stara se za takvu individualnost da bi je što bolje plasirao. U najstarijem glumcu otkriva sveže, nove, nepoznate i po njega samog valere. Voli reč — interesantno. Ponekad se i krije iza nje. Kada ne kudi on je bez ustezanja izgovara.

Neobavezna reč.

Govori o nužnosti rediteljskog postupka prema određenom glumcu. Insistira na karakterističnom ako se radi o onom što bi kod glumca bilo manje uočljivo i obratno. Sve to podrazumeva da se ni u kom slučaju ne sme slediti tok svoje konцепције, apriorno, napamet, kao da nije reč o životu čoveku već o nečemu veštačkom, marioneti na primer, već se neprekidno prilagođavati čoveku sa kojim se radi, jer i on sam, taj isti čovek trpi promenu iz dana u dan, mora se osetiti ta ista promena i tada umeti da se oboje prilagode istom cilju. Podilaziti mu. On, to, uostalom i čini tako. Baš bukvalno. Podilazi.

Saginje se, igrajući nevidljivu igru, leluja nad glumcem, dobacuje mu, šapuće, stoji na glavi njegovoj vrškom svojih misli, svog htenja, a glumac podstaknut, oseća samo ravnomerno disanje, sve u skladu sa sopstvenim, niko ga ne remeti, niko mu ne preti, vređa ili sputava. Njegovo lično postojanje i trajanje emocija nisu ničim pridošlim, tuđim ometeni, niko se nije ustremio ni na koga, nema zlih reči koje se pamte, nema proganjanja i krvnosti. Zle krvi ni za lek.

Sve je usklađeno a živo i vlada rekla bih, nekakav prirođan red kao da nije sve unapred isplanirano da bi se izbegla svakodnevna jednolikost. Ničeg proizvoljnog i tamo gde se tokom rada i odstupa od strogih, smišljenih okvira a sve radi glumca, nikad radi sebe. Definišem. Samo se glumac u predstavi pamti, samo on ostaje unutar bilo kakvog aranžiranja, samo on oživljava dramu i bez njega nema senzibiliteta, bez njega je i najbolji aranžman nerazigran, sasvim kao led ledeni.

On sam gradi tvrdi kostur predstave a unutar te šasije vlada krajnja neposrednost koju opet sledi po svom čvrstom obličju neraskidiva forma određenog karaktera. Mnogi bi tu formu da okarakterišu kao nešto tipizirano, spoljno i naglašeno. Ali nije tako zbog senzibiliteta glumačkog, zbog svega toga, zbog same podele, odnosno izbora glumaca, Joca joj je posvetio veću pažnju od svoje sopstvene ideje kojom treba da realizuje delo. Znao je da je to gotovi uspeh, ta podela. Ničeg proizvoljnog ni slučajnog. Brza reakcija na partnera, ako se zakasni delić

sekunde u određenom »briu« scena pada, gubi se igra; isto je i sa neizdržanom pauzom, nedovoljlenom, kada se glumac davi i hvata ukoštač sa gomilom reči koje su jače od njega, zagušuju ga i čine da im inferiorno podlegne. Zbog svih tih opasnosti manje traga zajedno sa glumcem i donosi sve sređeno, ali mu i to sređeno ne nameće direktno, napadno, nadobudno i, u neku ruku, diktatorski, već mu se diskretno uvlači pod kožu da ga ne bi ničim spoljnim povredio i izazivao. Jer vreme je za njega isto što i brzina. Uostalom, on tako i govori o vremenu kao o brzini.

Balzakov »Merkade« sa Viktorom Starčićem — kolektivna režija; Bomaršeova »Figarova ženidba« — kolektivna režija; Predićeva »Golgota« — kolektivna; »Zla žena« Sterije — kolektivna (samo je, na žalost, adaptacija njegova); »San letnje noći« Šekspira — kolektivna. Kolektivna, kolektivna, kolektivna ...

Igrao se dugo skrivalica.

Govori o kompoziciji uloge i želi da sve što je u životu poneo sobom, da sve to i iznese na videlo, da ostvari neposredno kroz glumca i najzad zapiše.

»Ako neki glumac potpuno kopira život, odnosno infleksije iz života, mi tada za to govorimo kako je glumac 'civilan' i 'privatan', a njegova igra nema 'dometa' ili da sve to nije mnogo 'scenično', da nije obogaćeno maštom i onda, da li je razlika između životnog i opet scenskog osećanja tolika, kolika je između fotografije i umetničke slike?« Pita se on. »Sve se umetnosti dodiruju u svom krajnjem cilju te prema tome imitacija života ne spada u umetnost« — odgovaram kao zapeta puška kao dobro naučenu lekciju, školski govorim, šta bih drugo u tim godinama umela da kažem. On potvrdi glavom i stade da se kliže rečima kao vidra, da se razdragano osmehuje kroz svoje predavanje na palubi, čiji sam jedini pravi slušalac sada ja, te mi sve neobično laska i godi.

»Infleksije su izraz umetničkog oblikovanja samog teksta drame a shodno ovom treba i spontana objektivizacija da ima umetničku vrednost pa će i spontana objektivizacija tog teksta imati opet umetničke vrednosti, što bi značilo da će infleksija biti kompoziciono ostvarena tačno naspram kompozicije teksta. A sve je ovo što sam izneo samo donekle tačno. Samo donekle.«

Kasnije će zbog ovog pobijanja i stava vrlo oskudno da govorи o onom beogradskom teatru koji je negovao isključivo takav izraz — bez dometa i bez mnogo mašte.

»Ali naše uho ne može da podnosi isto tako ni tonske šokove, ne može posle izvesnog mirnog toka naglo da veštački sledi jedan gromki, uzneniren tok tonova, ne može da uživa u toj svojoj napravljenoj formi, artificielno sačinjenoj i da mu samo to i postane cilj — uživanje u sopstvenom glasu. To je narcisoidno i tu se gledalač odjednom zaledi, glumac postaje bez obzira na svoj mukotrpni rad nad sobom odbojan, sve je to kod njega veštačka tvorevina, posebno taj, ako hoćete, i virtuozitet govora. A šta je onda sve to? To je narcisoidno i to nije

dopustivo, jer nije ni dostoјno pravog talenta. To je pogrešno, jako pogrešno a na žalost neupućeni često mogu i da se zadive toj kuli od praznih reči, što neumorno idu gore-dole, u šapat, u drek, u modulaciju sve žešću i sve on to svija i navija i ovako i onako, možda je u dubini svojoj, prema sebi i iskren, vrag bi ga znao, ali to ne dejstvuje, to ga sputava i najzad mu nije u tom manirizmu najjasnije zbog čega ne nailazi na puno odobravanje. Veliki glumci vladaju svojim strastima, to нико ne osporava, oni se zaleću smelo, i njihova snaga, snaga temperamenta im dopušta mnogo štošta ali takav glumac se ne čini kao veštačka tvorevina koji umesto roga prodaje sveću. Ne može se naučiti ni temperamenat ni senzibilitet, to se poseduje ili se ne poseduje. Svako od nas je jedno svoje, strogo svoje prilagođenje ovom življenu. I onda, ima takvih koji bi rekli da ne može jedan deo uloge da bude neprestano glasan, ni opet stalno tih, iako sama sadržina teksta možda tako nešto li zahteva, postoje principi, odnosno postupci koji će regulisati sam tok razvitka infleksije a svi ti postupci su delom iracionalni a delom opet racionalni. U prvom vidu je regulator mašta, a u drugom ukus. Mašta će potvrditi odnosno stvoriti raznolikost inflekcije.«

»Suma intelekta mora da bude ravna sumi osećanja i to mora u najmanjem deliću da bude zastupljeno, da ništa ne prevagne ... To je onda čista umetnost, to je ono čemu težimo« — rekla sam ošamućena njegovim definicijama.

»Sve je to simfonija, simfonijski koncert pri kojem učestvuje intelekt i osećanje ... Nesreća je što je glumac ličnost, a nekom određeni temperamenat ne pogoduje, neko voli samo jedan tip čoveka, recimo, sa posebnom bojom glasa, određenim izgledom, bojom kose i tako dalje, i ne ume da se objektivno stavi u situaciju kada treba da prihvati i onu vrstu ljudi na koje je možda alergičan ili bez kontakta. Ljudi poseduju nekakav fluid, koji ih privlači jednom biću ili ih ono odbija ... Za nekog se nešto »lepi« a za nekog nimalo. To je najsubjektivnija umetnost, jer glumac svira na sopstvenom ja i tu nastaju nesporazumi kod reditelja sa nekakvom svojom, takozvanom, koncepcijom, jer on ponekad ne odeljuje ličnost glumca od svoje ideje kao da tu istu ideju ne bi mogao da sproveđe bio taj čovek, taj glumac, manjeg ili višeg rasta, dublje ili piskutavog glasa, sam fizikus ne utiče na ideju, ideja je ono što dolazi iznutra, uostalom, ideju nosi najpre pisac, pa čak i pri odstupanju od pisca, to ne sme da bude rigorozno ili oprečno, ako je, recimo, Hamlet ubica on to u stvari i jeste, ali ima raznih ubistava — u nužnoj odbrani, u bolesti, zatim čist kriminal, krvna osveta ... da sad ne ređam, ako se radi o ideji da je Hamlet ubio Polonija iz niskih pobuda onda nema Šekspira; izvrati se može, ali zna se i granica dokle sve to ide da ne bismo dobili krađu i plagijat. Ako bismo rekli da je Ana Karenjina bludnica onda bismo dobili trivijalnu dramatizaciju. Nije stvar u fabuli već u onom suštinskom što stoji iza fabule.« Sve ovo što je na brzinu izrekao imala sam negde u nekim

beležnicama zapisano sa onih njegovih predavanja, ali sam sve to slušala sa svežinom koju čovek oseća kada po prvi put čuje nešto što mu otkriva nepoznato a o čemu je uvek razmišljao.

To je Hvar. Treba li i sama da siđem sa broda i pogledam ono najstarije pozorište, bojam se da bi me drugi brod zaobišao. Ne usuđujem se. Njegova Marija je išla napred. On je silazio onim drvenim mostičem, u stvari skelom koja se stavlja da se neko ne bi okliznuo u more. Cupkao je gurajući pred sobom lako Mariju i osvrtao se na mene koja sam stajala na istom mestu. Zvono, brodsko. Pa onda piskutava sirena i kapetan opet istog raspoloženja i oholog držanja bio je već sasvim smetnuo sa uma onaj živi utovar, one krave koje se nisu micale baš kao ni ja. On je već na obali. Mahnuo je rukom i Marija, i ona je mahnula.

Kasnije će ga vidati sve nekako u prolazu, u žurbi. Generalna proba »Don Žuana« u beogradskoj Operi. Balkoni pevaju. Mnogo zelenog papirnog lišća pod njima, po koje od tih listova se i puže. Mocart. Jocu ne vidim u gledalištu ili se bar čini sasvim zaklonjen dok traje generalna, možda iza onog svetla za pultom u trećem redu. Na svojim premijerama je uz glumca, iza kulisa, stoji i prati predstavu. Osluškuje uzbudeno i ne da da glumac ostane sam, ne da da mu padne u predstavi ili, obrnuto, pretera. Doduše, on ništa ne govori, ne savetuje, ali već samim tim što tako bdi, glumac ga ne sme da izneveri. Sad je već uveliko u dobroj i sigurnoj zavetrini, prema tome mogao je do mile volje da razmišlja i o novim planovima, o onom Filmskom studiju pri Avali. Njegove uporne i prkosne šetnje sa mladima. Pozorišna akademija. Njegovi studenti Ljubomir Radičević i Vlada Petrić. Radičević je njegov asistent na režiji. Dugi razgovori pri dugim šetnjama.

»Tekst se, govori im on, može analizirati sa određenim ciljevima od kojih je prvi: određivanje teme i sama opet ideja dela.«

Studenti ga uvažavaju, poštuju i više od toga — oni se dive svim tim definicijama, neprikosnovenom znanju. »Drugi cilj analize dela, odnosno teksta, je određivanje karaktera, a i u tom načinu rada pojavljuje se dvojakost, jedan na osnovu verbalno-deklarativnog govora, drugi na osnovu psihološko-funkcionalnog. U prvom vidu mi proučavamo u delu onaj tekstovni materijal kojim jedno lice samo o sebi ili drugom licu kazuje direktno svoje ili opet tuda misli i osećanja pa ih opisuje kao svoja ili opet tuda osećanja. U drugom slučaju, iz teksta određujemo psihološke dispozicije, naročito sve 'akutne' emocije koje se vezuju za svaku pojedinu frazu. Iz analize — određivanja, upoređivanja, i izdvajanja srodnih emocija i njihovog suočenja na uopštene kategorije teksta, mi dolazimo do emocija koje pojedinim likovima vladaju trajnije i to bi opet bile osnovne dominantne emocije. I analizirajući sve one akutne emocije, kako se one u toku emocionalnog preživljavanja stalno menjaju, mi možemo da

spoznamo i odnose likova i to kako psihičke i fizičke, tako sto i sve one među licima i one unutar lica. Na ovaj način mi ćemo moći da pratimo paralelizam između odnosa i promene emocionalnih dispozicija i videti kako jedni na druge utiču: odnosi vrše promenu na emociju, menjaju je, a one opet, normalno, menjaju odnose.« (Fragmenti o teatru).

Okupljenim studentima on peva. Niko mu nije ravan u toj njegovoj pesmi. On se igra zajedno sa njima, uči ih poput Anatol Fransa, igrajući se.

Peva na svakom mestu, pa i pred svojim vratima kuće u Cvijićevoj ulici. I u vozu kad svi zajedno putuju, ne, tada u London ili Ameriku, nipošto tako daleko, već, tu, kod nas, u obilazak nekog pozorišta što prikazuje dobre predstave o kojima se u zadnje vreme govori. Voze se studentski, trećom klasom, jer u to vreme još je nisu ukinuli i reklo bi se, da ga i samo ispreganje ili ono tandrljanje rasklaćenih vagona posebno čini životnim baš kao i jabuke. Galami, objašnjava i rukama svoju teoriju, svoje iskustvo, a okolo njih sve prosti, neuki ravničari ne čuju i ne slušaju smisao već zasjali dužicama, općinjeni njegovom igrom lica. Nije od svakidašnjeg sveta, misle, i samo ga prate, blenu u njega tako po mnogo čemu dalekog a ipak ih on svojim razumom pleni, jer im se taj razum, hteli oni ili ne, pripao uz lice i misao. Šta bi on njima mogao da pokrene ako ne samu maštu. Ništa ti ljudi ne razabiru a osećaju hitrinu Jocinu u svojim mišićama. Znaju oni šta znači reč vredan. Ne treba to niko da im kaže i soli pamet. Oni se ne varaju kao što se ne varaju ni kada je reč o zemlji. Poznaju u dušu zemlju, kada je rastresita, u nanosu, kada je nađubrena, masna a kada posna. I znaju da odmaranjem ona neće postati plodnija već isključivo njegovim staranjem njegovom rukom.

Isto tako ruka za mlade reditelje i glumce bila je sada Josipa Kulundžića. Studenti, lako umorljivi već i od same mladosti, neuhodani, bez navika, osetiće tu istu njegovu ruku koja im pomaže da se, bukvalno, pridignu. Drhtao je nad njihovim delima. Teže bi disao sabirajući im greške jer bi u njima gledao i svoje. Pedagog. Marlon Brando je jednom izjavio da je Elija Kazan bio takav reditelj, pedagog.

Planovi ne miruju, utrukuju se, talože i najzad nadmašuju sve lično, pretiču, siguran je da sad ima snage za četvoricu, petoricu, ima.

Treba što žešće iskoristiti sebe, treba misliti do potpune iscrpenosti, pa i do potpunog okončanja, do kraja.

Neradnik je šugav. On je zlo koje tinja, svrab koja ne prolazi.

Ponovo se vraćam Pozorištu filmskih glumaca pri »Avali«. Blaženka Katalinić gospođa Alving. Osvald — Aleksandar Ognjanović. Šetnje do »Avale«, do starog Mažestika sa zidovima u gornjoj sali različito obojenim: plava, ružičasta i smeđa. Crvena sala za ručavanje. Beli stolnjaci. Svečano je svakog dana, svakog dana praznik. Koliko nedelja, meseci i godina? Opet svi zajedno prate ga, tamo, do

Cvijićeve. U okolini svog stana njega, tako svečanog i ispraćenog, dočekuje devojka što prodaje jabuke u velikim plitkim sanducima.

»Strahovito mi prijaju, volim jabuke poput Balzaka i verujem u njihovu moć, osećam koliko tonem u isti greh sa njim (Balzakom). Jabuke mi donose zdravlje i snagu.« Nije rekao inspiraciju iz puke skromnosti.

Jabuke, sve više jabuka. Moli, kumi da ih prodavačica što boljih naruči i za sutra i za prekosutra, za svaki dan, za svaku noć što provodi pišući, sa kojom se nadmudruje.

Impulsi su pojačani noću, tada se povodi za njima.

Pregršti jabuka. Zrelih, jedrih. Nikako crvljivih, šta bi sa njima ne bi znao, ili ne bi smeо da ih baca. Osetio bi greh. Greh bacati jabuku koliko i hleb. Stara verovanja, stare navike. Uostalom, on priznaje da nije mлад. Ne treba se zaboravljati. Vrata su uvek širom otvorena. Ljuti ga što juraju hodnikom, zvone i gde treba i gde ne treba u svaku doba. A nije to ni prošnja ni potraga za nekim. Nikog ne gone. Mnogo je zaludnih što ga svesno ometaju u kratkom snu.

A njemu je potreban san i kad ne spava.

Nije nimalo usamljen i ipak mnogo u toj kući sažaljivo govore: »Tu stanuje jedan sasvim sam čovek, nema dece.« Za njih je čovek uvek sam kad je bez dece. A ko to kaže, ko? Toliko studenata i svi bi oni do jednog mogli da mu budu sinovi, svi do jednog.

Misao o Katalinićki... Život Katalinićkin. Zašto se ne bi prezentirao publici? Pa radi se o izuzetnoj glumici.

Noću piše, »Čovek je dobar« i pritom sve više druguje sa Katalinićkom. Opisuje je u svim oscilacijama.

U Ljubljani Slavenku, glumicu, igra Sava Severova, režira Slavko Jan. U Zagrebu — Božana Kraljeva. Tu i tamo Katalinićka je pomalo povređena, možda ne želi da bude dobra. Ko zna?

Katalinićka je savršena gospođa Alving.

Ljuba Radičević mu je desna ruka u svemu. Poznaje ga u dušu jer bi se reklo da zajedno dišu. Mada Joca ponekad okleva. Zar već? Aritmija. Velika je razlika u godinama, neko mora da zastajkuje. Ali zašto baš on? Zašto? Zar mu jabuke odmažu?

Jedva čujna muzika, dolazi negde odozgo, sa tavanice, sa svodova, vitraža. Preobilna tišina. Radi čega? Bio je sav u nervu, živahan, iskričav. To je takav red. Tiha svečanost što prethodi kremaciji. Tu nema života niotkud, ni sa svodova tavanice, vitraža, bar ne njegovog. Uostalom, ovde je sve podešeno tako da se ne misli na život već na smrt. Intenzivno se mora misliti.

Joca bi bio nezadovoljan takvom anemičnom predstavom, dosadnom. Ne bi izustio čak ni onu svoju neobaveznu reč: interesantno, kada ne kudi i ne hvali. Tako bi on objektivno zaključivao o svojoj kremaciji, možda i o tuđoj da je prisustvovao.

I sam Buce Mirkovića glas je sanjiv dok o njemu govori. I svi su isti takvi utišani, sanjivi kao i sama što sam, mada se nikom ne spava.

Ne vidim mnogo sveta.

Nisu ga kadrirali na televiziji.

Televizijsko merilo ljudi. Arabeske, zlato, bareljefi, užvišene i trivijalne konцепције, glupo, lažno, karakteristično i neizdiferencirano, razuzdano, razgolićeno, sve to titranje šarenilla, zajedno sa crno-belim dnevnikom u pola osam naveče, valjda radi što veće strogosti i autoriteta i još mnoštvo koječega, to je taj televizijski medij što prigušuje život iako mu same slike pulsiraju jače od života, otrprilike, tako bi Joca zaključivao bez rezignacije što nije dobio svoj veći ideo u samom programu. Ipak je to dobro, ta kremacija, jer neće počivati pod zemljom. On je najmanje bio elementaran. Najmanje. A ipak se nije dao prevariti u onom što je to prirodno i jednostavno, iskreno i pravo. Kako je to moguće? Ne čujem plač njegove kćeri. Ne vidim je da stiska slepočnice. Nije mi poznato da li je on sam išao pre dve godine za njenim kovčegom. Tada je već bez sumnje bio u bolnici. Ko da mi to kaže?

Rano jutro. Izbjrian je, treba već da zaključa, da izade. Na vratima mlada žena. Možda već i krije godine. Zar ima smisla da o njima govori. A ona nije kao ostale žene, govori uporno o godinama, prebrojava ih po stoti put i kaže:

»Vaša sam kći.«

On je dugo gleda, zaboravio je svoje časove i studente. Zagledan je u njeno lice, u sopstvene oči, svoju davnašnju još ne ispalu kosu. Njen rast. Svu nju. Oseća u njoj samog sebe a ništa ne shvata. Prividjenje? Hologram? Treba da se priseća hoda natraške. Pogleda unazad. Zagreb. Putovanje u Drezden, Berlin. Ne znajući, začinje se jedan život. To je ona, već uveliko žena, taj isti život. Ta njegova kći. Da li da poveruje? U šta? Zar da obmane sebe i ne veruje u sopstveno biće. Muk. Skoro će noć. Neiscrpni je majdan ta usamljena žena. Ta njegova kći. Da li da poveruje? Zar da u tom slučaju ne poveruje i sebi. Pa on je uvek verovao u sebe i onda kada su ga šetali fijakerom do Topčiderskog i natrag na Kalemeđgan. Verovao je trčeći kroz zemunske parkove i kej, tamo gde je Venecija, naravno, ne prava ali ipak Venecija. Život kad tad povrati sve propušteno, kad tad. Ne treba ga mrzeti, ne treba se stideti mladosti.

Postupaka.

Sve se zgodno izvrće kad tad.

Prijatno je sa njom. Moraće svima ispričati što mu se usnilo. Samo da ona opet ne iščezne. Ne treba nimalo da strahuje, privržena mu je.

Uvećava broj njegovih studenata. Prati ga na Zlatibor, svuda. I kada oseća malakslost, ona se osmehuje, puna je poverenja. U šta? U život. Nije posustala, neguje ga u bolesti. Ne oseća svoju još težu.

Gotovo je i sa njom. Brzo je umrla kao što je i stigla.

Slično kaže pesnik:

»Otišla si plačna, zamrzla i nema,
K'o što beše došla, tužno i polako.«

Opet treba pobediti sebe. Navići se na novu samoću. Bolnička samoća. Puno bolničkog osoblja. Enciklopedija.

Slika žene obolele vrlo rano od Parkinsonove bolesti.

Pobedila ju je slikanjem.

Hoće li i on slikati u bolnici? Šta bi slikao i koga? Svoj autoportret. U bolnici nema ogledala. Jedno je za sve na toj gerijatriji. Jedno za sve. Ne može im ga oduzeti radi svog portreta. Takva sebičnost. To ne bi ličilo na njega. Posete su se razredile. Život je vrlo kratak a smrt je glupost, govori na televiziji francuski biolog. Glupa smrt. Ili još bolje — smrt kao konačna neprilika. Ni sa čim se ne da uskladiti. Ona, uostalom, ne liči ni na šta. Ne bih znala ni gde da je svrstam, u red ili nered. Grobovi leže u redu. Kakva je to simbolika? Je li to nekakav dramaturški princip?

Rad na »Šumi« Ostrovskog. Insistira da Nesrećković bude sav živa istina. Bez toga nema ni »Šume«. To je poema o glumcu, uopšte. To je poema o nama svima. Dirljivo. Nesrećković kao čista emocija a Srećković kao usahlo osećanje privrženo pozorištu. Analiza svih likova u »Šumi« je toliko tačna, toliko ne jednoobrazna u osećanjima da je to sve nekako duplirano i umnoženo, sve u podtekstu, u složenosti. Ostrovski unapred sugeriše jednostavnost osećanja, ali Kulundžić to ni u kom slučaju ne želi, on sve izvlači što se da izvući, bogati i komponuje sa mnoštvom boja i pri tome upotrebljava svu ljudsku složenost. Krajnja moderna struktura koja se i te kako razlikuje od ruskih reditelja. On ne gleda u komadu ništa rusko, čak se i ne ustručava da to kaže.

»Uvek će nam se zameriti da nismo Rusi, ali to je neznatno jer mi zbilja to i nismo, ne govorimo ruski, ali zato možemo da osećamo istinito, možemo da se predajemo do kraja isključivo istini. A to je već nešto.

Zime nije bilo. »Šuma« se gledala bezbroj puta i nikad se niko nije izgubio u njoj, bila je jasna kao na dlanu. Bila je gledljiva kao retko koji komad. Ta ista »Šuma« koja bi se ranije kratko zadržavala na repertoaru. Ponirao je u nju i saopštavao na jedino mogući način.

Dugo bi govorio o složenim osećanjima.

»Složeno osećanje može da bude sastavljenod dva mešana osećanja, na primer, »brižno sažaljenje« je složeno osećanje od »brige« i »sažaljenja«, koja su mešana osećanja. Tako je, na primer, osećanje »iščekivanja« složeno od »zadovoljstva« i »bola« koji neprekidno osciliraju: osećanje »zadovoljstva izaziva predstavu da će se objekt, koji se iščekuje, javiti u svesti, a »bol« predstavu da se on može i ne javiti. Ako se pojača komponenta »zadovoljstva« i »iščekivanja« onda postaje osećanje »nade«, a osećanje »brige« postoji ako se pojača komponenta »bola«. Ako se pak u osećanju »nade« pojača komponenta »bola« usled toga što predmet koji se iščekuje izgleda nedostižan, »nada« se pretvara u »čežnju«; ako se pak komponenta »zadovoljstva« pojača usled toga što ostvarenje očekivanog objekta izgleda da je sasvim blizu, nuda se pretvara u radosno »nestrpljjenje«. Ako se u »brizi« iz ovog poslednjeg razloga pojača komponenta »bola«, onda se briga pretvara u »strah«.

A ako je objekt straha sasvim blizu, strah se pretvara u »uzrujanost«.

Glumci uvek insistiraju na logičnom. Uvek. U tom su ponekad slepi. Insistiraju. Preganjaju se medu sobom. Čak svadaju. A on im odobrava u prvi mah. Usne su razvučene u osmeh. Usne glumaca, logičara.

»Misao se kazuje, dabome, logičkim govorom. Zar glumac na sceni ne može govoriti i samo logički? Svakako da može. Ali pri čisto logičkom govoru na sceni, bez emocionalne diferenciranosti, lik se ne određuje, lik se ne izgrađuje kao karakter. S druge strane, emocionalni život lika na sceni neprekidno traje: lik nikad nije bez osećanja. I misao stoga, iako se ona kazuje i sredstvima logičkog govora, nije pri izražavanju bez emocionalnosti. Ne samo da pri izgovaranju jedne misli na sceni utiču na način izražavanja i posebnosti karaktera i posebnosti odnosa, nego se pri tome javlja i emotivni stav lika prema ideji koja se baš mišlu i kazuje; mi moramo na sceni na neki način emocionalno-deklarativno da izgovaramo misao: sa zanosom, sa merom, sa odlučnošću, sa opreznošću, sa strahom, sa ravnodušnošću, — a ne samo logički-deklarativno, odnosno emocionalno neutralno. To je razlog zašto se u savremenoj dramskoj literaturi, često zamera ličnostima koje imaju misaoni tekst (naučnici, rukovodioci, politički radnici) da su suviše logički-deklarativni, i prema tome ne živi likovi (bez emocionalne diferenciranosti); oni savršeno tačno izražavaju ideju dela, ali neposredno logičkom deklarativnošću a ne kroz životvornu ličnost na emocionalnoj osnovi. Ljudi koji misle istu misao jednog Marks-a i sad tu misao izražavaju na isti način, kada ne glume na sceni. Gluma, međutim, može tu istu misao da izradi na hiljadu načina u glumi, a ne samo na onaj jedan način kojim se ta misao mora izraziti kada se ne glumi. I misao mora biti u glumi izražena emocionalnim sredstvima, infleksijama. (Fragmenti o teatru.)

Beležim svaku njegovu izgovorenu misao. I on kraj sebe ima mnogo ubeleženog iskustva koje će mnogo kasnije i obelodaniti. Pa ipak kod nas se dogodi da predstava teče samo logički, bez emocija, pogotovo kada je reč o komediji. Zar niko ne zaviri u njegovu knjigu izdatu tek 1965. godine, pa zar su emocije nešto suvišno u nama?

Razgoličene, površne predstave ali ne, nisu površne što su glumci goli. Ne vreda njihova golotinja, koliko njihova gola emocionalnost. Ona zjapi i ruga se. Svi se rugaju sa pozornice. Svi. Posipaju gledaoca brašnom dok ovaj čuti u ime svoje davne mladosti. Treba se potvrditi što pre da se ne ispadne iz koloseka. Što pre!

Pitali Hačaturijana na jednoj sličnoj neemocionalnoj predstavi iz nekih zabačenih sokaka Njujorka, šta misli o njoj. Zbunjen je dobri Hačaturian, crveni i kaže da takav teatar nikad nije video. Ali ne kaže da ga je osetio. Gledao je ispražnjeno u prazno. Šta je poneo sobom na dugi put? Sliku nečega. Slike kao isečke podsvesti. Čije? Toliko daleko nije išao taj teatar iz njujorškog

sokaka. Suviše bi to mirisalo na »Poslednju vrpcu« ili na »Komediju«. Toliko daleko niko nije zahtevao od njih.

Direkcija ponajmanje. Mislim na direkciju tog festivala u ranu jesen. O filmskoj glumi.

Uz pretpostavku da je potpuno opušten, bez grča, profesionalni pozorišni glumac smanjiće na filmu broj infleksija u govoru na taj način što neće izraziti svaku promenu glasovnih sredstava pri svakoj promeni osećanja vezanih za svaku repliku dijaloga (dakle, neće izraziti, kako se to stručno kaže, svaku infleksiju svake akutne emocije), nego će pokušati da niz emocija kaže u nepromjenjenoj emocionalnoj intonaciji, u vezi sa nepromjenjenim odnosima među sagovornicima (dok se osnovni odnos lica ne promeni, fraza će imati istu infleksiju), ili čak u vezi sa nepromjenjenim karakterom lica. Drugim rečima, kao što će naturščik, koji je izabran za izvesnu rolu, u pretežnom delu filma govoriti u jednoj infleksiji vezanoj za karakter i tu infleksiju menjati, odnosno povećavati njihov broj, kad se promeni odnos tog karaktera, kad taj odnos postane složeniji, takođe, obrnuto, profesionalni glumac smanjiti broj infleksija, vezanih za svaku fazu posebno, samo na one infleksije koje su potrebne da se izraze osnovne promene u odnosima karaktera. Iako to zvuči složeno, postupak je vrlo prost. Replike dijaloga imaju nekoliko funkcija. Jedna služi izgrađivanju karaktera, druga izgrađivanju sukobnih odnosa, treća unapređenju toka radnje. Sva tri momenta deluju u toku razvijanja radnje u nekakvom sadejstvu — jednim momentom bez drugog ne može se izgraditi struktura dramski povezanog dijaloga. Sukobni odnosi između dva sagovornika osnivaju se na uticaju jednog na drugi u tom smislu da jedan kod drugog stalno izaziva promenu osećanja. Ta osećanja vezana za svaku repliku zovu se akutnima i ona su u toku dijaloških replika, jedna suprotna drugoj, prethodnoj, po značaju i vrednosti; u replikama, dakle, jedno osećanje drugom oponira (Volter kaže da suparnici u drami govore u antitezama). Iz svega ispada da pozorišna gluma realizma zaista se služila velikim brojem infleksija (ovde misli na »klasičan« realizam) i glasovna izražajna sredstva menjala su se neprestano od replike do replike. Filmska gluma ne koristi se tolikim brojem promena u glasu, tj. ona se ne služi izražavanjem glasom svakog osećanja posebno, od replike do replike nego za čitave dijaloške odseke (scene) primenjuje jednu infleksiju, onu koja obeležava osećanje cele scene ili opet osnovno osećanje karaktera u toj »sceni«. (Fragmenti o teatru.)

Drugim rečima bio je protivnik neprirodne modulacije glasa koja kao i jednoličnost bez emocije može da povuče glumca. Setila sam se Rakitina, suprotne škole koji je negirao u rečenici mnoštvo natrpanih osećanja koji dovode do te ne uvek najsrećnije modulacije. On bi govorio o generalnom osećanju i o nizu manje značajnih koji se vešto, prirodnim putem udevalju. Osećanja se po njemu ni u kom slučaju ne smeju lomiti: jedna rečenica ovako,

druga sasvim suprotno iskazana gotovo odslušana.

Različiti u mnogome dodirivali su se na zajedničkoj težnji za verodostojnošću. Oboje su spominjali nejasnost pa i nedoslednost Stanislavskog. Oboje. I slikar Šagal je teško »nalazio zajednički jezik sa njim«.

Komedija u Beogradu režira Nušićevu »Vlast« sa dopisanim činom Stankovićevim. Dopušta kao i ranije da na prvim čitačim probama glumac okuša sreću onako bauljući nasumce, prepušten svom instinktu i tek kada u takvoj fazi bez mnogo razgovora i didaktike, oseti pravo on mu to i otvoreno kaže. »Zadržite to... slobodno zadržite i upamtite, jer »slučajno« može da bude i te kako dobro.«

Znači nije unapred predočavao i nije »kalupio«, kako mi to glumci kažemo, u tvrde kalupe koji teško prianjaju. Tamo gde ne bi osetio pravi put na toj, gotovo, prvoj probi zahtevao je kasnije da se zajednički probijaju i utiru prtlje a kad ni tada nije došlo do sinhroniteta, bivao je opet strpljiv i obrtao stvari. Glumca bi poveo svojom voljom, pojednostavljuvao i rešavao mu najprostije zadatke zanatskim putem i načinom da sama predstava ne izgubi u celini ako već takav glumac u suštini gubi. Nikad u liku i karakteru ne bi pogrešio, jer za prilagodenje i osmišljenje lika, imao je hiljadu i jedan način a kratak postupak nije nanosio nepravdu ili štetu delu ni predstavi što proizilazi da je on bio vrlo budan reditelj koji priznaje mane svojih izabranih glumaca i pokušava objektivno da im pripomogne za razliku od Jurija Rakitina, koji bi iz osnove prepodelio uloge i na samoj generalnoj probi, priznavajući svoju zabludu pri podeli. Joca je u tome bio više delikatan i obazriv, računao je sa ljudskim dostojanstvom kada već sam glumac nema hrabrosti da odustane. Znam da je morao misliti pritom: »dobro bi bilo i u korist predstave da on sam položi oružje, da se manje mučimo i okapamo, ali kad nije, a krivica je i u meni, u mojoj veri pri podeli, onda mu moram pomoći da nekako i ispliva«. Otrilike takve je misli imao, ali se to ipak ne bi smelo da tretira kao nekakav vid kukavičluka već kao neprijatnost koja ih je zajednički snašla i iz koje se i zajednički, na prečac, dok nije kasno, moraju i iskobeljati. Zbog toga je bio čest slučaj da neprirodnom glumcu, kao ono u Novom Sadu — onom Ignjacu Glembaju ili Nesrećkoviću u »Šumi«, zaklapa usta kada se bez potrebe ači, ili hoda zajedno sa njim brzim koracima, razvitlava na sve strane ako se ovaj nehotice uspavao ili na bilo koji način postao ukočen i sav stegnut. On je tada pravi potporni stub kakve stare arhitekture. Mnogi su mu zamerali i osporavali tu veštinu i nazivali ga kratko: rediteljem koji dobro pravi predstavu. Ovakvo shvatanje nije se ni kosilo sa njegovim principima jer reći unapred da režira nadahnutu, veliku neviđenu predstavu bilo bi ne samo neskromno već i nepošteno; takve se predstave ne mogu činiti apriorno. Polazio je najpre od istinitosti, zanosio se zajedno sa ansamblom čitavog komada i onda, kada bi začuo kao u orkestru nečije falširanje, naježen, nije mu

pokazivao vrata, već bi mu prišao pun obzira na bezbroj načina i metoda. To bi bio nekakav rezime o radu sa glumcem. Jednom rečju, nije se zavaravao, nije bio slep ni općinjen, kako to mnogi reditelji sve do premijere znaju da budu, pa čak i da se ponašaju krajnje subjektivno ako bi neko pokušao da razotkrije istinu. Jer, ima reditelja zaljubljenih u konstrukciju i ono što je loše, ne mogu da se uzdignu i van domaćaja svoje sujete, priznaju da su prilikom podele imali u vidu nešto sasvim deseto. Naprotiv, kod njih kao da iz dana u dan raste samovolja koliko i samozadavljstvo, a to verovatno dolazi otud što u svojoj suštini sebe uvek stavljuju iznad glumca, misleći da je glumac sasvim nešto sekundarno u odnosu na njega, njegov zanos i videnje. Često će dati primat osvetljenju, dekoru, slikarskom rešenju, svemu vizuelnom, nego onom što čini predstavu živom, što daje da ona pulsira svojim krvotokom, koji nije od plastike, nije surrogat. Više nego i jedna umetnost, pozorište je umetnost života. I zbog toga, bez obzira kakav oblik ima taj život, kakvu formu, ono mora da diše temeljito, rasvetljeno i osvetljeno iz svih unutrašnjih uglova. Same slike pripadaju galerijama. Nisu to nekakvi principi idealnog, to je suština, a ona ne sme da bude ni kruta a ni samo dekorativna, ona mora da raspolaže sadržinom koja prodbljuje i samo gledalište odnosno publiku koja je u stanju da i po nekoliko puta gleda jednu te istu predstavu i da nađe uživanje u njoj. Kulundžićeve predstave, bez obzira ko ih gde klasificirao i trpao, umele su da se gledaju i gledaju i u tome je ležala sva njegova rediteljska tajna. »Šuma« Ostrovskega je bujala i razotkrivala sve novije i novije glumačke valere, isto kao i »San letnje noći«, kao i mnoge njegove režije. Ko to nije spoznao, taj se ne bi smeo da upušta u teoretske rasprave o njemu, jer je iz jednostavnosti nicala takva čulnost, specifična po Kulundžiću i dok bi u tuđim režijama, kako kaže jedan filozof, nicala »naučna proza mišljenja«, ovde tog nije bilo ni za lek, ma koliko se po prvi put nekom i činilo, ovde je to bio domet žive, prisutne čulnosti i sadržine koja se ne srozava tako lako i koja nije tako beznačajna da se ne dotiče, i nije tako olako sačinjena da se posle premijere bespovratno raspada. Nije nejaka, već čvrsta.

Kulundžić nije imao sreću da pravi skupocene predstave, od skupocenih tkanina, kulisa, posebnog materijala. On je, uglavnom, uvek pabircio i okapao sa tim spoljašnjim stvarima. Ili je to bilo siromašno, a dobro pozorište, dobro po glumcima — Umetničko, ili su to bile posleratne predstave kada se nije nalazio odgovarajući materijal, današnji pleksiglas, ili već toliko toplo, osmišljeno drvo. On se jednostavno morao zadovoljavati svim i svačim, često fundusom. U »Boemima«, koji i danas idu u njegovoj režiji, sve je davno izlizano, boja spala sa polomljenih kulisa, a kostimi se sinje i razvlače pri svakodnevnom glačanju. U vreme socijalističkog realizma išlo se na verodostojnost u svakom spoljnem viđenju, bez mnogo maštovitosti i duha, te je Kulundžić rešavao svoja viđenja

kroz živ mizanscen, horsku razvitlanost i lepa glumačka rešenja kod samih pevača. On nije smeo da dugo sanja. Nije smeo da troši, da reskira.

Nije smeo da se zanositi i prkositi.

Zato su i govorili o njemu kao dobrom analizatoru teksta, a koji nije u vizuelnom pogledu možda, onako, egzibiciono zadovoljavao.

I skonski se prihvatao svega, jer ga je sam rad održavao. Banalno rečeno on se njime hranio, opstojavao. Njemu je dugovao za svoju istrajnost i samopouzdanje. Nije mistifikovao svoje režije.

Nije se inatio.

Nije mogao bez impulsa koji donosi proba. Jedan radni dan je nemjerljiv nikakvom aršinom. Kad je poneko odsutan, kad odlazi da nešto spolja zaradi, ili kada je uistinu bolestan — ne ljuti se, ne otkazuje probe ni kada su svi u zakašnjenju, mada mu ona nije plaćena. Čeka strpljivo i više od sata. Ne može da ga izjede ni jedna ljudska slabost ili prestup. Ima načina, ima. Ne gleda glumca, zajapurenog, zakasnelog, mrko. Osmehne mu se i na tome se završi.

I samog sebe pobeđuje vedrinom. Naoružan je tom vedrinom kojom ume i da oblači. On je bez sumnje epski pesnik, sav širok, siguran, nerazoriv.

Bolest ga načinje. Kakva bolest? Ona koja će mu usporiti i hod i lik i pokret.

Našalila se sa njim priroda. Previše je bio impulsivan i kao da se u tome okončao. Nastupilo je imperativno smirenje. Poput narodnih verovanja: ko mnogo skače, ko mnogo jede, ko mnogo . . . — a on je mnogo voleo da nagli, da se savija, da trčkara, da ne spava, da živi . . . Bolestan je.

Šta oseća? Ne oseća svoje noge, hod, svoje postojanje. Nikad nije klicao sebi, a sad bi da pokuša. Ne može, ne daju mu zategli obrazi. Hod se iz dana u dan sitni. Korak mu nije veći od polovine vlastitog stopala. On mili, gamiže pa ipak stiže u Grocku i na Crveni krst. Obećali su mu izvođenje komada. Samo obećali. Neperspektivan je.

Koliko je bilo Servantesu, koji najveće delo piše oronuo od ratova? Oronuo od života, koji mu je već zalazio. Važno je šta se ostavlja za sobom. Perspektivu niko još nije ostavio. Niko. Po tom pravilu ne treba ni lečiti tamo na gerijatriji, gde su ga smestili da gleda pločice zida. Jedne te iste pločice, mesecima, da ih iscrtava i prebrojava, da ih oživljava svojom maštom koja se još ne da.

Pokušao bi da se pridigne. Vazduh svež iz večeri sa Zvezdare. Stopala su mu radi toga vazduha neobično hladna, preosetljiva na dodir.

Njegov šapat. Ide direktno iz grla, izbjiga ravno, jer ne artikuliše usnama. Pisao je tolike stranice o tehničici govora, o umetnosti govora — to je prvo poglavlje njegove knjige »Fragmenti o teatru«, a sad nije u stanju da se najobičnije artikulisano sporazumeva . . . Sad se vraća prائرistoriji.

Strašno. Natakario je na sebe »lorfu«, kako je nekad umeo da kaže za suvišnu šminku na pozornici, za podvučen

karakter. Zahtevao je nekad lice gotovo bez bilo kakve obojenosti. Umiveno, čisto lice.

Naginju se ljudi nad njegovu postelju.

Šta bi da jede? — pitaju ga.

Javnu raspravu.

Šta bi da ruča?

Jabuke. Još uvek se ne koleba, veruje u njih. Samo kad ne bi bile toliko kisele. Te godine nije bilo zrelih.

»Ne treba da brinete, vi ionako znate svoje ime« — kažu mu, ali on im ne vidi pogleda. Ljudi bez vida. Naslov njegove drame. Doneli su i pregršt fotografija snimljenih tokom proba. Gleda ih bez naočara. Ne trebaju mu.

Sklopio je ruke, uspeo je da ih pokrene, ali ne molí njima . . . Zatražio je da se te fotografije spale zajedno sa njim. Hladnjikavo vreme, početak decembra . . . Kome je još do putovanja. Oči su mu sasvim nepouzdane, ne veruje sebi — po prvi put.

»Sada sam bez iskustva.« Činilo se da to upravo kaže dok pokušava da se odmori tih nekoliko preostalih sati.

Sasvim bez iskustva.

Za njim zaostaju reči, slike, odvajaju se sećanja u tišini, sve jedno za drugim, ostaju na bošničkim pločicama šarenim od izdisaja.

Uzdah, izdah, odsjaj rasprslih jabuka na belini zida, uzdah, izdah . . .

Milica Zajcev-Darić

Pregled

reperoara

Beogradskog

baleta

(1945—1975)

Odmah po oslobođenju, dok još nisu bila ugašena sva ratna zgarišta u našoj zemlji, baletski ansambl Narodnog pozorišta u Beogradu započinje svoj novi umetnički razvoj. Savlađujući zadivljujućim entuzijazmom mnoge teškoće — vežbalo se u sasvim hladnjim salama, a prave baletske patike i trikoi bile su prava retkost — ovaj umetnički kolektiv je na novim idejno-estetskim osnovama počeo da postepeno izgrađuje svoj umetnički profil da bi ubrzo postao vodeća igračko-scenska trupa u zemlji i rado viđen gost mnogih pozornica širom sveta.

Reperoar

Prve baletske premijere u oslobođenom Beogradu, »Polovetski logor«, »Poema« i »Šeherezada« (mart—maj 1945. godine), pripremane u veoma nepovoljnim uslovima,igrane u kostimima sašivenim od padobranske svile, bile su sa oduševljenjem prihvачene od beogradske publike. Ansambl je postepeno podmlađivan, kako darovitim članovima folklornih kulturno-umetničkih društava, tako i najboljim učenicima Državne baletske škole, koje su pripremali naši istaknuti pedagozi Mile Jovanović i Nina Kirsanova.

Uzimajući za osnovu svoga rada estetske, metodske i v педагoške principe klasičnog baleta, beogradski baletski ansambl je postupno i uporno tragao za sopstvenim igračkim izrazom. Posle baletskih večeri »Valpurgina noć«, »Balerina i banditi«, »Bolero« (novembar 1945) i »Silfide«, »Plavi Dunav« i »Druga rapsodija« (oktobar

1946), koje predstavljaju obnovu tradicionalnog repertoara, dolazi premijera »Ohridske legende« Stevana Hristića, poklonjena sugrađanima za Dan republike 1947. godine.

Ovaj prvi nacionalni balet, izveden posle rata, ostao je i najpopularniji. I posle 26 godina od premijere on je bio na repertoaru kuće na Trgu republike, gde je generacije gledalaca osvajao svojom romantičnom vedrinom i originalnom igračkom ekspresijom, zasnovanoj na stilizaciji koreografskih motiva našeg bogatog igračkog folklora.

Ako bismo danas želeli da analiziramo komponente baleta »Ohridska legenda«, svi blistavi uspesi koji prate njegovo izvođenje u zemlji i inostranstvu, pokazali bi da vrednost ovog baletskog dela prvenstveno leži u partituri Stevana Hristića, zasnovanoj na intonacionim osnovama narodnog melosa i duhovito stilizovanoj ritmičkoj raznovrsnosti narodnih igračkih tema u kojima se prepliće realnost seoskog života na obalama Ohrida sa romantičnim vizijama iz narodne bajke i surovom raskoši orientalnog dvora. Praizvedba »Ohridske legende« u beogradskom Baletu nosi poseban pečat koreografa Margarete Froman, koja je uspela da u našem igračkom folkloru nađe karakteristične elemente za uspešnu stilizaciju, kojoj bi se, iz današnje perspektive, možda mogla zameriti izvesna jednostavnost, ali ne i neosetljivost za bogatstvo izražajnih formi svojstvenih našoj narodnoj igri. Posedujući veliko scensko iskustvo Fromanova je inventivno postavila »Svatovsko kolo« u prvom činu, završnu igru Marka na obali jezera, igru robinja pred sultanom, borbu Marka s janičarima, kao i efektni finale baleta. Druga slika (na obali jezera) se i po muzičkoj koncepciji razlikuje od ostalih, te je sadržajno dosta jednolična, te je i koreografija Fromanove i pored plastičnosti grupa ostavljala utisak igračkog divertismana, koji ostaje bez organske veze sa osnovnom radnjom.

No, i pored ovih nedostataka posleratno zvođenje »Ohridske legende« je ostalo posebno značajan datum ne samo u istoriji beogradskog, već i jugoslovenskog baleta. U junu 1948. godine izvodi se premijera Delibove »Kopelije«, koja nagoveštava pojavu jedne nove, snažne umetničke ličnosti — koreografa Dimitrija Parlića, koji će to godinu dana docnije, u junu 1949. godine, u potpunosti potvrditi postavkom baleta »Romeo i Julija« Sergeja Prokofjeva.

U koreografiji ove zahvalne baletske partiture Parlić je uspeo da ostvari iskričavu radost i romantičnu tugu renesansne poezije sintezom igračkih, dramskih i pantomimskih elemenata. On je znalački vodio, uporedo, dve dramske radnje: strasnu ljubav između Romea i Julije i mržnju i neprijateljstvo između Kapuletija i Montekija. Iako je isticao u prvi plan intimne solističke scene (prvo viđenje, duet na balkonu, smrt Merkucija i Tibalda), on je imao uspeha i u masovnim scenama (posebno scena karnevala) u kojima su sa merom i ukusom intonirani groteskni elementi, koji su potencirali bujnu životnu

radost i renesansnu atmosferu u kojoj se odvija tragična sudska šekspirovih ljubavnika iz Verone.

»Balada o jednoj srednjovekovnoj ljubavi«, na muziku Frana Lotke, a u koreografiji istaknutih slovenačkih umetnika i Pina Mlakara, izvedeno oktobra 1950. godine, bila je svojevrstan pokušaj da se kroz jednu romantičnu temu iz doba riterstva unesu u repertoar beogradskog Baleta novi plastični igrački oblici, koji su po svojoj ekspresivnosti zaslужivali pažnju.

Krajem iste sezone, tačnije jula 1951. godine, na Trgu republike se prikazuje još jedna veoma značajna premijera — »Licitarsko srce« Krešimira Baranovića, u koreografiji Dimitrija Parlića — koja će svojom romantičnom šarolikošću dugo pleniti gledaoce u zemlji i inostranstvu. Parlić je postigao značajan uspeh u postavci drugog čina, gde je zadržao karakteristične pokrete marioneta u igri konja i vojnika — licitarskih kolača, i dao poseban igrački razmah temperamentnoj igri ciganskog para. Završno kolo je bilo primer inventivnog rešavanja jednog standardnog igračkog oblika, koji je u Parlićevoj postavci dobio nove vizuelne komponente lomljennjem šablonu kruga i izvijanjem u raznovrsne i uvek nove linije.

Posleratna premijera »Labudovog jezera«, P. I. Čajkovskog, u decembru 1951. godine, nije značila samo stavljanje na repertoar jednog od bisera klasične baletske literature, već i signal da je stasao novi baletski podmladak, školovan i sposobljen za igračke zadatke kakve nameće veliki klasični baletski spektakl. Nina Kirsanova, reditelj i koreograf ove predstave, koja je tom prilikom proslavila 35-godišnjicu rada, koristila je svoje bogato scensko iskustvo i dala predstavu standardnih klasično-baletskih okvira, ističući, gde god je za to imala igračkih snaga, virtuznost i lepotu klasičnih baletskih formi.

U 1952. godini na repertoaru je prvi put simpatična skaska »Petrica i vuk« Sergeja Prokofjeva (u postavci Dimitrija Parlića) i koreografska poema »Saloma« Riharda Štrausa, koju je pripremila Mira Sanjina. Realizujući svoju koncepciju »Salome« Sanjina se nije ograničila samo na čuvenu »Igru sa sedam velova«, već je unela još neke momente iz Vajldove drame, zaokružujući ih u posebnu celinu i ističući, pre svega, plastičnost i mekoću igračkih figura.

»Orfej«, Igora Stravinskog, »Jolanda« grčkog kompozitora Kalomirisa i »Simfonija C-dur« Žorža Bizea, izvedeni su u okviru iste baletske večeri marta 1953. godine.

Koreograf Dimitrije Parlić je u ovoj predstavi prvi put dosledno primenio neoklasični baletski stil, što je predstavljalo novinu u repertoaru beogradskog ansambla. Kako je ovaj prvi pokušaj i kod publike i kod stručne kritike krunisan uspehom, ovaj stil igre će se do današnjih dana održati na sceni Trga republike. Uzimajući za osnov svoje postavke Balanšinov igrački larpurlartizam Parlić je sva tri stava prozračne Bizeove simfonije protkao vizuelno dopadljivim solističkim deonicama, duetima, tercetima i skupnim igrama, čije su jednostavne i čiste linije

osvajale lepotom. Posebno uspešno bio je postavljen tercet u drugom, laganom stavu, dok je završni stav svojim brzim tempom omogućio ispoljavanje brilljantne tehnike okreta, skokova i vazdušne podrške i kod solista i kod baletskog ansambla.

Kalomrisovu »Jolandu« Parlić je postavio sa osećanjem za dramsku gradaciju i omogućio glavnoj heroini izuzetnu kreaciju. »Orfej« Stravinskog je predstavljao izvanredno nadahnutu koreografsku poemu o izgubljenoj sreći. Koristeći se jednostavnim i čistim linijama baletskog izraza Parlić je uspeo da stvari jednu izuzetnu scensku atmosferu u kojoj su se preplitale igre furija u svom uskovitlanom žaru sa duetima protagonista, koji su plenili suptilnom liričnošću. Ovi dueti, nisu bili klasni »pas de deux« koji teže da vrhunskom tehničkom bravurom zaslepe gledaoca, već niz elokventnih kompozicija, koje su se ekspresivno nizale poput geometrijskih likova, sastavljenih uvek od istih elemenata, koji su ipak bili stalno vizuelno različiti.

U novembru 1953. godine izvedeno je novo domaće baletsko delo »Zlatna ribica« Mihovila Logara zajedno sa »Španskim kapričom« Rimskog-Korsakova u koreografiji Jelene Vajs. Iako je Logarova partitura bila prilog dosta oskudnoj domaćoj baletskoj literaturi, »Zlatna ribica« nije donela ništa novo u pogledu izgrađivanja našeg sopstvenog baletskog izraza, koji ne bi bio samo karakterno-folklorni. Krećući se u okvirima standardnog baletskog spektakla Vajsova je samo u igre drugog čina unela elemente istarskog »baluna« — što je bio izvestan putokaz u traganju za našom varijantom igračkog neoklasicizma. »Španski kaprič« je postavljen i izведен sa više mašte, uz očiglednu namjeru da se istakne virtuzitet pojedinih solista i da se kroz spretno postavljene kontraste, stvari šarolik i živ spektakl.

»Kineska priča« Krešimira Baranovića, u koreografiji Dimitrija Parlića, izvedena 1955. godine, doživela je i na domaćoj sceni i na brojnim gostovanjima u inostranstvu zapaženi uspeh. Izvođenje ovog baleta predstavljalo je potpunu afirmaciju jednog jugoslovenskog dela na internacionalnom planu, i to dela koje ne bazira na egzotici muzičkog folklora i živopisnosti nacionalnih kostima.

Sadržajno zasnovano na jednoj staroj kineskoj legendi, inspirisano sugestivnom muzičkom partiturom, a koreografski ostvareno sa inventivnošću, ovo delo je posebno oduševljavalo dramatikom i intenzitetom unutrašnjeg izraza svih članova izvođačkog ansambla.

Veče baleta (»Ariozzo« Stravinskog, »Ljubav čarobnica« De Falje i »Kraljica ostrva« Tirjea) izvedeno u martu 1956. godine (koreografija D. Parlića) bilo je prihvaćeno sa dosta rezervi. Dok su se »Ariozzu« Stravinskog priznavali elegancija, čistota stila i duha, a »Ljubavi čarobnica« izvesna sugestivnost u stvaranju tipično španske atmosfere, dotele je Tirjeov balet od stručne kritike ocenjen kao izvestan repertoarski promašaj, mada iz današnje perspektive ovo lepršavo delo izgleda kao nužno

i prijatno osveženje.

Obnova »Sifida«, »Bolera« i dueta »Plava ptica« (1956. godine) povodom proslave jubileja Anice Prelić, predstavljala je doprinos negovanju tradicionalnog klasičnog baletskog repertoara.

Sledeće, 1957. godine, pojavilo se novo, značajno savremeno baletsko delo »Čudesni mandarin« Bele Bartoka. Priču o čudnovatom mandarinskom Parlić je ispričao bogatom skalom baletskih pokreta, koji teku i stapaju se u izražajne igračke celine. Posebno je interesantna postavka igara Devojke (koja je gotovo sve vreme na sceni) što pruža mogućnost protagonistkinji da prikaže ne samo domete svoje izvođačke tehnike, nego i svoju sposobnost za dramsko oblikovanje lika žene iz polusveta koja je već zaboravila šta znači voleti.

Premijera »Žizele«, izvedena 1957. godine, predstavlja poznanstvo sa čuvenim sovjetskim koreografom Leonidom Lavrovskim, koji je beogradskom ansamblu znalački preneo strogi stil klasične sovjetske škole, ali i toplu mekoću pokreta neophodnu za izvođenje ovog romantičnog baleta.

U istoj godini, decembra meseca, Mlakarevi postavljaju za beogradski Balet svoju novu verziju Lotkinog »Đavola na selu«. Ne menjajući bitno svoju koreografiju ovog baleta, staru gotovo dve decenije Mlakarevi su pokušali sa eksperimentom: podigli su ceo balet sa folklornog igranja »na peti«, na klasično-baletsko igranje »na prstima«. Podizanje baleta »na prste« značilo je sukob sa mnogim komponentama igračke ekspresije, jer su kanoni klasičnog baleta veštacki spajani sa nizom elemenata folklornog pokreta. Partitura je za takvu koreografsku zamisao bila preterano »folklorna«, a igrači nisu stizali da na njene zvuke izvedu i sve predviđene korake — sada u klasičnoj baletskoj formi. No, ovaj pokušaj podstakao je na razmišljanje o ozbiljnijem stvaranju spstvenog igračkog izraza u celom jugoslovenskom baletu.

Baletsko veče na kome su izvedene Fribecove »Vibracije«, »Susret u Luisvilu« Ibera i »Osveta« Tomazija (januara 1959), predstavilo je dotadašnju primabalerinu Veru Kostić u novoj ulozi koreografa. Poseban uspeh postiglo je izvođenje novog domaćeg dela »Vibracije«, koje je, inspirisano ustreptalim tonovima Fribecove muzike, Kostićeva postavila na osnovama baletskog neoklasicizma. Kroz ekspresivne pokrete igrača tretiran je odnos Čovek-Žena, jednim svežim igračkim jezikom.

U 1960. godini Vera Kostić daje svoju postavku »Žar ptica« Igora Stravinskog, značajnog dela baletske literature, koje se tada izvodi prvi put posle rata na beogradskoj sceni. Prihvatajući se zadatka da pruži originalnu koreografiju ovog baleta Kostićeva je, ne odstupajući od čvrstih osnova klasične baletske tehnike, stilizujući elemente ruske narodne igre uspela da ostvari jednu živu i zanimljivu interpretaciju muzike Stravinskog. Burleskna ljubavna priča koja se odvija u košmaru moderne civilizacije, zamišljena kao sinteza svih vidova scenskog

izražavanja, odigrana je oktobra 1960. godine pod naslovom »Balada o mesecu latalici«. Veoma igriva muzika Dušana Radića i stihovi Bore Čosića bili su osnova za koreografiju Mire Sanjine, zasnovanu na elementima savremenog baletskog izraza, ali ponešto zasićenu erotičnim elementima. Krajem ove sezone obnovljena je predstava »Labudovog jezera«, sa novim protagonistima. Rostislav Zaharov, sovjetski koreograf, postavio je aprila 1961. godine »Bahčisarajsku fontanu« Asafijeva i time obogatio repertoar beogradskog Baleta jednim delom sovjetske baletske literature, građenim na osnovama realističkog stila klasičnog baleta, koji igru ne smatra ciljem, već sredstvom umetničkog transponovanja misli, osećanja i doživljavanja u rafinirano oblikovan pokret.

Jedina baletska premijera u sezoni 1961/1962. godine bila je veće savremenog baleta, koje je, posle višegodišnjeg odsustvovanja, postavio Dimitrije Parlić. U »Rođendanu infantkinje«, na muziku Wolfganga Fortnera, a prema motivima Vajldove bajke, Parlićeva koreografija se kretala od seriozno stilizovane pavane i španskog igračkog folklora, preko neoklasičnih varijacija i dueta, do jedne suptilno iznijansirane igračko-pantomimske partie nakaznog Patuljka.

»Dvoboј Tankreda i Klorinde« de Banfilda doneo je svežinu i nove zamahe u Parlićevom koreografskom opusu, dok je »Simfonijiski triptihon« Petra Konjovića predstavlja jednu kariku u lancu pokušaje transpozicije naše narodne igre u savremeni baletski izraz. Međutim, Parlić je ovde učinio samo jedan korak u emocionalnoj i psihološkoj stilizaciji elemenata vranjanskog folklora, dok su mnoga mesta ostala nedorečena i nedovoljno stilski ujednačena.

Obnova »Kopelije« u februaru 1963. godine (postavka Vere Kostić) bila je u granicama standardnog baletskog repertoara, a zatim je sledila pauza od godinu i po dana do premijere »Pepeljuge« Sergeja Prokofjeva u režiji i koreografiji Nine Anisimove, gosta iz SSSR-a. Postavljanje ovog klasičnog baleta, zatvorenih numera, bilo je opravdano težnjom za negovanjem klasičnih baletskih tradicija na kojima su izrasli naši baletski umetnici. Rad Nine Anisimove ostavio je trag u beogradskom Baletu i u pedagoškom smislu, što se odrazilo na disciplinovanu i tehnički uzornu igru i ženskog i muškog ansambla.

U martu 1964. godine uz obnovljenu Bizeovu »Simfoniju« i sažetu verziju baleta »Romeo i Julija« Parlić je postavio i novo domaće delo »Čovek pred ogledalom« Milka Kelemana. Muzička misao zasnovana na modernističkim sazvучjima poslužila je koreografu da sačini balet skladnih vizuelnih kompozicija u kojima je dominirala ertska komponenta.

Konvencionalni koreografski jezik je korišćen u postavci Dimitrija Parlića za balet »Poljubac vile« Igora Stravinskog, koji je izведен u decembru 1964. godine zajedno sa novim domaćim baletom »Apasionato« (»Napuštene«), Milka Kelemana. Muzička partitura, jedno od najznačajnijih u posleratnom periodu, inspirisana

motivima Lorkine drame »Dom Bernarde Albe« (libreto Ivice Sertića) podvlačila je složene, a katkad i stravične sukobe u porodici u kojoj čežnja, dosada, hysterija, zavist, ljubomora i samoubistvo dostižu kulminaciju u strastvenoj i duboko značajnoj igri.

Ta veoma studiozno građena muzička i libretistička osnova poslužila je Parliću da razigra svoju fantaziju i ostvari po dramatskoj snazi i produbljenosti igračkog izraza jednu od svojih najboljih koreografija. Pokreti njegovih igračica bili su strastveni u grču, dramatični u svojevrsnim plastičnim prelivima i eterični u ljubavnem zanosu.

Prva baletska premijera u sezoni 1965/66. godine bilo je duhovito i zabavno baletsko veče na kojem je odigrana »Klasična simfonija« Prokofjeva, duet iz Minkusovog baleta »Don Kihot« i »Vesela priča« Hanke-a u koreografiji D. Parlića. Cela ova predstava bila je usmerena da prikaže egzibiciju okreta, skokova i linija neoklasičnog stila igre, ali bez težnje za značajnjim umetničkim rezultatima.

Klasičan baletski divertisman — »San o ruži« Vebera, duet iz Asafijevljevog »Plamena Pariza«, varijacije iz »Laurencije«, »Gajane«, »Paviljona Armide« i fragmenti iz »Ščelkunčika« Čajkovskog — izveden je u maju 1966. godine u koreografskoj redakciji i režiji Abdurahmana Kumisnikova, gosta iz SSSR. Rad Kumisnikova se kretao u proverenim okvirima sovjetske klasične baletske škole i doprineo je i u pedagoškom pogledu razvojnom putu mnogih mladih članova beogradskog Baleta.

Koreograf iz Milana Mario Pistoni predstavio se beogradskoj publici svojom postavkom »Bludnog sina« Sergeja Prokofjeva i igračkom vizijom »Spirituela« Mortona Guda, čija je premijera izvedena u aprilu 1967. godine. Dok je u prvom delu pokušao da modernim igračkim jezikom aktualizira »večiti« biblijski motiv i insistira na njegovoj moralističkoj poruci, pet simfonijskih stavova Mortona Guda, inspirisanih američkim duhovnim pesmama, Pistoni je postavio ugledajući se na stvaralaštvo Džeroma Robinsona, unoseći i originalne elemente u arhitektoniku pokreta igrača, koji su se prostirali u raznovrsnim prostornim kombinacijama bliskim kubizmu. Vitalna Hristićeva »Ohridska legenda« izvedena januara 1967. godine u novoj postavci Dimitrija Parlića imala je karakter premijere. U čisto zanatskom smislu Parlić je »Ohridsku legendu« popeo na prste, odnosno poslužio se klasičnom igračkom tehnikom u stilizaciji koraka narodnih igara. Sa sebi svojstvenom invencijom on je tragao za novim pokretima, za čitavom jednom skalom igračkog izražavanja, naročito u prvom i četvrtom činu, koja je plenila rafiniranošću, bujnošću i maštom. Teško je nabrojati čitav niz detalja u igri ženskog ansambla, koja je bila prozračna kao filigranski nakit, dok su postavke za igrače obilovalе energičnim skokovima i zanimljivim prepletima. To je bila gotovo jedna azbuka novih koraka, koje mogu koristiti svi oni koji se dalje budu bavili oblikovanjem našeg folklora u umetničku igru. Istini za volju treba reći da postavka cele predstave nije

bila ujednačena, mada je postignuta izrazita poetičnost u sceni na obali jezera, a završno kolo je u jednoj smišljenoj gradaciji bilo dostojan finale do tada najbolje Parlićeve koreografije.*

»Huan od Carise«, izveden početkom 1968. godine, (koreografija D. Parlića) bila je solidno pripremljena i stilski ujednačena predstava, tečnog savremenog baletskog jezika. Premijera »Začarana lepotica«, izvedena jula 1968. godine (postavka Olge Jordan, gosta iz SSSR) se odlikovala čistotom klasične baletske tehnike i značila je za beogradski ansambl osvajanje još jednog dela standardnog baletskog repertoara.

Poslednjeg dana jubilarnog meseca, kojim je proslavljen završetak prvog stoteča Narodnog pozorišta u Beogradu (decembar 1968) baletski ansambl je izveo balet »Sebastijan« Dan Karla Menotija i igračku viziju »Šeste simfonije« P. I. Čajkovskog. I ovde je Parlić kao koreograf potvrdio svoje izuzetne kvalitete: njegova postavka Menotijevog »Sebastijana«, zasnovana na priyatnoj i igrivoj muzici zatvorenih numera klasičnih društvenih igara, odlikovala se smislom za stapanje razigranih igračkih formi jednog Venecijanskog karnevala, sa širokim linijama igre solista kojima se izražavaju emocije ljudi osuđenih na bol i patnju.

Zanemarujući »čistu« igru kojom je interpretirao Bizeovu »Simfoniju« Parlić je uz zvuke »Patetične simfonije« pokušao da dočara sudbinu čoveka, možda ne sa naše planete, no ipak čoveka sa njegovim ljubavima, radostima, bojnim poklićima, bolnim rastancima i neumitnom smrću. Premijera »Ondine« Henca (mart 1969) u postavci mađarskog koreografa Imre Ekoma odvijala se u granicama osrednjosti. Igračke kompozicije, i pored očigledne želje za efektnošću, nisu bile dvoljno maštovite i poetične, ali je zato u režijskom smislu postignut uspeh dobro postavljenom scenom bure na okeanu, koja je gradacijom u dinamici pokreta, mogla iskreno da uzbudi.

»Petar Pan« Bruna Bjelinskog premijerno izveden novembra 1969. godine u koreografiji Vere Kostić osvežio je repertoar i omogućio mladim snagama da se ogledaju u simpatičnom baletskom spektaklu.

Obnova »Labudovog jezera« (maj 1970), koju je napravio Parlić, značila je spretno sažimanje pantomimskih scena i isticanje lepote klasičnih igračkih skupina.

Na otvaranju Drugih beogradskih muzičkih svečanosti, oktobra 1970. godine, izveden je prvi put balet »Ptico, ne sklapaj svoja krila«, koji je po narudžbini Narodnog pozorišta napisao kompozitor Enriko Josif, po libretu i u koreografiji inspirisanoj Tagorinim stihovima, koje je dala Vera Kostić.

Izvođenje ovog baleta značilo je osveženje domaćeg baletskog repertara. Iako bi ova lirska poema u četiri igranja mnogo neposrednije dopirala do gledaoca da je data u jednom vremenski sažetijem obimu, to je ipak bilo

* Ova predstava je skinuta sa repertoara zbog poznatog spora sa Jugoslovenskom autorskom agencijom.

kompletno scensko delo u kojem se preplitala dramska i lirska komponenta čovekove sudbine izražena savremenim i impresivnim igračkim jezikom.

»Zvezdani krug« na muziku Albinoni-Pandereckog, izведен decembra 1970. godine, na sceni pozorišta »Krug 101«, predstavlja prvi ogled u savremenom kamernom baletu, koji je postavila takođe Vera Kostić.

Divertišman španskih igara iz Masneove opere »Sid« poslužio je Miloradu Miškoviću da postavi jedno drugo kamerno delo (novembra 1971) koje se kretalo u okvirima standardnih preimrućstava virtuozne solističke igre, izvedene lepršavo i ljupko.

»Bahus i Arijadna« Rusela, »Golem« Barta, u koreografiji Dimitrija Parlića i Bežarova vizija Ravelovog »Bolera«, izvedeni marta 1972. godine bili su prilika da se sagleda puna zrelost jednog renomiranog igračkog ansambla. Dok je balet »Bahus i Arijadna« delovao ljupko (sa igračke strane najzrelijie je postavljen duet protagonista), »Golem« je imao komponente snažne igračke drame (izvrsno postavljene deonice ansambla, koje su podsećale na kretačke korove iz starogrčkih drama). »Bolero« je bio nesvakidašnji doživljaj za beogradsku publiku. Osnovnoj Ravelovoj melodiji kao toplom i nežnom ženskom simbolu Bežar je suprotstavio ritam, kao muški simbol, koji iako uvek isti postupno raste i preuzima sav zvučni prostor, da bi na kraju ovladao i samom melodijom.

Kolaž španske poezije, igre i muzike, koji je pod naslovom »U baštama Granade« zamislio i ostvario Dušan Trninić decembra 1972. godine, osvojio je svojom toplinom, žarom i svežim koreografskim kompozicijama.

Prateći zbivanja u baletskom svetu beogradski ansambl je u okviru festivala pozorišne komune, decembra 1972. godine, ubrzo posle moskovske praizvedbe, odigrao prvu baletsku adaptaciju Tolstojeve »Ane Karenjine« Rodiona Ščedrina. Koreografija Dimitrija Parlića, je nastojala da održi kontinuitet radnje u mnogobrojnim pantomimskim scenama i duetima protagonista, koji su bili najpoetičniji i najbolji deo predstave.

Na kraju sezone, juna 1973. godine obnovljena je Bizeova »Simfonija« i premijerno je izvedena sažeta verzija Minkusovog »Don Kihota« (koreografija Doris Lejn). Ova predstava nas je uverila da dolazi još jedna generacija mlađih baletskih umetnika.

Prva premijera u narednoj sezoni izvedena je decembra 1973. godine predstavljajući nam Fausta na baletski način kakav je zamislila čuvena francuska balerina i koreograf Žanin Šara. Ekov »Abraksas« Šara je postavila ističući svoje superiorno vladanje neoklasičnim igračkim stilom u kojem je dominirala brilljantnost plesne tehnike u parternim i vazdušnim kombinacijama.

U maju 1974. godine izведен je kamerni balet »Smrt Izolde« na Vagnerovu muziku u koreografiji Vere Kostić zanimljivoj u kompozicijama na tlu uz suptilno igračko vajanje osnovnog motiva dueta — »duša, to može biti dvoje«.

Poseban datum u posleratnoj istoriji beogradskog Baleta predstavlja premijera baleta »Darininkin dar« Zorana Hristića u koreografiji Vere Kostić. Inspirisan herojstvom Darinke od Rajkovca (libreto Božidara Božovića) Zoran Hristić je uspeo sebi svojstvenim muzičkim jezikom da stvari izuzetnu zvučnu atmosferu u kojoj se odvijala ova surova ljudska drama. Vera Kostić je primenila novu i zanimljivu igračku leksiku dopustivši svesno heterogeno preplitanje čisto »baletskih« koraka, sa pokretima iz »zatvorenih« pozicija, ponekad nadahnutih tek naznačenim elementima narodne igre. Ovakav koreografski jezik veoma snažno je utkan u muzičku osnovu baleta sa kojom gradi snažnu scensku viziju o našoj majci Hrabrost, koja po svojoj dramskoj upečatljivosti spada u najveće domete naše pozorišne umetnosti.

Praizvedba baleta »Vesnik bure«, na muziku istoimene simfonijske poeme Vojislava Vučkovića, omogućila je Veri Kostić da se potvrdi kao koreograf savremenih stremljenja, koji partituru zna da tumači slobodnim igračkim impresijama bez namere da pokretom doslovce ispriča sadržaj muzičkog dela. Međutim, u finalnom delu baleta Kostićeva je donekle izneverila svoje osnovno opredeljenje, te je igračima sugerisala pokrete koji ilustruju nalete vetrata, talase razbesnelog mora i u svom završnom kreščendu postaju revolucionarni poklič.

»Simfonijsko kolo« Jakova Gotovca u koreografiji Branka Markovića izvedeno iste večeri, omogućilo je mladim snagama beogradskog Baleta da ispolje razigranost i vedrinu u jednoj uspeloj postavci inspirisanoj narodnom igrom.

Lirske impresije »Stihovi«, oblici-Verlen«, koje je scenski priredila Mirjana Zdravković izvedeni su sa zapaženim uspehom na sceni »Krug 101« poslednjih dana 1974. godine u kojoj se u svetu i u nas obeležavala stogodišnjica impresionizma.

U 1975. godini beogradski Balet je izveo samo jednu novu predstavu — obnovljena je »Kineska priča« povodom proslave osamdesetogodišnjice života našeg istaknutog kompozitora i dirigenta Krešimira Baranovića. Ni posle dvadeset godina »Kineska priča« nije izgubila od svojih scensko-igračkih vrednosti, te je u obnovljenoj postavci Dimitrija Parlića imali čar i svežinu novine. Tome su pre svega doprineli novi protagonisti, mlade snage beogradskog Baleta, koje su potvrstile visok stepen tehničkog majstorstva i umetničke zrelosti sa kojom nastavljaju bogatu tradiciju vrsnih igračkih dostignuća na sceni na Trgu republike.



Jovan Gligorijević: Opera, umetnost, čovek danas

Razgovor sa umetnikom vodio Božidar Božović, kritičar

Božidar Božović:

U subotu, 15. januara 1977. godine, zvanično ste se pojavili na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, ne znam po koji put, posle punih 35. godina. Kažem, zvanično, jer naši satovi kasne, u ovom slučaju za koji mesec. Možda će naše čitaoci iznenaditi što razgovor sa Vama, jednim od najuglednijih operskih pevača i, uopšte, muzičkih umetnika danas aktivnih u Beogradu, počinjem temom koja nije neposredno vezana za Vašu životnu delatnost: reč je o svestranosti jednog čoveka. Meni je neko, naime, rekao da ste se Vi, u svoje vreme, dok reč profesionalizam nije imala današnji smisao, aktivno bavili sportom. Kojim?

Jovan Gligorijević:

Tačno je. Ja sam mnogo voleo fudbal i mislio sam da ga nikad neću napustiti. Naravno, napustio sam ga ako je reč o igranju, ali i dan danas sam revnosten posetilac fudbalskih utakmica. A igrao sam u klubu koji se zvao Srpski mač; to je bio jedan od najstarijih srpskih klubova. Radivoje Marković bi lepo znao da nam objasni da je prvo bio »Soko«, pa onda »Srpski mač« — jedan od najstarijih beogradskih klubova. To je bio onaj klub čiji se prvi tim naljutio na upravu i osnovao BSK — Beogradski sport-klub. Tu sam ja igrao i tu su igrala moja dva brata. Nije nas bilo više nego 11 dobrih igrača, ali smo, eto, toliko voleli tu igru. Da nam je neko ponudio da predemo u drugi klub, i eventualno da nam neki dinar dā, to bi bila najveća uvreda za nas u ono vreme. Prelazak

iz kluba u klub u to doba bio je ravan izdaji na Kosovu.

B. B.:

Mi smo se našli da govorimo o Vašem životnom opusu, o onome po čemu ćete biti zabeleženi u istoriji naše umetnosti. Međutim, namerno sam počeo od naizgled sporedne teme, da bih ilustrovaо jednu Vašu tezu za koju se usuđujem da kažem da je moja: teze o neophodnoj svestranosti pravog umetnika. Pošto se dosta godina znamo, slučajno znam i to da ste uporedo sa studijama muzike, u Beču, Vi završili i prava; ako se ne varam, jednom ste, u nekom razgovoru ili intervjuu, i današnjim mlađim umetnicima, posebno pevačima, savetovali da izaberu, osim studija muzike, još neke studije, još neku oblast. Svakako imate ozbiljne razloge zašto i danas to savetujete našem muzičkom podmlatku.

J. G.:

Evo: imam dva razloga. Prvi je taj što je naša profesija vrlo riskantna. Može čovek da ima i lep glas, i sluh, i inteligenciju, pa da ne postane operski pevač, da ne uspe. U tom slučaju on mora da ima drugi, već izabrani životni poziv, da ne bi ispaо socijalni problem, da ne postane kantomani, kako mi to kažemo, nesrećan čovek. To je prvo.

A drugo: da bi čovek postao operski pevač, od mora, pored te muzičke kulture, da ima veliko, ozbiljno, opšte obrazovanje. Vi znate dobro da mi na sceni ne kreiramo samo note, već i reči. A tim rečima treba dati pravo značenje. Da bi tim rečima dao pravo značenje, čovek mora ozbiljno da poznaje literaturu i uopšte život, da ima uvid u današnja saznanja, da bi, kada se to gleda iz publike, bilo to — a ne nešto drugo.

B. B.:

Uzeću za primer jednu od Vaših dobrih i omiljenih uloga: Rigoleta. Pretpostavljam da je igrati tu ulogu — namerno ne kažem samo pevati — nešto što zahteva duboko poniranje u psihologiju jednog čoveka te vrste, jednog čoveka osobene psihe, teško opterećenog sudbinom. Da li mislite da sam u pravu?

J. G.:

Potpuno ste u pravu, i vidi se da iz Vas govori književnik i čovek koji razume teatar. Jer, znate šta, sada smo baš došli na ono što sam ja malopre u jednoj rečenici rekao. Rigolet: znamo dobro da je libretu načinjen po romanu Viktora Igoa »Le Roi s'amuse«, »Kralj se zabavlja«. Da bi čovek mogao da kreira tu tragediju, tragediju oca, čoveka koji je kod kralja izigravao dvorsku budalu a u stvari bio nežan i nesrećan otac, čovek nesrećan jer je patio i od kompleksa ružnoće, nakaznosti, pri čemu su ga dvor i ta sredina načinili pokvarenim — dolazite do toga da treba da igrate čoveka koji je za jedne zlikovac, a u suštini je ipak dobar otac. Dobar otac, koji je drugima činio zlo, i nesrećom i sam sebe upropastio jer je na kraju ispaо podvodač sopstvene kćeri koju je toliko, i jedino, voleo. Vidite, da se jedna tako kompleksna ličnost protumači, znači da treba da se poznaje Viktor

Igo, da se poznaje njegov roman, da se upozna vreme u kome se to dešavalo. Eto, i to je jedan od razloga zašto sam govorio da operski umetnik treba da poznaje literaturu: preko literature, koja je nama vrlo bliska, saznačemo skoro sve što nam treba.

B. B.:

Mi smo načeli temu operske umetnosti uopšte. Danas se mnogo govori o tome. Imao sam prilike da čujem od ljudi, inače i pametnih i obrazovanih, da je to umetnost na zamaku, umetnost kojoj ističe vreme, umetnost — da kažem tako, jer postoje i ekstremna mišljenja — umetnost koja odumire. Vi, međutim, trideset pet godina pevate, a ima nas koji odlazimo u operu i danas isto onako kao što smo, kad nismo imali novca za parter, za male pare ili zahvaljujući nebrojenim portirima i besplatno, odlazili na četvrtu galeriju (sa koje se, uzgred budi rečeno, nije video skoro ništa, a čulo tek ponešto). Kakvo je Vaše mišljenje o mogućnostima, o budućnosti, operske umetnosti uopšte, a posebno kod nas?

J. G.:

Vi rekoste da ste bili nekada na četvrtoj galeriji? Moram da pomenem da sam i ja ušao na scenu sa četvrt galérije i postao umetnik. Mislim da se naši ljudi malo istračavaju, da se zaleću kad govore o zalasku opere, o nepostojanju budućnosti opere. Mislim da su u velikoj zabludi. A ta zabluda počinje iz njihove nekulture. Ljudi su danas u velikoj meri ovladali civilizacijom, a pojedinci, koji bi morali, u pozitivnom smislu, da štре duhom, slabo sa njim stoje, tu oskudevaju. Slabo stoje sa tim stvarima u koje nisu ušli, a tako olakso daju sudove da će nešto da propadne, da će nešto da odumre. I to šta: ono što je, tako davno, čovečiji um pronašao, i to pronašao kakol! Čovečiji um se danas vraća grčkoj tragediji. Pazimo dobro kom veku, vekovima, kom vremenu se vraća da nešto obnovi, smatrajući da ni to nije propalo. Tako je ostala i ova naša opera, koja ima svoj razvitak i koja će ga tek imati. Mi zaista ne možemo da govorimo o nedostatu budućnosti operske umetnosti kad znamo da je u toku veliki pokret, veliko interesovanje baš za ovom umetnošću. Uzmite, molim Vas, koliko samo Arena u Veroni primi publike, po trideset hiljada ljudi — znam da ne možete da dobijete ulaznicu i da ne možete da dobijete prenoćište u Veroni kad je taj festival. Uzmimo, uostalom, Salzburg, uzmimo svoje komšije, ove oko nas, uzmimo Sovjetski Savez, uzmimo SAD, uzimo Nemačku — pa to je pravi bum operske umetnosti. A kod nas, tako, poneko pokušava da vrši antipropagandu. Uostalom, rekao sam Vam iz kojih razloga: iz nepoznavanja, iz neulaženja u stvari. Može, naravno, da bude kriznih trenutaka, krize i u operi. Recimo, mi nemamo zgradu: mi ne možemo normalno da radimo i da napravimo utisak koji bismo inače mogli. Postoji, ponekad, kriza i u kadrovima. Konkretno kod nas, imamo problem sa orkestrom. Postoje ti sitni problemi oko opere, ali to

nisu problemi opere kao umetnosti, to su problemi ljudi, ponekad samo nedostatka ljudi. A bitno je, i to vidim, da nova, mlada publika hoće da sluša i posećuje operu. Još nešto da ne zaboravim. To govorim baš kao umetnik. Danas se profinio ukus. Mi danas imamo lepih ploča, vrlo smo komunikativni, mnogo putujemo (BB: Pravimo poređenja!) Da, pravimo komparacije, nemojte da se zavaravamo. I u običnu radnju kad uđemo mi gledamo: ovaj tekstil hoćemo, ovaj nećemo, ovu robu hoćemo, ovu ne. Mi smo se, izvinite, pomalo profinili, pa i u umetničkom ukusu. Znači, sve se zasniva na izvođačima, sve na onom kvalitetu koji se publici pruža. Mi ponekad zaboravljamo kome je upućena operska umetnost, da onaj kome je upućena danas više nije objekt nego subjekt, da on ima svoj ukus, i da on zna šta traži. Prema tome, obrnimo se na tu stranu i pogledajmo. Stalno govorimo o savetovanjima, o konsultacijama sa tim neposrednim korisnicima usluga. Mislim da to treba što više da produbimo, što više da se savetujemo sa tim zainteresovanim ljudima, pa da vidimo u kom grmu leži zec.

B. B.:

Načeli smo — moram tako da kažem — značajna pitanja. Vi ste upravo izabrani za profesora po pozivu na Fakultet muzičkih umetnosti. To znači da svojim drugim bogatim i svestranim delatnostima sada, da tako kažem, zvanično i stalno dodajete i profesiju pedagoga. U ovom trenutku pred sobom imate, prepostavljam, izvestan broj verovatno darovitih ljudi — s obzirom da su dospeli do Muzičke akademije, kako se do nedavno zvala — i sada imate uvid i u naš pedagoški rad na tom polju, a i u potencijal sa kojim radite. Molio bih Vas za nekoliko reči o prvim iskustvima.

J. G.:

Načeli ste dobru temu. Pedagogija uopšte, a posebno kod pevanja, vrlo je važna. Jer, ako govorimo o nedostatku kadrova, verovatno su nedostaci i u pedagogiji. Verovatno je reč o nepoznavanju pravih puteva da se jedan mlađi čovek napravi zaista operskim pevačem.

Pitanje je složeno. Vi dobro znate — i svi mi to zaista znamo — da naš narod mnogo peva. Mnogo, i dobro peva. Međutim, ta naša divna narodna pesma, koja je prelepa, koja je vrlo bogata (skoro svako selo ima svoj način pevanja!) dosta ima sukoba sa umetničkim pevanjem, koje ima druge zahteve. I tu je ključni problem: kako odabratи prave, mlađe, buduće operske umetnike, kako ih odškolovati, kako ih kao umetnike i ljudе postaviti na dve noge.

Prvo, mi imamo jedan veliki minus — a to je naše školstvo (BB: Mogu li da se složim?). U našem, opštem školstvu postoji tendencija — čija je to tendencija, ko to radi protiv muzike, ja zaista ne mogu da kažem — postoji jasna tendencija: muzičko obrazovanje se skoro ukida, skoro da i ne postoji. Tako je počev od osnovnih škola, od gimnazija, pa do toga, a ja sam tu veliki protivnik,

da je našim učenicima u privredi potpuno ukinuto muzičko obrazovanje. Ako ništa drugo, ogromnom potencijalu je onemogućeno da bude makar publika, slušalac.

B. B.:

Kao da im je ukinuta književnost!

J. G.:

Tačno. Kao da je nekome ukinuto 30 slova, književnost i sve drugo — čitanje. Milo mi je da ste to rekli, ja zastupam to isto mišljenje. Drugim rečima, da se složimo: kažnjavamo mlade ljude unapred time što im je muzika oduzeta. A čim ga muzički ne vaspitavamo, on neće stvoriti naviku niti da voli muziku niti da posećuje muzičke priredbe, kao da je to nešto što nije za njega; niti će biti publika niti će moći da postane muzički umetnik. Otuda kod nas nedostatak kadrova, a potreba je velika za što više mladih ljudi, za muzičarima uopšte, pa i za pevačima. Ali, eto, vidite: jedan gradi, drugi razgrađuje. Zatim, veoma se malo pažnje obraća muzičkim školama. Čak i sama Muzička akademija Škripi, nema zgradu u kojoj bi moglo da se radi kako treba.

Konkretno, na vokalnoj pedagogiji tri profesora i jedan asistent rade samo u jednoj sobi. Kad će tu da se stigne, kad će tu da se obrati dovoljno pažnje studentu, kad je ovo individualna nastava, kad sa svakim pojedincom mora mnogo da se radi — a nema se vremena. Vidite i sami kakve zvezde imamo u inostranstvu, koliko daleko mogu da odu napred kad im se pruže uslovi. Ali mislim da smo najzad došli do izvesnih zaključaka, do konkretnе pomoći, da ćemo najzad i te probleme da rešimo.

B. B.:

Poznato mi je, poznato je, uostalom, javnosti uopšte, da ste Vi ne samo aktivan umetnik, ne samo pedagog, već i vrlo predan društveni radnik. Predsednik ste udruženja muzičkih umetnika Srbije, delegat u Interesnoj zajednici kulture Beograda, itd. Taj vaš umetnički ali i društveni rad doveo je do toga — što je skoro bez presedana — da ste po treći put pozvani u žiri najuglednijeg muzičkog konkursa u svetu, konkursa »Čajkovski« — i to je neka vrsta društvenog priznanja, ne samo umetničkog. Skoro da ne treba da Vam postavim pitanje: treba li ili ne, makar i umetnik najvećeg ranga, koji mora jako mnogo vremena, truda, energije, strasti da posveti sopstvenom usavršavanju, ili bar održavanju onoga što je tokom godina postigao, treba li, čak mora li da se punom merom i kroz sve pore uključi u ono što se u društvu događa?

J. G.:

Vi ste u potpunosti već dali odgovor na to. Umetnik je čovek kao i svaki drugi, sastavni deo društva i vremena kome pripada. On ne može da bude van tog društva, specijalno ovog našeg društva. On pored ostalog mora i svojom ličnošću i svojom profesijom da doprinese da to društvo bude što bolje upoznato sa problemima umetnosti. Drugim rečima, kako je danas sve okrenuto neposrednom proizvođaču, ovo društvo ne bi moglo ni da se zamisli a da i umetnik kao neposredni proizvođač ne

bude njegov sastavni deo, da ne učestvuje u radu sa svima drugima, da ne doprinosi poboljšanju ne samo umetničkog rada nego uopšte razvitku našeg društva. Smatram da umetnik ne može da bude svilena buba, da ne može da bude učauren, van onoga što se oko njega događa. Svi mi ipak imamo toliko vremena da možemo da od njega nešto odvojimo, da doprinesemo svojim znanjem, pa i svojom umetnošću ako hoćete, razvitku ovog društva, opštem ali i njegovom umetničkom uzdizanju — to nam je i cilj. Mi, podvlačim, ne želimo da budemo neka posebna kasta ljudi. Ja lično nađem vremena da i to radim. Uostalom, ko će o problemima umetnosti najbolje da govori, ako ne umetnik? Kao što o problemima jedne fabrike najbolje može da govori radnik koji u njoj radi. Moram da priznam da je možda trebalo malo vremena da smo došli do tog zaključka, ali danas možemo sa ponosom da izjavimo da smo zaista sastavni deo ovog društva i da ćemo uvek učestvovati u njegovom razvitku. Veliki broj naših umetnika, pa i najistaknutijih, to svakodnevno i dokazuje.

Ksenija Šukuljević Orešković

Jugoslovenski balet

Jugoslovenska baletska umetnost ima prilično dugu i bogatu tradiciju koja je nastala i razvijala se u nekoliko kulturnih centara u zemlji. Čitava pozorišna sezona 1976/77. protekla je u znaku proslave 100-godišnjeg jubileja od nastanka naše baletske umetnosti na našem tlu.

U Zagrebu se još krajem XVIII veka pojavljuju razne putujuće baletske trupe i baletski igrači koji domaćoj javnosti predstavljaju baletsku umetnost. Međutim, događaj od istorijske važnosti dogodio se u Zagrebu 8. novembra 1876. godine kada su na praizvedbi opere »Nikola Šubić Zrinjski« hrvatskog kompozitora Ivana Zajca, zaplesale prve naše igračice. Ovaj događaj je bio od presudne važnosti i zbog toga se on i uzima za datum nastanka jugoslovenske baletske umetnosti.

Nešto kasnije, slični pokušaji, baletski počeci odigrali su se u Ljubljani i u Beogradu, u kojima se prvi profesionalni baletski nastupi odvijaju uglavnom posle prvog svetskog rata.

Nastanak baletskih ansambala, u već postojećim pozorišnim kućama, bio je postepen. Prvobitno, angažovanjem inostranih baletskih umetnika, solista, igrača i balet-majstora, stvoreni su povoljni uslovi za afirmaciju baletske umetnosti u našim sredinama, a posebno uslovi za stvaranje i razvitak domaćeg baletskog kadra. U pozorištima se otvaraju baletski studiji, škole, koje vode već afirmisani strani baletski umetnici, a kasnije se otvaraju i prve prave baletske škole sa karakterom nižih i srednjih škola. Vremenom se formiraju takvi baletski ansamblji koji nastupaju ne samo u operskim već i samostalnim baletskim celovečernjim predstavama.

Studiozno i s velikom dozom entuzijazma organizovan, naš balet se oslanja na sjajne tradicije ruskog klasičnog baleta koji su u našu sredinu doneli mnogobrojni baletski umetnici iz Rusije posle prvog svetskog rata. Ti prvi

baletski umetnici, stranci, imaju pionirsку ulogu i ogroman značaj za nastanak i vrlo brz razvoj naše baletske umetnosti. Ove prve učitelje i vaspitače zamenili su njihovi učenici, domaći mlađi igrači koji su brzo osvajali baletsku veština i preuzele vodeće uloge.

Naš baletski kadar vaspitan je na estetskim, pedagoškim i metodskim načelima stroge baletske klasike, ali se neguje i naš originalni igrački izraz koji se bazira na umetničkoj stilizaciji koreografskih motiva narodnih igara. Naši igrači su danas sposobni da ostvaruju baletske predstave iz najrazličitijeg baletskog repertoara, klasičnog i modernog, postižući visoke umetničke kvalitete. Mnogi od njih su stekli ili stišu veliki ugled u domaćim, a neki i u međunarodnim, svetskim okvirima. Česti su i takvi igrači koji se naporedo s igračkom karijerom bave i koreografijom, a umetnička aktivnost za mnoge ne prestaje po isteku zvaničnog igračkog veka, jer oni tada nastavljaju rad kao koreografi, balet-majstori i pedagozi.

U stogodišnjoj tradiciji jugoslovenske baletske umetnosti izvedena su gotovo sva poznatija dela svetskog baletskog stvaralaštva, klasičnog i modernog repertoara, a domaća baletska dela, koja su nastajala vrlo brzo, već na samom početku, zauzela su značajno i istaknuto mesto u celokupnom baletskom repertoaru naših pozorišta.

U Jugoslaviji danas postoji preko deset baletskih centara, institucija koje se nalaze u okvirima postojećih pozorišta u Zagrebu (dva ansambla: u Hrvatskom narodnom kazalištu i kazalištu »Komedijski«), Beogradu (takođe dva baletска ansambla: u Narodnom pozorištu i u Pozorištu na Terazijama), Ljubljani, Sarajevu, Splitu, Skoplju, Novom Sadu, Rijeci, Mariboru i Prištini. Oni raspolažu prilično brojnim baletskim ansamblima, čiju strukturu čine primabalerine, prvi igrači i igračice, solisti i baletski hor. Na njihovom čelu, kao šefovi baleta, nalaze se koreografi, nekadašnji ili sadašnji prvi igrači, igračice i primabalerine.

Igrački vek naših baletskih igrača određen je zakonom i traje 25 godina za igrače i 23 godine za igračice.

U gotovo svim pomenutim baletskim centrima postoje srednje baletske škole iz kojih se regrutuje baletski podmladak. Pored njih postoje i manji baletski studiji koje drže i vode poznati baletski solisti. U najnovije vreme čine se napor i preduzimaju se ozbiljne mere za uspostavljanjem visokih baletskih škola koje bi imale rang fakulteta.

Repertoar naših baletskih institucija predstavljaju domaća i strana baletska dela, klasična i moderna, uz stalno, kontinuirano, sudjelovanje u gotovo svim operama koje su pisane i za balet, zatim su to razni baletski divertismani, a takođe i koncertni nastupi. Sezona nastupanja traje deset meseci u godini za koje vreme se prosečno izvedu 2–3 baletске premijere.

Značajno mesto čine gostovanja u zemlji a posebno u inostranstvu. U zemlji gotovo da i nema pozorišne scene gde nije bilo nastupa, odnosno gostovanja, kao i nastupa

na mnogobrojnim pozorišnim i drugim umetničkim festivalima kao što su Dubrovačke letnje igre, Splitsko leto, Osječki Anale, Ohridsko leto, Pulski festival, Ljubljanski festival, »Mermer i zvuci« u Aranđelovcu i drugi festivali i smotre internacionalnog, jugoslovenskog i republičkog karaktera.

Veliki značaj imaju nastupi i gostovanja u inostranstvu. Nagli prodor u svet je nastao 1951. godine kada je naš balet postigao zapažen uspeh na internacionalnom baletskom festivalu i Edinburgu. Od tog vremena jugoslovenski baletski umetnici stalno nastupaju i gostuju na evropskim i svetskim operskim i baletskim scenama i festivalskim pozornicama u okviru svojih matičnih pozorišnih kuća, u grupama i individualno. Na ovim gostovanjima oni su predstavili mnoga naša domaća baletska dela kao i dela iz svetskog baletskog stvaralaštva. Ova internacionalna gostovanja pružila su im mogućnost da prezentiraju svetskoj publici, stručnjacima i kritičarima šta znaju, šta mogu i koliko vrede; pružila im se mogućnost da provere sopstvene rezultate i dostignuća, ali i da u isto vreme dokažu svoju vrednost i svoje kvalitete. Priznanja koja su ukazivana našim baletima i našim baletskim umetnicima od strane publike, kritike i kolega, predstavljaju najbolji dokaz o sposobnosti, stepenu nivoa profesionalizma i umetničke vrednosti naših baleta, umetnika i naše baletske umetnosti uopšte.

Balet Hrvatskog narodnog kazališta, Zagreb

Balet Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu predstavlja najstariji baletski ansambl u Jugoslaviji koji upravo ove godine proslavlja svoj 100-godišnji jubilej. Događaj od 4. novembra 1876. godine kada su zaplesale prve igračice u domaćoj operi »Nikola Šubić Zrinjski« hrvatskog kompozitora Ivana Zajca, uzima se kao datum nastanka baletske umetnosti na tlu naše zemlje. Stalni baletski ansambl ustanovljen je 1894. godine, a već naredne godine on ostvaruje prvu celovečernju baletsku predstavu s isključivo profesionalnim baletskim igračima — »Kopeliju« Lea Deliba.

Mali baletski ansambl činile su učenice baletске škole koju je vodio Pijetro Koroneli, a solo igračica bila je Irena Frajzinger, prima balerina iz Amsterdama. Trupa je brojala svega dvanaest plesača i uglavnom je učestvovala u pojedinim operama u kojima je bio propisan balet. S angažovanjem bećkog balet majstora Lea Gundlaha koji donosi na scenu Bajerovu »Vilu lutaka« nastaje novo razdoblje u razvitku zagrebačkog baleta. Iz Italije je angažovana Ema Grondona koja postaje primabalerina, igra glavne baletске partie i postavlja nekoliko baleta.

Godine 1898. pojavila su se na repertoaru i prva baletska ostvarenja domaćih kompozitora — »Jela« Bele Adamovića i »Na Plitvičkim jezerima« Srećka Albinija. Novo razdoblje u baletskoj umetnosti nastupilo je 1921. godine dolaskom ruskih baletskih umetnika, emigranata,

vaspitanih na velikim tradicijama ruskog baleta. To je dalo snažan podsticaj za dalji rast i umetnički uspon baletskog ansambla. Tako su Margareta i Maks Froman, prvi igrači, koreografi i rukovodioci baleta, ali i stručni učitelji baleta, razvili svoju izuzetno plodnu delatnost u zagrebačkoj sredini, opredelivši se da u njoj stalno borave. Oni osnivaju novi baletski ansambl na visokom profesionalnom nivou, dižeći umetnički kvalitet predstava i obogaćujući repertoar svim poznatijim delima baletske umetnosti. Sve je to doprinelo da se zagrebački baletski ansambl brzo uvrstio među najistaknutije evropske baletske ansamble. Pored najpoznatijih klasičnih baleta, prikazivani su za ono vreme novi i savremeni baleti Stravinskog, De Falje, Prokofjeva kao i niz noviteta domaćih autora Baranovića, Lhotke, Papandopula i drugih.

Iz odličnog baletskog ansambla veoma brzo se izdvajaju pojedinci koji osvajaju svetske pozornice kao Mija Čorak koja je jedno vreme bila baletska prvakinja Metropolitan opere u Njujorku nastupajući pod imenom Slavenska, ili Ana Roje i Oskar Harmoš koji su godinama delovali u evropskim baletskim trupama.

Posle drugog svetskog rata zagrebački balet prihvata nove savremene tendencije u svojoj delatnosti, što naročito dolazi do izražaja posle 1965. godine kada baletski ansambl postaje potpuno samostalno umetničko telo u okviru Hrvatskog narodnog kazališta na čijem se čelu kao direktor nalazi Sonja Kastl.

Prvu posleratnu istaknutu generaciju igrača zagrebačkog Baleta činili su Sonja Kastl, Nevenka Biđin, Nenad Lhotka, Milko Šparenblek, Ivan Sertić, Miljenko Štambuk i drugi, a zatim Maja Bezjak, Vesna Butorac, Damir Novak, Miljenko Vikić, Marijan Jagušić i drugi. Značajnu ulogu na podizanju i usavršavanju odnosa ansambla odigrao je pedagoško koreografski rad Milorada Jovanovića, koji je podigao nekoliko najznačajnijih baletskih umetnika Jugoslavije. Danas zagrebački balet ima preko 64 igrača a šef baleta je Silvije Pavletić.

Od posebnog je značaja za našu kulturu uopšte što je na zagrebačkoj baletskoj sceni poslednjih godina izvedeno više domaćih autora čija su dela tom prilikom doživela prva izvođenja. U stvaranju repertoara, okrenutog u velikoj meri domaćim savremenim kompozitorima, ali negovanjem i inostranog baletskog stvaralaštva, kao i stalnom sistematskom uzdizanju umetničkog nivoa ansambla, znatno su doprineli eminentni jugoslovenski koreografi, pedagozi i balet majstori kao i gosti iz inostranstva i mnogobrojni nastupi poznatih svetskih baletskih igrača i čitavih baletskih ansambala.

Pored stalnih nastupa u baletskim predstavama i umetnicima u operskim predstavama koji su pisani za balet, česta su i gostovanja zagrebačkog ansambla u zemlji i inostranstvu, kao i na mnogobrojnim baletskim festivalima. Od posebnog značaja bila su učestvovanja na Svečanim igrama u Salzburgu, Festivalu du Marais u Parizu, u Londonu, Veneciji, Atini, Gutenbergovim

svečanostima u Majncu, Evropskim nedeljama u Pasau, kao i mnogobrojna gostovanja u Pragu, Visbadenu, Lincu, Gracu, Napulju, Kataniji i tako dalje.

Sezona zagrebačkog baletskog ansambla traje deset meseci u godini u kojoj se prosečno izvedu tri premijere.

Balet Slovenskog narodnog gledališča, Ljubljana

Ljubljanski baletski ansambl je posle zagrebačkog najstariji baletski ansambl u Jugoslaviji. Već su od 1892. godine u Deželnom gledališču bile angažovane plesne igračice za predstave ovog pozorišta, a plesni nastupi odvijali su se u raznim igrokazima s pevanjem i plesom, a potom i u operskim predstavama. Posle prvog svetskog rata osniva se 1918. godine stalni baletski ansambl koji deluje u sastavu Opere. Prva baletska premijera bila je »Baletsko veče« u koreografiji Vlačava Vlčeka — 13. maja 1919. godine. Odmah potom izведен je i celovečernji balet »Kopelija« Leo Deliba u koreografiji Vlačava Pohana. Solistički baletski ansambl bio je sastavljen od ruskih igrača — emigranata, koji su se nastanili u Ljubljani, a baletski hor činile su mlade učenice baletskog studija kojim je rukovodio Vlačav Vlček. Dolaskom Čeha Vlačava Pohana i njegovim angažovanjem za prvo igrača i koreografa osnažuje se ansambl. Posebno značajan momenat nastaje angažovanjem Jelene Poljakove, bivše solistkinje Marijinskog pozorišta u Petrogradu, za prvu igračicu ljubljanskog baleta, kao i Alise Nikitine, takođe odlične ruske balerine. Poljakova je koreografirala nekoliko klasičnih baleta i posle je otišla u beogradsko Narodno pozorište, ali je klasični manir preneta na ljubljanski ansambl.

U tom prvom periodu na ljubljanskoj baletskoj sceni nastupio je čitav niz stranih baletskih umetnika priređujući solističke predstave, a među njima i jedna Slovenka, Lidija Visijakova, kasnije primabalerina ljubljanskog baleta, koja je igrala na evropskim scenama. Ubrzo stasaju mlađi slovenski igrači Silva Japljeva, Rut Vavpotičeva, Moharjeva Erna, Franc Čarman, Slavko Eržen i drugi. U ansambl dolaze vrsni igrači Irena i Maks Kirbos, a vođstvo preuzima Petar Golovin koji će na čelu baleta ostati dugi niz godina, sve do 1946. radeći istovremeno i kao glavni koreograf.

Posle drugog svetskog rata ljubljanski baletski ansambl je znatno oslabljen i malobrojan, ali ubrzo nastaje snažan zaokret jer dolaze poznati umetnici Pio i Pina Mlakar za rukovodstvo baleta. Na tom položaju oni će ostati do 1960. godine. Oni su obnovili ansambl, podmladili ga mlađim kadrom koji su sami stvarali radeći i kao baletski pedagozi, a takođe i učenicima Srednje baletske škole koja je otvorena 1948. godine. Pored toga Mlakarevi su koreografirali preko 50 baletskih predstava iz različitog repertoara.

Takođe značajan period u ljubljanskom baletu nastaje dolaskom Henrika Neubauera na mesto rukovodioca. On je na čelu baleta ostao punih 12 godina, brojno je ojačao

ansambl i s uspehom koreografirao 40 različitih baletskih dela, a za njegovo vreme desile su se i važne organizacione promene — baletski ansambl prerastao je u samostalno umetničko telo u okviru Opere.

Danas ansamblom rukovodi Metod Jeras, prvi igrač i koreograf, a u ansamblu se nalaze 43 igrača. Na repertoaru se nalaze dela domaćih i inostranih, klasičnih i savremenih baletskih kompozitora. Sezona traje deset meseci u godini, a u proseku se izvedu dve baletske premijere.

Ljubljanski balet često gostuje na pozorišnim scenama u zemlji i u inostranstvu, kao i na mnogobrojnim baletskim festivalima širom sveta. Gostovao je u nizu evropskih zemalja i u Sovjetskom Savezu.

Od osnivanja do danas ljubljanski balet je izveo 125 baletskih premijera ne računajući stalna učestvovanja u operskim umecima pisanim za balet.

Balet Narodnog pozorišta, Beograd

Narodno pozorište u Beogradu je 1868. godine, a tek posle prvog svetskog rata u istom pozorištu osnovana je Opera sa baletom kao samostalna institucija. Početak rada Baleta datira od 1920. godine, kada su izvedene prve operске predstave u kojima je balet imao malu ulogu, ali već 1921. godine sa dolaskom ruskih baletskih umetnika — emigranata i osnivanjem Baletske škole, Balet prerasta u samostalni sektor Operе Narodnog pozorišta. Ruski baletski umetnici presadili su u našu sredinu sjajne tradicije ruskog baleta. U koreografijama Margarete Froman, Kirsanove, Knjazeva i Romanova, Beogradski balet ostvaruje skoro ceo standardni operski repertoar u kome je bilo predstava velike umetničke vrednosti. Istovremeno se izvode i prva domaća baletska dela.

Baletski ansambl su činili u početku ruski baletski igrači ali vrlo brzo stasaju i domaći koji postepeno preuzimaju glavne baletske uloge; to su učenici iz klase Jelene Poljakove, među kojima se pojavljuje i naša prva velika baletska umetnica Natalija — Nataša Bošković, koja kasnije postiže i međunarodnu slavu, igrajući na mnogim svetskim baletskim scenama, kao i Miloš Ristić, prvi igrač Baleta a kasnije i koreograf.

Uoči drugog svetskog rata Balet se nalazi u punom umetničkom zamahu, ima izvanredan ansambl koji broji blizu 50 članova, predvođenim Anatolijem Žukovskim, prvim igračom i šefom Baleta. Među prvim igračima nalaze se pored Boškovićeve i Ristića, Anica Prelić, Janja Vasiljeva, Marina Olenjina i dr., a među solistima Danica Živanović, Radivoje Krstić, Sima Laketić, Aleksandar Dobrohotov i drugi. Iz Baletskog studija Milorada Jovanovića stasaju nove generacije baletskih umetnika. Od osnivanja do 1941. godine Balet ostvaruje 60 predstava iz najrazličitijeg baletskog repertoara. 1941. godine ostaje bez svoje zgrade koja je uništena u plamenu prilikom fašističkog bombardovanja Beograda.

Posle drugog svetskog rata Balet Narodnog pozorišta

doživljava u svom razvoju nov uspeh. Podmlađivan darovitim članovima kulturno-umetničkih društava i talentovanim učenicima Državne baletske škole iz klase Nine Kirsanove i Milorada Jovanovića, vaspitavan u pozorištu na estetskim pedagoškim i metodskim načelima stroge baletske klasike, ali akceptirajući elemente našeg originalnog igračkog izraza u mogućnosti je da ostvari baletske predstave visokih umetničkih kvaliteta.

Najveći broj koreografskih postavki dao je koreograf i reditelj Dimitrije Parlić, zatim Nina Kirsanova, Jelena Vajs, Anica Prelić, Vera Kostić, Pia i Pino Mlakar i drugi, kao i niz inostranih koreografa koji su radili u Baletu: Leonid Lavrovski, Rastislav Zaharov, Nina Anisimova, Mario Pistoni, Žanin Šara i drugi.

Generaciju prvih baletskih igrača činili su Rut Parnel, Vera Kostić, Mira Sanjina i Paula Selinšek. Nešto kasnije njih smenuje Jovanka Bjegojević, dugogodišnja prva igračica baleta, koja je pronašla slavu naše baletske umetnosti u inostranstvu, zatim Dušanka Sifnios, prva igračica koja je takođe nastupala u inostranstvu sa velikim uspehom, Katarina Obradović i Bojana Perić. Sadašnju generaciju čine Lidija Pilipenko, Višnja Đorđević, Dušica Pavlović i Ivanka Lukateli. U muškom solističkom ansamblu na početku se nalaze Dimitrije Parlić, Milan Momčilović, Dušan Trninić, Branko Marković, Gradimir Hadži-Slavković, Stevan Grebeldinger i Žarko Prebil, a današnji prvi igrači su: Borivoje Mladenović, Radomir Vučić i Dušan Simić. Danas Beogradski balet ima veliki igrački ansambl, ukupno 77 članova, koji raspolaže svim mogućnostima za realizaciju najrazličitijih baletskih ostvarenja od klasike do najnovijih i najmodernejših baletskih dela. U posleratnom periodu Balet je ostvario impozantan broj baletskih premijera: 20 domaćih i 67 inostranih baleta što, pridodata međuratnom periodu iznosi ukupno 147 baletskih premijera ne računajući baletske umetke u operama, a to za period od postanka, tj. od 1920. godine do danas, predstavlja svojevrstan kuriozitet i daje nesumnjiv dokaz ne samo o kontinuiranom baletskom radu nego istovremeno o sposobnostima i stvarnim kvalitetima Baleta Narodnog pozorišta. Za razliku od mnogih operskih i baletskih pozorišta u svetu, Beogradski balet ima veoma dugu sezonu rada koja traje punih deset meseci u godini, za koje vreme se izvedu 2—3 premijere.

Već od 1951. godine počinje intenzivno gostovanje Beogradskog baleta u inostranstvu na baletskim scenama širom sveta, kao i na međunarodnim baletskim festivalima: u Edinburgu, Visbadenu, Atini, Lozani, Salzburgu, na otvaranju Teatra nacija u Parizu, na baletskim scenama u Beču, Rimu, Berlinu, Veneciji, Lozani, Barseloni, Madridu, Kairu, Osaki, Montekarlu itd. Više od 60 puta Balet je odlazio na gostovanja izvan granica Jugoslavije. Beogradski balet je naglo napravio prodor u svet, a međunarodna priznanja dokaz su njegove stvarne vrednosti.

Balet Hrvatskog narodnog kazališta, Split

U sastavu splitskog kazališta, čija je zgrada podignuta još 1893. godine, nalazi se i baletski ansambl koji je počeo sa radom 1940. godine, ali je izbijanjem drugog svetskog rata njegova delatnost bila brzo prekinuta. Nešto pre završetka rata u ovom kazalištu je održana premijera baleta »Partizansko kolo« na muziku Iva Tijardovića u izvođenju Kazališta narodnog oslobođenja Dalmacije.

Po oslobođenju zemlje ponovo je osnovano Hrvatsko narodno kazalište, koje je u svom sastavu imalo Operu i Balet. Mali baletski ansambl učestvovao je u izvođenju operskih predstava, a prvu samostalnu baletsku premijeru — »Per Gint« na muziku Edvarda Griga izvelo je 1946. godine.

Značajna faza u razvitku splitskog baleta počela je 1953./1954. godine kada su njegovo vođstvo preuzeли Ana Roje i Oskar Harmoš, koji su istovremeno vodili i internacionalnu baletsku školu u blizini Splita. Njihova zasluga za splitski balet bila je velika: oni su podizali baletski kadar, koreografirali niz baleta i povremeno uključivali u ansambl inostrane igrače, učenike svoje škole.

Od posebnog značaja bilo je učestvovanje baletskog ansambla u mnogobrojne programe Splitskih letnjih igara na otvorenim pozornicama pred većim auditorijem domaće i inostrane publike.

U proteklom periodu od punih 30 godina splitski balet izveo je 50 baletskih dela od kojih je polovina domaćih a ostali pripadaju veoma raznovrsnom svetskom baletskom klasičnom i modernom repertoaru.

Danas splitskim baletskim ansamblom, koji broji 20 članova, rukovodi Miljenko Štambuk, kao šef baleta i koreograf. Ansambl održava predstave uprkos nepovoljnim uslovima, jer usled požara u dvorani starog kazališta, nastupa u neadekvatnim prostorima.

Splitski balet gostuje na pozorišnim scenama širom zemlje, a bio je u inostranstvu na turneji po Turskoj.

Balet Narodnog pozorišta, Sarajevo

Baletski ansambl ovog pozorišta osnovan je tek posle drugog svetskog rata u sezoni 1949/50. godine. Prvi nastupi su proticali u okviru operskih predstava, a prva baletska premijera bila je »Žetva« na muziku Borisa Papandopula 1950. godine, u koreografiji Nine Kirsanove kao gosta iz Beograda.

Igrački ansambl je u početku bio mali a vodeći igrači su bili Jutka Ivelja i Franjo Horvat, koji su se bavili i koreografijom. Kasnije, od završenih klasa baletske škole, formira se veliki ansambl s time dolaze i mnogo veće mogućnosti za ostvarenje baletskog repertoara koji iziskuje složene umetničke zahteve.

Početak rada sarajevskog baleta bio je u znaku domaćeg baletskog dela i od tada pa sve vreme njegovog

postojanja uporno i sistematski neguje domaće baletsko stvaralaštvo o čemu govori činjenica da je izvedno 15 domaćih baleta od čega su polovina doživela svoje prvo izvođenje. Istovremeno igrana su dela klasičnog i modernog svetskog baletskog repertoara.

Bitno obeležje i fizionomiju sarajevskog baletskog ansambla dali su igrači i koreografi koji su najveći deo svoje baletske delatnosti posvetili radu i rastu ovog ansambla kao što su to: Franjo Horvat, igrač, koreograf i dugogodišnji šef baleta, zatim Slavko Pervan, takođe prvobitno igrač a potom koreograf, Antun Marinić dugogodišnji prvi igrač i Katarina Kocka, dugogodišnja prva igračica i današnji šef baletskog ansambla. Slavko Pervan je u poslednjoj deceniji stalni koreograf i autor nekoliko nacionalnih baleta izvedenih na sarajevskoj premijeri, koji su doživeli zapažene uspehe na jugoslovenskom planu.

Današnja umetnička orientacija baletskog ansambla koji broji 48 članova ogleda se u negovanju nacionalnog baletskog stvaralaštva i koreografija zasnovanih na poštovanju zakona klasičnog baleta, bilo da je u pitanju folklorna stilizacije, klasičan balet ili moderno, savremeno baletsko delo.

Značaj današnjeg sarajevskog baleta u Jugoslaviji je veliki i može se reći da se nalazi u najvećoj ekspanziji, o čemu govori veliki broj premijera i izvedenih predstava tokom jedne sezone. Značajna su i njegova gostovanja u zemlji a posebno u inostranstvu, kao na primer u Italiji, Egiptu i Austriji.

Balet Makedonskog narodnog teatra, Skoplje

Baletski ansambl skopskog pozorišta počeo je sa radom 1948. godine istovremeno sa početkom rada i osnivanja Opere ovog pozorišta. U početku balet je dejstvovao u operskim predstavama a prvu samostalnu baletsku premijeru — »Valpurgijska noć« Šarla Gunoa u koreografiji Georgi Makedonskog — izveo je 1949. godine. Ubrzo zatim izveo je celovečernji balet »Bahčisarajska fontana« Borisa Asafijeva, takođe u kreografiji Georgi Makedonskog. Osnivači skopskog baleta bili su mladi baletski igrači a ubrzo solisti i prvi igrači ansambla: Natka Penuškisa, Elpida Pakovska, Elica Popovska, a Olga Milosavljeva, Smiljka Smiljanova, Vera Božinovska, Todor Šulevski i drugi, na čelu sa Georgi Makedonskim, prvim igračem i koreografom i šefom baleta. Balet se vremenom brzo uvećavao i podmlađivao kadrom srednje baletske škole. Značajnu ulogu u formiranju skopskog baletskog ansambla odigrali su poznati jugoslovenski baletski umetnici, pedagozi i koreografi Nina Kirsanova, Mile Jovanović, Aleksandar Dobrohotov, Dimitrije Parlić, Pio i Pina Mlakar, Maks Kirbos, Olga Milosavljeva, Vera Kostić, Judita Ivelja i drugi.

U toku proteklih dve i po decenije neprekidnog rada skopski baletski ansambl izveo je 50 premijera iz baletskog repertoara koji se kretao pretežno u domenu klasičnih

baletskih dela sa povremenim osvrtom na moderna, savremena dela, ali ne zanemarujući domaća klasična i savremena baletska ostvarenja.

U katastrofalnom zemljotresu 1963. godine srušen je Narodni teatar i ansambl je bio na turneji po Jugoslaviji više od godinu dana do podizanja nove zgrade, kada se balet vratio na matičnu scenu.

Danas baletski ansambl broji 34 člana koje kao šef predvodi Rajko Pakaški, u proseku ostvari dva baleta u sezoni koja traje deset meseci. Ansambl gostuje u republičkim centrima, zatim u gradovima Jugoslavije i u inostranstvu, kao na primer u Grčkoj, Italiji i dr.

Balet Slovenskog narodnog gledališča, Maribor

Mariborski baletski ansambl osnovan je odmah posle drugog svetskog rata, 1945. godine. Prvi baletski nastupi odvijali su se u okviru operskih predstava, a prva samostalna baletska premijera je održana 1947. godine pod nazivom »Balet«, u stvari, veće kratkih klasičnih baleta na muziku Lista, Rahmanjinova, Lortzinga i Čajkovskog, u koreografiji Marte Remškarjeve. Osnivači, prvi igrači i koreografi bili su Marta Remškarjeva, Petar Golovin, Maks Kirbos i Irena Kirbos. Kasnije su se njima pridružili Jitka Ivelja, Henrik Neubauer i Iko Otrin, koji su koreografirali veliki broj baleta i baletskih umetnika u operama.

U vremenskom periodu od punih 30 godina baletski ansambl je ostvario preko 50 baletskih dela iz različitog jugoslovenskog i svetskog baletskog repertoara.

Danas mariborski balet ima 20 članova koje predvodi koreograf i prvi igrač Iko Otrin, šef baleta, umetnik koji sa zapaženim uspehom radi u ovom ansamblu već blizu dve decenije.

Mariborski balet često odlazi na gostovanja, uglavnom po Sloveniji i nekim gradovima širom naše zemlje, a gostovao je i u inostranstvu, u Austriji i Čehoslovačkoj.

Balet Narodnog kazališta »Ivan Zajc«, Rijeka

Baletski ansambl riječkog kazališta koje nosi ime čuvenog hrvatskog kompozitora Ivana Zajca, osnovan je 1946. godine i deluje u sastavu Opere ovog teatra. Početak rada bio je vezan za nastupe u operskim predstavama, a prva samostalna baletska premijera — »Valpurgijska noć« na muziku Šarla Gunoa u koreografiji Ratka Drndarevića — izvedena je 1947. godine.

Baletski ansambl je počeo vrlo skromno s nekoliko članova čije su igračice bile Edita Bornemissa i Anica Pezelj, ali se brzo povećavao, narastao je na 30 članova i postao sposoban da kvalitetno i samostalno izvodi celovečernje baletske predstave.

U toku svog tridesetogodišnjeg postojanja ansambl je igrao vrlo raznovrstan repertoar domaćeg i inostranog baletskog stvaralaštva il izveo je oko 40 premijera.

Fizionomiju riječkog baleta davali su koreografi koji su duže ili kraće bili članovi ansambla ili pak samo koreografirali balete kao gosti. Među njima posebno mesto zauzimaju Olga Naumova Orlova, Ratko Drndarević, Nina Kirsanova, Maks Kirkos, koji je dugo godina bio šef ansambla i Sonja Kastl, Nevenka Biđin, Englez Norman Dixon i drugi.

Danas riječki balet stagnira jer se zgrada kazališta nalazi u renoviranju pa je zbog toga prinuđen da radi i održava predstave u nepovoljnim, adaptiranim prostorijama.

Nastupi se odvijaju uglavnom u operskim predstavama koje ne iziskuju veći baletski ansambel.

Riječki balet gostovao je veoma mnogo na području Istre kao i u raznim gradovima širom Jugoslavije.

Balet Srpskog narodnog pozorišta, Novi Sad

Iako je ovo pozorište jedna od najstarijih pozorišnih ustanova u Jugoslaviji, baletski ansambel, koji deluje u okviru Opere sa baletom, osnovan je tek posle drugog svetskog rata, 1950. godine. Prva premijera bila je »Šeherezada« na muziku Nikolaja Korsakova u koreografiji Marije Olenjine. Napredujući veoma brzo i popunjavajući svoje redove kadrom koji izlazi iz baletske škole, ansambel je postigao visok profesionalni nivo i dobio mogućnost da igra baletski repertoar složenih umetničkih zahteva. Izvodili su se najčuveniji baleti klasično-romantičnih perioda, ali nisu zanemarivana ni dela modernog baletskog repertoara. Posebno su negovana dela jugoslovenskih autora među kojima je veći broj doživeo svoje prvo izvođenje. Do danas na repertoaru ansambla izvedeno je preko 50 baletskih dela.

U ostvarenju ovog repertoara pored igrača, među kojima posebno mesto pripada primabalerinama: Kseniji Gligorić, Miri Popović i Mariki Brzic, učestvovala je čitava plejada jugoslovenskih koreografa, počev od onih sa najvećom umetničkom reputacijom kao što su Marina Olenjina, Pio i Pina Mlakar, Maks Kirkos, Georgi Makedonski, Franjo Horvat, Dimitrije Parlić i dr., pa do onih najmladih koji tek počinju koreografski rad.

Stilska orientacija se nalazi u okvirima negovanja klasičnog baletskog izraza, uz traženje sinteze sa novim izražajnim mogućnostima sa nacionalnim igračkim izrazom. Ansambel u jednoj sezoni ostvaruje prosečno dve baletske premijere i izvede oko 40 samostalnih predstava uz brojna učestvovanja u operskim predstavama. Takođe su brojna gostovanja ansambla u pokrajini Vojvodini, čiji je centar Novi Sad, kao i u drugim gradovima naše zemlje.

Baletski ansambel Srpskog narodnog pozorišta gostovao je i na inostranim pozorišnim scenama, kao na primer u Mađarskoj, Bugarskoj, Italiji, Egiptu, Luksemburgu, Belgiji, Holandiji i dr., odakle je donosio pohvalne ocene o svojim nesumnjivim umetničkim vrednostima.

Balet Pokrajinskog narodnog pozorišta, Priština

Baletski ansambel prištevskog pozorišta osnovan je 1972. godine i predstavlja najmlađi baletski ansambel u Jugoslaviji. U svom sastavu ima 22 člana koje predvodi šef baleta i prvi igrač Abdurahman Nokšići, a formiran je od jedne klase srednje baletske škole u Srbiji. Posebnu osobenost ovog ansambla daju muški članovi čija brojnost daleko prevazilazi broj ženskih članova ansambla. Prve baletske premijere bile su razni baletski divertismani na muziku mladih kompozitora Pokrajine Kosovo, kao i na muziku kompozitora klasičnih domaćih i inostranih baleta. Prva velika celovečernja baletska predstava bila je domaće baletsko delo »Sokolj i Miruša« kompozitora Akil Mrk Kocija, na libreto Nuredina Lodže u koreografiji Slavka Pervana, kao gosta iz Sarajeva. Ovom premijerom svečano je proslavljenja 30-godišnjica rada i postojanja pozorišta. Pored nastupa u baletima, ansambel povremeno nastupa u dramskim predstavama pozorišta, a takođe povremeno odlazi na gostovanja po mestima Pokrajine Kosovo.

Jugoslovenski balet

Izložba »Jugoslovenski balet« u postavci Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije prikazana je u Jugoslovenskom kulturnom i informativnom centru u Kelnu 30. juna 1977. godine. Ovu izložbu Muzej je realizovao uz saradnju sledećih baletskih institucija i muzeja: Balet Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, Slovenski Gledališki muzej iz Ljubljane, Muzej književnosti Bosne i Hercegovine iz Sarajeva, Balet Narodnog pozorišta u Sarajevu, Balet Makedonskog narodnog teatra u Skoplju, Balet Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu, Balet Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, Balet Slovenskog narodnog gledališča u Mariboru, Balet Narodnog pozorišta »Ivan Zajc« u Rijeci i Balet Pokrajinskog narodnog pozorišta u Prištini.

Izložba je obuhvatila blizu 100 eksponata ispod kojih su bile ispisane legende na dva jezika — srpskohrvatskom i nemackom jeziku, kao i uvodne tekstove o svim prikazanim jugoslovenskim baletskim institucijama, takođe na dva jezika. Izložbu je od strane Muzeja pripremila Ksenija Orešković, viši kustos, a otvorili su je dr Petar Volk, direktor Muzeja pozorišne umetnosti SRS i Ivan Ivanji, jugoslovenski kulturni ataše u SR Nemačkoj. Otvorenu su prisustvovali predstavnici naše zemlje, Jugosloveni privremeno zaposleni u SR Nemačkoj, baletski umetnici iz Evrope i Amerike, kritičari i predstavnici jugoslovenskih, nemačkih i inostranih novinskih agencija akreditovanih u SR Nemačkoj. Izložba je prikazana na poziv Jugoslovenskog kulturnog i informativnog centra u Kelnu a povodom Međunarodne letnje akademije baleta koja se već tradicionalno održava svake godine u ovom gradu. Vremenski, izložba je bila otvorena mesec dana, a od septembra bila je prikazana još u nekim gradovima SR Nemačke.

Veroslava Petrović Pesnik glume Zoran Ristanović (1924-1977)

Dva telegrama, krštenica, svedočanstvo beogradske Realke, svedočanstvo Vojno tehničkog zavoda u Kragujevcu, legitimacija političkog komesara II čete posadnog bataljona u Velikoj Plani, Orden zasluga za narod III reda, nekoliko fotografija . . .

To je sve što je Zoran Ristanović, glumac, sačuvao o sebi. O efemernoj umetnosti scene pisalo se i pasaće se; fotografija ovekovečuje trenutni doživljaj, trenutni izraz; ostaju varljiva sećanja, ali, da li je to dovoljno da bi se nešto više moglo reći o glumcu, glumcu — čoveku, o njegovim nadama i strahovanjima, krizama i radostima; o onim stalnim »uživljavanjima« i »preživljavanjima«; o onim treptajima na sceni i van nje i besanim i burnim noćima, kada se beži i od lika koji se stvara i od samoga sebe?

A onda, kada se iza glumca pogase svetla i zavesa spusti zauvek, težak je i mukotrpan posao, načiniti sliku o životu onoga, koji je u sebi nosio i stotine tudihi.

U zaostavštini Zorana Ristanovića prvi požuteli telegram od 14. jula 1924. godine, govorio je o rođenju sina; drugi od 15. jula 1924., o smrti majke novorođenog deteta, Olge Sifnios, glumice. Između ova dva papira, brižljivo je čuvana fotografija majke, za čiju je preranu smrt, celog svog života, Zoran Ristanović, neopravданo, okrivljavao sebe.

Najranije detinjstvo, Zoran je proveo u rodnom Skoplju gde je završio i osnovnu školu, a po prelasku oca Danila Ristanovića, učitelja, u Beograd, završava i četiri razreda Realke. Potom, u Kragujevcu, u Vojno tehničkom zavodu, učio je tri godine zanat. Onda je izbio rat.

Sedamnaestogodišnji mladić, slabašne konstitucije, gord, sa prkosom u izrazu, prozirnih modrozelenih očiju, koje su uvek lutale za svojim snovima negde daleko iznad naših glava, sa snažnim robustnim šakama, koje nikako nisu pristajale tom krhkcom telu, kao i mnogi njegovi vršnjaci bio je silom otrgnut, u strašnim godinama rata, od bezbržnih mladičkih zabava i sanjā. Ranije sazreo, povučen, uvek »odsutan«, smatran je za mladog »zanesenjaka«. Nezadovoljstvo koje se tada usadilo u njegovu dušu tinjalo je do kraja života.

Odlazak u partizane i na front, bio je normalan put kojim je krenuo ka idealima slobode. Politički komesar II čete posadnog bataljona u Velikoj Plani, Zoran Ristanović je dočekao oslobođenje sa dvadesetjednom godinom, pun snage i ideja, na početku životnog puta.

Neposredno po oslobođenju Beograda (22. oktobra 1945. Odlukom Ministarstva prosветe), pri Narodnom pozorištu, otvoren je »Dramski studio«, prva glumačka škola posle drugog svetskog rata, u kojoj je školovanje trajalo dve godine. Sa mnogo ljubavi i entuzijazma, pod teškim posleratnim uslovima, škola je odgajila prvu glumačku generaciju, od kojih su većina i danas priznata glumačka imena. Direktor škole bio je Milan Đoković, dok su nastavnički kadar sačinjavali dr Hugo Klajn, Milan Bogdanović, Božidar Kovačević, Petar Mitropan, Sreten Marić i Mile Jovanović. Raša Plaović je predavao teoriju glume, Ljubiša Jovanović recitaciju, a nastavu glume vodili su Mata Milošević, Strahinja Petrović i Dragoljub Gošić.

Zoran Ristanović je pripadao toj prvoj posleratnoj glumačkoj generaciji. Iz pedantno vođenog nastavničkog dnevnika profesora i glumca Dragoljuba Gošića (zaostavštinu poseduje Muzej pozorišne umetnosti — SRS), u čijoj je klasi Ristanović diplomirao, saznajemo da je još na prijemnom ispitu profesor, beležeći pored imena svakog kandidata svoje mišljenje, zapisao za Zorana: »Ima dara, organ dobar, lepa pojava, čist ton, izrazit.« (»Sposobnost za glumu« označavana je terminima: izrazita, znatna i dovoljna.) Posle diplomskog ispita, juna 1947. godine, vrata triju beogradskih pozorišta — Narodnog, Jugoslovenskog dramskog i Gradskog, budućeg Beogradskog dramskog, bila su otvorena da prime mlade glumce.

Jugoslovensko dramsko pozorište bilo je osnovano u sezoni 1947/48. Umetnici su izabrani iz gotovo svih pozorišnih centara u Jugoslaviji, a zgrada na Vračaru »Manjež«, adaptirana je za novoosnovani teatar. U vreme dok je zgrada adaptirana, probe su se održavale u nedovršenoj protestantskoj crkvi kod Bajlonijeve pijace. Godine 1948. 3. aprila prikazan je »Kralj Betajnove« Ivana Cankara, a tri dana kasnije »Ujka Vanja« A. P. Čehova. Zoran Ristanović je postao član Jugoslovenskog dramskog pozorišta i najduži period svoje umetničke karijere proveo je u tom pozorištu. Samo za kratko vreme, »blesnuo je nekim novim sjajem« na sceni Narodnog pozorišta u

Beogradu, a onda se vratio matičnoj kući.

Nešto kasnije, iako već osvedočeni glumac, Zoran Ristanović se upisao na Akademiju za pozorišnu umetnost.

Akademija za pozorišnu umetnost osnovana je u Beogradu kao opštej jugoslovenska ustanova 11. decembra 1948. godine na kojoj je školovanje trebalo da traje četiri godine. Školske 1950/51. pri Akademiji je ustanovljena »Vanredna klasa apsolventata«, pri Katedri za glumu, u koju su upisani mlađi umetnici koji su sticajem okolnosti prekinuli započeto školovanje ili je trebalo da se usavrši. Od prijavljenih kandidata odabran je deset, kojima je priznat apsolventska status, pod uslovom da polože određene diferencijalne ispite, posle čega se sticalo pravo za polaganje diplomskog ispita.

Zoran Ristanović je na ovoj Akademiji postao apsolvent. Diplomski ispit nije dao.

Trideset godina svoga života Zoran Ristanović posvetio je sceni. Njegovu brilljantno izgovorenu pesničku reč zapamtile su ne samo scene teatra u našoj zemlji i inostranstvu, već i scene mnogih domova kultura u našem gradu i van njega. Zoran Ristanović se uspešno ogledao i u našim prvim posleratnim filmovima, a na radiju se često mogao čuti njegov izraziti recitatorski dar.

Mlađi glumac Zoran Ristanović formirao se uz iškusne reditelje Matu Miloševića i Bojana Stupica sa kojima je saradivao u toku cele svoje karijere, dok je kasnije najčešće igrao u komadima koje je režirao Miroslav Belović i drugi.

Verovatno je da su kod njega upravo Mata Milošević i Bojan Stupica i razvili interesovanje za režiju, pogotovo što su i sami bili glumci i reditelji, a on je bio od onih glumaca koji se nisu zadovoljavali samo postignutim rezultatima na polju glume. Njegova radoznala priroda bila je opsednuta stalnim traganjima za novim.

Stoga je još u početničkim godinama svoga rada, 1949, interesujući se za režiju, asistent Bojanu Stupici u predstavi »Talenti i obožavaoci«, zajedno sa Bogdanom Jerkovićem i Jankom Marinkovićem. Skupa sa Bogdanom Jerkovićem on je pomoćnik Bojana Stupice u predstavi »Fuenteovehuna«, 1951; Mati Miloševiću u »Kralju Liru« 1952, a zatim režira samostalno dramu Milana Đokovića »Ljubav« u Ateljeu 212 godine 1959. Takođe za Atelje 212 režirao je delo domaćeg pisca Dragoslava Popovića »Strah« 1961. Na Radničkom univerzitetu »Đuro Salaj«, za Teatar poezije na čijoj je sceni bivao čest gost, režirao je i interpretirao »Crnog čoveka« Sergeja Jesenjina 1968, a zatim režira »Usamljene« Feranca Karinta za Malu scenu Jugoslovenskog dramskog pozorišta koja je bila otvorena još u sezoni 1959/60. u prostorijama pozorišta »Boško Buha«. Što je postajao zrelij umetnik, režija ga je sve više zanimala, pa je pred kraj života, često govorio o svojoj velikoj želji da se suoči sa Šekspirovim »Magbetom«.

U veoma širokom repertoaru od Šekspira, Šilera, Čehova,

Dostojevskog, Laze Kostića do Krleže, O'Nila, Koktoa i Kamija, dao je niz zapaženih uloga. To su bili likovi mlađih revolucionara, spremnih da žrtvaju svoj život u beskrajnoj odanosti revoluciji i slobodi; osećajni, stidljivi, čudljivi, neurastenični, bolesljivi i rafinirani pesnici; romantični junaci; zanesenjacici, idealisti; intelektualci; dendti; likovi ljudi promašenih života, ispalih iz zgloba vremena; boemi; cinici.

Jedna od prvih većih uloga, na samom početku karijere, bila je lik elektromehaničara Kolosova u komadu Konstantina Trenjova »Ljubov Jarovaja« (1948), simpatizera Revolucije, koji iz svog malograđanskog humanizma i sentimentalizma postaje skoro kontrarevolucionarni pristalica. Zoran Ristanović je tumačio ovaj lik sasvim u duhu rediteljeve koncepcije (Bojan Stupica), koja je insistirala na ostvarenju »punih i celovitih likova«.¹

U nizu epizodnih uloga, koje je igrao kao sasvim mlađ umetnik, neke od njih bile su zapažene i dobro ocenjene. Uloga Nika² u »Dundu Maroju« (1949), bila je savesno izrađena, kao i uloga Hemona³ u »Antigoni« (1950) koju je igrao u alternaciji sa Stevom Žigonom, koja je za mladog umetnika težak ispit uspešno položen.

Dramu Ostrovskog »Talenti i obožavaoci« Jugoslovensko dramsko pozorište postavilo je 5. XI 1949. godine. Ovo delo spada u poznja i zrelijia dela Ostrovskog, kada je u atmosferu svojih drama, u to »mračno carstvo« počeo da unosi i »zrak svetlosti«. U provinciji, među bogatim spahijama koje se u svom izobilju dosaduju, živi povučeno i skromno talentovana glumica Njegina. Njeni stalni obožavaoci, spahije traže njeno društvo kome se ona odupire. Njen verenik, student Meluzov uči je kako treba pošteno živeti. Međutim, spahija, industrijalac Velikatov, prividno je spasava propasti, otkupljujući njenu predstavu »korisnicu« i odvodeći je sa sobom, odvodi je u stvari u tragediju.

Predstavu je režirao Bojan Stupica, a jedan od pomoćnika bio mu je i Zoran Ristanović, koji je u alternaciji sa Bertom Sotlarom tumačio lik studenta Meluzova, dostojarstven i moralno svetao lik. Zahvaljujući prikazu Milenka Misailovića u časopisu »Polet«, III, januar—februar 1950. br. 1—2, saznajemo i o tumačenju ovoga lika i u alternaciji Zorana Ristanovića.

Meluzov je »čovek smelih misli« ali »sa poetskom dušom« koja se oslobađa mračnih predrasuda jedne sredine. Bert Sotlar je podvlačio borbenost Meluzova toliko, da je ovu ulogu »lišavao dublje emocionalnosti«, što na publiku nije delovalo »veličinom i lepotom nedorečenog« ono što Meluzov živeći u tom i takvom društvu nije ni mogao iskazati tako jasno.

Zoran Ristanović u alternaciji, zamenio je Berta Sotlara nešto kasnije. On je tumačio Meluzova »toplije,

¹ Eli Finci: Konstantin Trenjov: Ljubov Jarovaja. — Više i manje od života, I, Beograd, Prosveta 1955, str. 187—199.

² Radmila Bunuševac. Marin Držić: Dundo Maroje — Premijera u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. — Politika, 27. II 1949.

³ L. Lj. Sofoklova »Antigona«. — Republika, 12. XII 1950.

emocionalno bogatije, ali svoju ubedljivost razbija scenski još ne razvijenim pokretima ili glasovnim ispadanjem iz dramskog okvira svoje glume... Svojom igrom Zoran Ristanović potvrđuje veliki glumački potencijal i nagoveštava veliku scensku realizaciju».

Tumačeći lik Jakova Lapteva u »Jegoru Buličovu« (1951), u režiji Mate Miloševića, koji je iz igre glumaca otklonio lažnu teatralnost, patetiku, Zoran Ristanović je dao sasvim spontano lik revolucionara.⁴

Stidljivog, osećajnog i čudljivog pesnika Eugena Mačbenksa u »Kandidu« (1951), tumačili su dvojica mladih umetnika — Stevo Žigon na premijeri, Zoran Ristanović na reprizi.

Ovu složenu ulogu obojica su dali na različite načine, pa su postojale mogućnosti za poređenje.

Prvi eksplozivan »isticao je prvenstveno misaonost« ovoga lika; drugi, »manje ekspresivan, mirniji u gestu, topliji u tonu⁵ podvlačio je pesnikovu mladost i njegovu nespretnost, za razliku od Žigona čiji je Mačbenks bio degenerisani lordovski sin. Međutim, u ulozi Zorana Ristanovića, nije bilo onog kontinuiteta, kao kod njegovog prethodnika, te je na momente »delovala fragmentarno.⁶

U vreme kada je Čehovljev »Višnjik« (1954), stavljen na repertoar Jugoslovenskog dramskog pozorišta, ansambl je imao priličan broj veoma talentovanih umetnika različitih generacija, koji su predstavljali savršene individualnosti, ali je još uvek bilo rano da predstavljaju i homogenu celinu. Mladi reditelj Miroslav Belović, kome je poverena režija ovoga komada, bio je pred teškim zadatkom. Čehovljev »Višnjik« bio je lišen svake spoljne radnje, sveden na psihologiju ličnosti, gde su svaka reč i promena teme u dijalozima bili veoma važni. Ovaj zadatak je Belović rešio na prirodan i spontan način.

Zoran Ristanović je tumačio lik studenta Trofimova, u kome je Čehov, lirik i humanist, izrazio svu poeziju i svu životnu radost. Tumačio ga je »tanano umetnički⁷, zanesen, sklon razmišljanju, pozivao je u novi život bez patetike i tirada »blagim, mirnim, tonom«, mada mu je nedostajala ona prava snaga i zamah.⁸

Drama »Na kraju puta« (1955) Marjana Matković, bilo je prvo domaće savremeno delo izvedeno na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Radnja ove drame odigrava se u Zagrebu neposredno posle oslobođenja.

Drama je podeljena u dva dela; u prvom delu se odvija razgovor između mrtvih junaka i živog partizanskog komesara, dok su u drugom delu samo mrtvi junaci igrali svoju prošlost. Zoran je tumačio lik Žarka Župana, glumca koji je poginuo zajedno sa ustašama u zgradici u kojoj je

⁴ Branko Belović. »Jegor Buličov« na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta. — Književne novine, 26. VI 1951.

⁵ Radmila Bunuševac. Bernar Šo: »Kandida« — Režija Tomislava Tanhofera i Miroslava Belovića. — Politika, 6. I 1952.

⁶ M.ilenko Misailović. Premijera Šooeve »Kandide«. NIN, 13. I 1952.

⁷ Bora Glišić. Zdravo, novi živote. — Premijera u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. NIN, 7. II 1954.

⁸ Stanislav Bajić. Čehovljev »Višnjik«. — Književne novine, 11. II 1954.

eksplodirala paklena mašina. Naročito u drugom delu drame, kada kao težak invalid sedi prikovan za stolicu, Žarko Župan Zorana Ristanovića, bio je izvanredno sugestivan, pun unutrašnjeg izraza »s neobičnim bogatstvom autentičnih psiholoških podrobnosti.⁹ Glumačka rešenja Zorana Ristanovića i Branka Pleše bila su ocenjena u ovoj drami najvišom ocenom kritike.¹⁰

Iste 1955. godine, reditelj Tomislav Tanhofer postavio je na scenu Jugoslovenskog dramskog pozorišta Šilerovog »Don Karlosa«, koga je autor prvobitno zamislio kao dramu o sudbini naslovнog junaka, ali je u toku četvorogodišnjeg izgrađivanja dela, Markiz Poza sve više postajao glavna ličnost, a infant Karlos, sve više ostajao u njegovoj senci. Ova nezahvalna naslovna uloga, pripala je Zoranu Ristanoviću. (Praizvedba ove drame bila je u Narodnom pozorištu u Beogradu još u prošlom veku, 27. IV 1873. u režiji Miloša Cvetića; kasnije naslovnu ulogu je tumačio Dobrica Milutinović, a na premijeri od 13. III 1937. Don Karlosa je tumačio Mata Milošević.) Reditelj Tanhofer je šilerovski romantizam pretvarao u moderno pozorište, a Zoran Ristanović je ovog romantičnog junaka, držeći se rediteljskih rešenja »oslobađao romantizma« pretvarajući u »lepotu pokreta koja je osvajala«.¹¹ To je bio infant »plemenit u gestu i pokretu, samouveren u delovanju«;¹² »Don Karlos« Zorana Ristanovića jedna je solidno postavljena uloga, data standardnom sigurnošću jedne rutinirane glumačke veštine i u tonu precizne odmerenosti govora i pokreta.¹³ Ova predstava stekla je apsolutno priznanje i kritike i publike i sasvim opravdano ostala u sećanju kao predstava velike glume. Nesumnjivo, ona je i za Zorana Ristanovića značila veliki uspeh i bilo je očigledno da u njemu sazревa umetnik, koji će kroz nekoliko godina sa uspehom izneti na scenu »Lovrijenca« jednog novog Hamleta.

Uloga Arlekina Tonia u »Gloriji« Ranka Marinkovića (1956), u režiji T. Tanhofera, kome je zamerano preterano insistiranje na ilustrativnosti likova, nije mu donela ni jedne pozitivne ocene, osim konstataciju da je u ovoj ulozi Ristanović »zaveden« rediteljskim rešenjima otišao u »krajnji formalizam«¹⁴ i »šablon«.¹⁵

Šekspirov »Magbet« (1956), u režiji Mate Miloševića, bio je skoro jednoglasno ocenjen kao predstava »mračna

⁷ Eli Finci: Marjan Matković: Na kraju puta. — Više i manje od života, III, Beograd, Prosveta, 1963, str. 72—77.

¹⁰ Miloš I. Bandić. Ljudi u ratu i u pozorištu. — Naš vesnik, 18. III 1955.

¹¹ Bora Glišić. Predstava velike glume. — Premijera »Don Karlosa« u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. — NIN, 4. XII 1955.

¹² Eli Finci. Himna prosvećenom apsolutizmu. — »Don Karlos« u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. — Politika, 11. XII 1955.

¹³ Branko Peić. Šilerov »Don Karlos« na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta. — Naš vesnik, 9. XII 1955.

¹⁴ Jovan Putnik. Obezličenja i njihove tajne. — Naša scena, X, 1956, br. 116—117, str. 14.

¹⁵ Hugo Klajn. »Glorija« R. Marinkovića. — U Jugoslovenskom dramskom pozorištu. — Borba, 25. IX 1956.

i strogog», hladna kao da je »građena od betona i čelika«.¹⁶ Uloga mladog prestolonaslednika Malkoma, koga je tumačio Zoran Ristanović, iskakala je iz predstave svojom smirenom i dostojanstvenom interpretacijom.¹⁷

Izlazeći iz romantičarskih likova, Zoran Ristanović je u drami »Oklopnji voz 14—69« (1957), Vsevoloda Ivanova, izvođenoj na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta u čast 40-to godišnjice Oktobarske revolucije, tumačio lik revolucionara Kineza Sin-Bin-U-a koji žrtvuje svoj život da bi paklena mašina, oružje »belih«, predmet mržnje, postala predmet ljubavi prešavši u ruke »crvenih«. Drama je delovala teško, opterećena patetikom, koja je »prešla i u gledalište«.¹⁸ Iako epizodni lik, Sin-Bin-U-a, Zorana Ristanovića, bio je ocenjen kao »nenametljiv, reljefan i zaokrugljen«,¹⁹ utoliko pohvalnije, što je u predstavi zapažena stilска neujednačenost u načinu glume koja je »išla od patetike do naturalizma«.²⁰

Godine 1956. Beograd je dobio novu scenu, Atelje 212, koncipiranu sa određenim idejnim i estetskim programom, koja bi negovala specifične teatarske oblike koji nisu pogodni za velike scene. Ovaj teatar, čije su glavne pobude bile avangardizam, privukao je mnoge glumce koji su želeli da se ogledaju i na ovom polju.

Ovde je Zoran Ristanović ostvario nekoliko zapaženih uloga, a u predstavi »Ljubav« Milana Đokovića, uspešno je obavio posao i reditelja i scenografa.

U predstavi Ateljea 212, »Bližnji svoj«, Melvi Albaharija, tumačeći ulogu Bobana, dobio je »Zlatan prsten«, kao nagradu Sterijinog pozorja 1959. godine, za najbolju diktiju.

Jugoslovensko dramsko pozorište je 1958. uvrstilo u svoj repertoar »Dugo putovanje u noć« Judžina O'Nila u režiji Miroslava Belovića, u kojoj je Zoran Ristanović tumačio lik Edmunda Tajrona, kome je O'Nil, glumac i veliki pesnik scene, dao mnogo autobiografskog. Ovaj lik kao da je bio stvoren za njega, pa je i delovao sa scene sasvim verodostojno. Bolestan i senzibilan pesnik, u morbidnoj atmosferi morfinizma i alkohola, bolećiv prema majci, Edmund Tajron Zorana Ristanovića, »bio je onaj najljudskiji ton u čitavoj fuzi«,²¹ centralna ličnost za koju je Ristanović našao mnogo inspiracije u sebi, »mnogo introspektivnih boja za svoj reljefni lik«.²² i²³

¹⁶ Hugo Klajn, Šekspirov »Magbet« u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. — Režija Mate Miloševića. — Milivoje Živanović u naslovnoj ulozi. — Borba, 6. I 1957.

¹⁷ Eli Finci. Premijera u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. — Šekspirov »Magbet«. — Politika, 6. I 1957.

¹⁸ Eli Finci. Vsevolod Ivanov: »Oklopnji voz 14—69«. — Više i manje od života, II, Beograd, Prosveta 1961, str. 198—202.

¹⁹ Hugo Klajn. Istoriski tablo. — Borba, 17. XI 1957.

²⁰ A. A. »Oklopnji voz« Vsevoloda Ivanova. — Najnovija premijera u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. — Književne novine, 15. XI 1957.

²¹ Muhamet Pervić. Pakao u letnjikovcu, »Dugo putovanje u noć« Judžina O'Nila u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. — Mladost, Beograd, 8. XI 1958.

²² Milosav Mirković. Susret sa Judžinom O'Nirom. — Student, Beograd, 7. XI 1958.

Od kraja 1958. do kraja 1959. godine, u jednoj i po sezoni, Ristanović je bio okupiran nekolikim ozbiljnim i teškim zadacima. Uspešnom tumačenju O'Nilovog junaka pridružio se lik vojnika u mimodrami »Priča o vojniku«, u sasvim novom žanru — pantomimi. Zatim slede tumačenja dva lika dva blizanca antipoda u Koktoovoj drami »Pisača maišina«, kao i samostalni rediteljski i scenografski poduhvat u Đokovićevoj drami »Ljubav«.

Apartno scensko delo »Priča o vojniku«, pesnika Ramia i kompozitora Stravinskog, čija je premijera održana na sceni Ateljea 212, bio je jedan lepi spoj reči, muzike i igre, u kome se Ristanović prvi put okušao u pantomimi i uspeo da dočara ovaj lik na »suptilan i diskretan način«.²⁴

U decembru 1959. skoro istovremeno, on u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u »Pisačoj mašini« tumači dva lika, a u Ateljeu 212 režira »Ljubav«.

Premijera Koktoove »Pisače mašine« izvedena je u Parizu 1941. godine. Blizance Maksima i Paskala tumačio je Žan Mare.

Ristanovićevo tumačenje Paskala, konvencionalnog malograđanina, i Maksima, mladog, impulsivnog hazardera u Koktoovoj »Pisačoj mašini«, podelila su mišljenja kritike. Po jednima, njegove transformacije su u potpunosti uspele,²⁵ po drugima »krutost i tvrdoća« iz Paskalovog lika, osećala se i u Maksimu, koji je oličenje Koktoove poetike.²⁶

Drugi zadatak, koji je došao kao posledica njegovih stalnih traganja na polju režije, bio je rediteljski i scenografski debi, u Ateljeu 212, u drami Milana Đokovića, »Ljubav«. Ozbiljnost zadatka je bila neosporna, jer je to bilo jedno od malobrojnih domaćih dela koja su u to vreme izvođena, te njegovo prvo sukobljavanje sa domaćim tekstom i to sa rediteljske strane. Razumljivo, tekst je tražio maksimum pažnje, s obzirom da je radnja drame bila vezana za sasvim blisku prošlost. Kako bi što kompleksnije sagledao delo i što autentičnije dao atmosferu, pored rediteljskog posla, Ristanović se prihvatio da reši i scenski prostor. I kada su ga upitali novinar pred premijeru,²⁷ kako se oseća pred svoj zvanični rediteljski debi, odgovorio je: »Sasvim normalno, imam tremu«. Uspeh je bio potpun, što pokazuje i veliki broj izvođenja, kojih je bilo preko stotinu.

Dve godine kasnije, aprila 1961. godine u Ateljeu 212, izvedeno je delo domaćeg pisca Dragoslava Popovića »Strah«, koje je režirao i tumačio glavnu ulogu Zoran

²³ Jovan Putnik. Tragično otuđeni svet. — Borba, Beograd, 4. XI 1958.

²⁴ Eli Finci. Priča o vojniku. — Politika, 27. II 1959.

²⁵ B. G. Kokto: Pisača mašina, Mala scena Jugoslovenskog dramskog pozorišta. — NIN, 15. XII 1959.

²⁶ Eli Finci, Žan Kokto: Pisača mašina. — Više i manje od života, V, Beograd, Prosveta, 1977, str. 144—146.

²⁷ A. A. Dvostruki debi, »Ljubav« Milana Đokovića. — Večernje novosti, 23. XII 1959.

Ristanović. Kao što su se u »Pisaćoj mašini« mogla upoređivati dva lika koja je jednovremeno tumačio, sada su se na istom polju, odmeravali glumac i reditelj. Ovaj poduhvat, kao i nekoliko prethodnih, potvrđuje ranije pomenutu konstataciju, da je Zoran Ristanović bio umetnik čije se posleništvo u pozorištu nije odvijalo samo na rampi, već da su njegova interesovanja bila daleko šira, da se prihvatao i drugih zadataka, težeći da što bolje, kroz sopstvena iskustva i rad, upozna svu tehnologiju scenske umetnosti.

I ovoga puta, recenzenti su podvukli težinu zadatka koga se Ristanović prihvatio i s obzirom na to, da je delo ocenjeno kao »dramaturški naivno« i »lišeno snažnog emocionalnog dejstva«, i pored velikog truda reditelja da ga učini scenski efikasnim, »Strah« je ostao »bez vidnih rezultata,²⁸ međutim, trud glumca, Zorana Ristanovića da ostvari lik potkazivača i izdajnika i da on »zazvuči maksimalno istinito«, bio je daleko uspešniji.²⁹

Godinu dana ranije, Mala scena Jugoslovenskog dramskog pozorišta u »Bošku Buhi«, prihvatala se jednog eksperimenta koji je bio kolektivni studijski rad, pa je 2. juna 1960. izašla sa premijerom »Kalogule« Albera Kamija. (Praizvedba »Kalogule« je u Parizu 1945. godine. Naslovnu ulogu tumačio je Žerar Filip. Kasnije, za Festival u Anžeu, »Kalogulu« je režirao autor, a naslovnu ulogu tumačio Mišel Okler.)

Zoran Ristanović je tumačio lik Kamijevog Kaligule, mladog, suludog vladara, koji teži za preuređenjem sveta prema svojoj mračnoj zamisli i filozofiji. Suprotno od dosadašnjih herojskih i romantičarskih uloga, Zoran Ristanović u ovoj drami trebalo je da prikaže brilljantno intelligentnog Kaligulu čije je sredstvo za postizanje ciljeva — zločin. Ristanović je postigao rezultat izvanrednom sposobnošću i »proračunatim unutrašnjim razvojem lika,³⁰ pa je ovako shvatanje Kamijevog Kaligule prekoračilo rampu, a sudeći po nekim fragmentima, zaključuje kritičar »Večernjih novosti«, ovo je mogla biti jedna od najvećih rola Zorana Ristanovića.³¹

Zoran Ristanović je imao 37 godina, kada je u letu 1961. u Dubrovniku, na »Dubrovačkim letnjim igrama«, zaigrao Hamleta, tragični, složeni i još uvek ne sasvim objašnjen lik danskog kraljevića, jednog od besmrtnih likova umetnosti i poezije, najveći, često nedostižni san svakog glumca.

Sedam godina ranije, u istoj predstavi na »Dubrovačkim letnjim igrama«, Zoran je tumačio ulogu Gildensterna.

²⁸ Eli Finci. Psihološka studija potkazivača, Dragoslava Popovića u režiji Zorana Ristanovića. — Politika, 5. IV 1961.

²⁹ J. Maksimović. Strah od domaće drame! »Strah« Dragoslava Popovića u režiji Zorana Ristanovića. — Večernje novosti, 5. IV 1961.

³⁰ Vladimir Stamenković. A. Kami: Kaligula, Premijera u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. — Književne novine, Beograd, 17. VI 1960.

³¹ Jovan Maksimović. Prvi Kami na beogradskoj sceni. — Večernje novosti, 7. VI 1960.

Kako se u to vreme u Dubrovniku održavao kongres ITI-a, teatrolozi, predstavnici stranih zemalja, pratili su program »Igara« i bili oduševljeni izvođenjem »Hamleta« u neobičnom ambijentu Lovrijenca. Ovom prilikom, engleski predstavnik ITI-a, zapazio je i govorio o istaknutim ulogama Zorana Ristanovića i Petra Slovenskog koji je tumačio Rozenkranca.³²

U desetogodišnjem rasponu »Dubrovačkih letnjih igara«, na kojima se već tradicionalno igrao Šekspirov »Hamlet«, Zoran Ristanović je bio četvrti Hamlet, posle Veljka Maričića, Jurice Dijakovića i Jovara Milićevića.

Za lik Hamleta, koji je predstavljao i predstavljaje uvek veliki izazov i opasan poduhvat, Zoran Ristanović je posedovao nekoliko osobina koje su svakako pomogle da ga kreira; mladalački lik, pojavu romantičnog junaka, lepotu i dostojanstvenost pokreta, lep glas.

Posle Hamleta Veljka Maričića koji je bio koncipiran kao grub, okrutan i ironičan kraljević; ili Hamleta Jovana Milićevića kao osvetnika punog podsmeha i sarkazma, Hamlet Zorana Ristanovića imao je »neke naročito misaone i emotivne komponente«.³³ To nije bio melanholični sanjar,³⁴ već nesumnjivo jedan novi Hamlet, sa potrebnim tonom melanholije i skepticizma kada je to bilo potrebno.³⁵ To je bio Hamlet u kome su otkrivene neke nove dimenzije, vitalan i nepokolebljiv, a ono po čemu se razlikovalo od prethodnih, bila je prirodnost i izvanredna skladnost gesta sa izrečenim:³⁶ Lirske scene sa Ofelijom koje su bile najlepše u predstavi, kao i besprekorna veština u scenama mačevarja, upotpunjene su brilljantnom diktijom, kojom su se uglavnom odlikovale sve njegove role. Tom prilikom jedan od mnogobrojnih oduševljenih gledalaca, bio je američki književnik Džems Džons, koji je izjavio da je to najbolja predstava »Hamleta« koju je gledao. Neosporno, ovo je bio veliki uspeh Zorana Ristanovića, jedna velika uloga, uloga velike glume, koju mnogi sa sentimentalnošću pamte.

U novoj sezoni, oktobra 1961, posle uspeha na »Dubrovačkim letnjim igrama«, Zoran Ristanović je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu doneo dve nove uloge. Po prvi put je zaigrao u Vajldovom komadu tumačеći lik Gorinda u »Idealnom mužu«, što je za njega bio novi izazov, dok su raspevani stihovi Tagorinog »Gradinara« bili materija u kojoj je superiorno vladao.

³² Mladen Stary. »Hamlet« na Lovrijencu. — Vjesnik, Zagreb, 30. VI 1955.

³³ P. S. Deset godina Hamleta na Lovrijencu. — Glas Slavonije, Osijek, 25. VIII 1961.

³⁴ Ljerka Krelius. Novi Hamlet. Prvi nastup Zorana Ristanovića u ulozi danskog kraljevića, Džems Džons: najbolja predstava »Hamleta« koju sam do danas video. — Vjesnik, Zagreb, 22. VII 1961.

³⁵ Raško Jovanović. Pozorište na Dubrovačkim letnjim igrama. — Književne novine, 8. IX 1961.

³⁶ S. Serafimov. XII Dubrovačke letnje igre. Nov Hamlet na Lovrijenac; »Hamlet« vo režija na Marko Fotez so Zoran Ristanovik' vo naslovnata uloga. — Nova Makedonija, Skopje, 22. VII 1961.

Ali, i Vajldovog Goringa prefinjenog intelektualca i dendija takođe je tumačio »sigurno, precizno i superiorno«,³⁷ te je i svojom kreacijom u ovoj salonskoj komediji, rečitoj i punoj duha bio najbliži Vajldovom duhu. Ovu predstavu je režirao Miroslav Belović.

U istoj sezoni stavljena je na repertoar Jugoslovenskog dramskog pozorišta Olbijeva »Zoološka priča«, tipična po svojoj poeziji, buntovništву i tada novoj »bitničkoj« filozofiji. Mladi reditelj Vuk Babić, bez dovoljno iskustva, nije bio u stanju da pronade odgovarajuća rešenja koja bi, što je najvažnije, istakla i podvukla baš tu, »bitničku« filozofiju. Naravno, i interpretacije dvojice vrsnih glumaca Slavka Simića i Zorana Ristanovića, zapadale su u rediteljev šablon, mada se Zoran Ristanović uspešnije »izvlačio«, tumačeći »nadahnuto³⁸ buntovnog mladića Džerija u tenis patikama, izgubljenog i usamljenog. Zoran Ristanović je uspeo da svoj monolog preobrati u »veliku glumačku akciju³⁹ i da bez obzira na režiju »nadahne« Džerijev lik, osećajući Olbijevu ideju. Ovaj primer kao i nekoliko prethodnih, pokazuje da svoje uloge nije interpretirao isključivo mehanički. Nesumnjivo da to može postići samo glumac izvanredne intuicije, dara, individualnosti, inteligencije i obrazovanja: glumac koji ima i svoja — glumačka rešenja; glumac čiji je Goring u »Idealnom mužu« najbliži Vajldovom duhu, ili Edmund Tajron u »Dugom putovanju u noć«, najbliži O'Nilovom Edmundu Tajronu itd.

Međutim, u neuspeloj »Prokletoj avlji« (u dramatizaciji Jovana Ćirilova i režiji Mate Miloševića), u kojoj je kako je primetio kritičar, rateran »Andrićev sfinks udubljene meditacije da se pokrene i progovori jezikom scene.⁴⁰ Zoran Ristanović je tumačio lik plemenitog efendije Čamila.

Uprkos iskustvu i pomenutim osobinama glumca, to je na sceni bio samo dekorativni lik, »lišen unutrašnjih sukoba ljubavi i mržnje i sumanute želje da se izade iz sebe i svoga jada.⁴¹

Posle Vajldovog salonskog dendija Goringa i Olbijevog buntovnog bitnika Džerija, sledila je uloga Pjeroa u Krležinoj »Maskerati«, komediji jedne karnevalske noći punoj ironije.

Predstava Krležine »Maskerate« ocenjena je kao predstava u stilu koji je i sam Krleža »naznačio«, a Pjero Zorana Ristanovića, izvrsno prostudiran bio je »sazdan od lakoće i iskrene laži,⁴² i ironije, koja nije bila strana ovome

³⁷ Mirko Miloradović, igra paradoksa. »Idealan muž« Oskara Vajlda. — Beogradska nedelja, 29. X 1961.

³⁸ Milosav Mirković. Malo igre, malo pobune. — Borba, 13. III 1962.

³⁹ Vladimir Stamenković. Bez svežine i inspiracije. E. Olbi: »Zoološka priča«. — NIN, Beograd, 18. III 1962.

⁴⁰ Mile Nedeljković. Andrić na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta; »Prokleta avlja« — dramatizacija Jovana Ćirilova. — Student, Beograd, 11. XII 1962.

⁴¹ Eli Finci. Kobna zabluda. »Prokleta avlja« Ivo Andrića u dramatizaciji Jovana Ćirilova. — Politika, 4. XII 1962.

⁴² Petar Volk. Karneval u nama i izvan nas. Premijera: »Saloma i »Maskerata« M. Krleže. — Književne novine, 18. X 1963.

glumcu. Ona je bila deo njegove prirode, njegovog stava i odnosa prema svemu u životu. Ta ironija bila je bez zlobe i bez cinizma.

U sezoni 1967/68. Zoran Ristanović prelazi na scenu Narodnog pozorišta u Beogradu, ali na radoj ne ostaje dugo. Odigrao je jednog Ardena, Brehta i Strnišu i napustio ovu scenu. Međutim, njegovo prisustvo na ovoj sceni bilo je zapaženo, a njegove kreacije su delovale »sveže« i »ubedljivo«.

Ardenovu dramu »Poslednje Armstrongovo laku noć«, režirao je Bojan Stupica kao krvavu istorijsku dramu u kojoj se sukobljavaju čovečno i animalno, primitivno i perverzno. Režirajući, kao i uvek, sa mnogo invencije i maštovitosti, Bojan Stupica je ipak ovu predstavu preopteretio obiljem mašte, koja se ogledala i u dekoru koji je rader: prema njegovim nacrtima.

Zoran Ristanović je tumačio lik Ser Dejvida Maunta, pesnika, skeptika, koga ne razume njegova sredina. To je bio baš onaj tip pesnika, koga je, kako je sam Zoran Ristanović govorio, najviše voleo da tumači, nesumnjivo nalazeći u njemu sebe. Koliko je u tome uspeo, govore i prikazi predstave. Neka nova preporodenost »nadahnula je svežinom ovaj lik«,⁴³ blaga nijansiranja, ubedljivost i »neka čudna uzinemirerost«, govorile su »kao da je ovaj lik bio rođen za njega.⁴⁴

Druga uloga, lik kardinala Inkvizitora u »Životu Galileja« Bertolda Brehta, kao i uloga Ser Dejvida Maunta, bila je »lično naglašena i osobena«, otkrivala je nove boje i nijanse ovoga umetnika i delovala je »kao povratak mladosti ovog darovitog glumca«.⁴⁵

Posle dve godine odsustovanja, Zoran Ristanović se vratio na scenu Jugoslovenskog dramskog pozorišta. »Povratak Filipa Latinovića« Miroslava Krleže bio je prikazan na sceni teatra »Bojan Stupica« u dramatizaciji i režiji Vere Crvenčanin. Zoran Ristanović je tumačio lik Filipa Latinovića, bolesno osetljivog, neurotizovanog, opterećenog prošlošću koja ga razara.

U dramatizaciji koja nije uspela da izrazi sva psihička stanja glavnog junaka, njegova sećanja i najsuptilnija osećanja, sem što ih je ilustrovala i prepričala, Zoran Ristanović se kretao »između sugestivnog priopovedanja i prave dramske interpretacije koja izražava ljudsku prirodu te tragike«,⁴⁶ snalazeći se sam »nizom spontanih neurotičkih pokreta«.⁴⁷

⁴³ Muhamet Pervić. Koliko ljudi, toliko čudi. Premijera u Narodnom pozorištu. Dž. Arden: »Armstrongovo poslednje laku noć«, režija Bojana Stupice. — Politika, 18. X 1967.

⁴⁴ Petar Volk. Strpljenje. Premijere. »Armstrongovo poslednje laku noć« Džona Ardena. — Književne novine, 11. XI 1967.

⁴⁵ Petar Volk. »Život Galileja« B. Brehta. — Književne novine«, 22. VI 1968.

⁴⁶ Milutin Mišić. Prepričavanje romana; Miroslav Krleža: Povratak Filipa Latinovića. Dramatizacija i režija Vera Crvenčanin. Premijera u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. — Borba, 19. II 1970.

⁴⁷ Milosav Mirković. Reka bez povratka. Miroslav Krleža: povratak Filipa Latinovića; dramatizacija i režija Vera Crvenčanin. — Ekspres, 18. II 1970.

Posle Svidrigajlova u »Zločinu i kazni« (1971) Dostojevskog, koga je Zoran Ristanović dao »izuzetno odmereno«,⁴⁸ usledila je izvanredna uloga Ciganova u »Varvarima« (1972) Maksima Gorkog u režiji Steve Žigona. Glumci su uspevali da svoje uloge spontano kreiraju pred gledalištem, zahvaljujući toleranciji reditelja prema svakoj glumačkoj individualnosti, stilu i shvatanju, utoliko poхvalnije što su u predstavi učestvovali glumci od najmlađe do najstarije generacije. Među mnoшtvom izuzetno dobrih kreacija izdvajala se bravurozna igra Zorana Ristanovića, koji je tumačio Ciganova, ljubitelja mode i dobrog pića, duhovitog, intelektualno nemoćnog, koji beži iz malogradanske sredine u cinizam. »Ono što se kod Ristanovića moglo zapaziti — u početku — kao opasna ležernost, čak nehajnost u glasu, pokretu i ponašanju, pokazalo se na kraju, a naročito u nekim njegovim blistavim trenucima u drugom delu predstave, kao mali glumački podvig u igri koja je ličnost interpretatora potpuno podredila ličnosti baš tog i takvog Ciganova«.⁴⁹

U Krležinom »Vučjaku« kao Venger Ugarković, profesor, vlasnik, novinar, čovek olupina, bivši čovek, dao je u briljantnom »uverljivom i potresnom« tumačenju opet nešto novo i vredno.⁵⁰

Na sceni teatra »Bojan Stupica« u sezoni 1974/75. postavljena je »Heda Gabler« Henriha Ibzena. Predstavu je režirao Mata Milošević, a Zoran Ristanović je tumačio ulogu sudske Braka. Kritika je podelila svoja mišljenja. Po jednima on je »izvrsno dao karakter sudske Braka koji vidi više od svih ostalih, ciničan u samoispitivanju i prema Hedi«.⁵¹ Po drugima on se dosta teško »unosio« sa ovim likom koga je u osnovnom konceptu pogodio, ali ga ubrzo sasvim »privatizirao«.⁵²

Poslednju ulogu odigrao je 29. juna 1977. godine, pisanog i nepredvidivog novinara Marfija u »Naslovnoj strani« Bena Hehta i Čarlsa Mek Artura.

Umro je u Beogradu 1. jula 1977. godine.

Otišao je sa scene tiho, u zatišju završene pozorišne sezone, moderni romantičar scene, romantičar u biti, glumac osobenog dara za koga nisu postojale male uloge — davao ih je sve sa strašcu pravog umetnika, istinskog glumca.

U stalnim traganjima za pravim vrednostima, nikad

⁴⁸ Petar Volk. Neostvareno obećanje; Povodom »Zločina i kazne« u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u dramatizaciji i režiji Miroslava Belovića. — Književne novine, 27. III 1971.

⁴⁹ Feliks Pašić. U đavoljem kutku: »Varvari« Maksima Gorkog u režiji Steve Žigona. — Borba, 5. V 1972.

⁵⁰ Petar Volk. Krleža i rediteljska kolebanja; Povodom izvođenja »Vučjaka« Miroslava Krleže na velikoj sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta. — Književne novine, 1. VI 1974.

⁵¹ Feliks Pašić. Lepa i gorda Heda. Premijera u Teatru Bojan Stupica u Beogradu; »Heda Gabler« Henrika Ibzena, u režiji Mate Miloševića. — Borba, 2. II 1975.

⁵² Petar Volk. Udaljavanje od autora, uz premijeru Ibzenove »Hede Gabler« na sceni Teatra Bojan Stupica. — Književne novine, 16. III 1975.

samozadovoljan; sarjar, preosetljiv i ranjiv, ublažavao je svoja nezadovoljstva i krize tražeći u kafani i alkoholu svoj svet.

Ostao je uvek veran romantičnom periodu svojih prvih uloga nesrećno zaljubljenih mladića i pesnika i činilo se da su njegovi Don Karlosi, Edmundi Tajroni, u njegovom liku, dolazili uveče u garderobu da samo obuku odgovarajući kostim.

Oni koji se sećaju, znaju, da je njegova pojавa na sceni značila uvek odmerenost, dostoјanstvenost i sugestivnost, diskretnost i supitlrost i da je osvajala lepotom pokreta i izgovorenom reči.

Dve strasti, zarobile su ceo njegov život — pozorište — u koje ga je, kako je sam govorio, od malih nogu stalno »nešto« vuklo; i poezija, za koju je verovao da je jedina koja može da izrazi sva osećanja.

Zaljubljen u Jesenjinu, proneo je našim scenama tonove najlepše poezije. Drugovao je sa pesnicima i govorio njihove stihove na sceni i van nje, u društvu, u kafani i kada je bio sam. I Bodler i Prever i Ljermontov i Hajne i Laza Kostić i Davičo i Desanka Maksimović i mnogi drugi bili su mu bliski.

Ostala je zapisana njegova kao dijamant izbrušena reč, čista, izgovorena bez patetike, bez bola ...

Fonoteka Muzeja pozorišne umetnosti

Magnetofonska traka broj 84/I

Recital Zorana Ristanovića — po sopstvenom izboru

Pesma I. Mak Dizdar: Kameni spavač — »Gorčin«, snimano u Muzeju juna 1975.

... Zgiboh od čudne боли

Ne probi me kopljе

Ne ustreli strijela

Ne posiječe

Sabља

Zgiboh od боли

Nepreboli ...

Uloge Zorana Ristanovića

Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd

SELJAK, Ivan Cankar: »Kralj Betajnove«, 3. IV 1948. (režija B. Stupica)

CARLOV PRIJATELJ, R. B. Šeridan: »Škola ogovaranja«, 10. VI 1948. (režija M. Milošević)

IVAN KOLOSOV, K. Trenov: »Ljubov Jarovaja«, 28. XII 1948. (režija B. Stupica)

NIKO, Marin Držić: »Dundo Maroje«, 4. II 1949. (režija B. Stupica)

UČESNIK, J. S. Popović: »Rodoljupci«, 23. V 1949. (režija M. Milošević)

MELUZOV, A. N. Ostrovski: »Talenti i obožavaoci«, 6. X 1950. (režija B. Stupica)

I ZASTAVNIK, Laza Kostić: »Pera Segedinac«, 1. II 1950. (režija M. Milošević)

- II GLASNIK; HEMON, Sofokle: »Antigona«, 18. XI 1950. (režija T. Tanhofer i M. Belović)
- BARILDO, Lope de Vega: »Fuenteovehuna«, 23. III 1951. (režija B. Stupica)
- JAKOV LAPTEV, M. Gorki: »Jegor Buličov«, 9. VI 1951. (režija M. Milošević)
- EUGEN MERČBANKS, B. Šo: »Kandida«, 28. XII 1951. (režija T. Tanhofer i M. Belović)
- + TROFIMOV, A. P. Čehov: »Višnjik«, 4. II 1954. (režija M. Belović)
- PARIS; PROLOG, Viljem Šekspir: »Romeo i Đulijeta«, 15. IV 1954. (režija M. Milošević)
- + VERENIK, G. Lorka: »Krvave svadbe«, 24. XI 1954. (režija B. Stupica)
- ŽARKO ŽUPAN, Marjan Matković: »Na kraju puta«, 9. III 1955. (režija M. Belović)
- + DON KARLOS, F. Šiller: »Don Karlos«, 23. XI 1955. (režija T. Tanhofer)
- TONI, Ranko Marinković: »Glorija«, 22. IX 1956. (režija T. Tanhofer)
- MALKOM, Viljem Šekspir: »Magbet«, 28. XII 1956. (režija M. Milošević)
- RAKITIN, F. M. Dostojevski: »Braća Karamazovi«, 1. VI 1957. (režija T. Tanhofer)
- SIN-BIN-U, Vsevolod Ivanov: »Oklopni voz 14—69«, 8. XI 1957. (režija M. Belović)
- MATO, Ivo Vojnović: »Dubrovačka trilogija«, 24. I 1958. (režija B. Gavela)
- + EDMUND TAJRON, Judžin O'Nil: »Dugo putovanje u noć«, 30. IX 1958. (režija M. Belović)
- UČESNIK, Recital: »Pesme bola i junaštva«, 10. IV 1959. (režija M. Belović)
- PASKAL MAKSIM, Ž. Kokto: »Pisaća mašina«, 10. XII 1959. (režija M. Milošević, Mala scena »Boško Buha«)
- UČESNIK, Laza Kostić: »Među javom i med snom«, veče velikih monologa, 18. II 1960. (režija P. Bajčetić)
- KALIGULA, A. Kami: »Kalogula«, 2. VI 1960. (studijski rad Male scene »Boško Buha«)
- DŽORDŽ, VOJVODA OD KLARENZA, Viljem Šekspir: »Ričard III«, 21. I 1961. (režija M. Milošević)
- VAJKAUNT GORING, O. Vajld: »Idealan muž«, 22. X 1961. (režija M. Belović)
- MLADIĆ, R. Tagore: »Gradinar«, 29. XII 1961. (režija S. Žigor)
- DŽERI, E. Olbi: »Zoološka priča«, 9. III 1962. (režija V. Babić)
- ČAMIL, Ivo Andrić: »Prokleta avlja«, 2. XII 1962. (režija M. Milošević)
- KAMIJ DUMELEN, G. Bihner: »Dantonova smrt«, 18. IV 1963. (režija M. Belović)
- PRVI ATENJANIN, Miroslav Krleža: »Saloma«, 10. X 1963. (režija M. Belović)
- PJERO, Miroslav Krleža: »Maskerata«, 10. X 1963. (režija M. Belović)
- ŽAN D'ARMANJAK, Dž. Vajting po O. Haksliu: »Demoni«, 12. III 1964. (režija P. Bajčetić)
- KLEANT, Molijer: »Tartif«, 10. XI 1964. (režija S. Jan)
- KATANIĆ, Miroslav Krleža: »Na rubu pameti«, 12. X 1966. (režija M. Milošević)
- HEKTOR HAŠEBAJ, Dž. B. Šo: »Kuća koja srca slama«, 17. V 1967. (režija M. Belović)
- FILIP LATINOVIĆ, Miroslav Krleža: »Povratak Filipa Latinovića«, 16. II 1970. (režija V. Crvenčanin)
- STJEPKO GREGORIJANEĆ, Marjan Matković: »General i njegov lakrdijaš«, 22. X 1970. (režija M. Belović)
- + SVIDRIGAJLOV, F. M. Dostojevski: »Zločin i kazna«, 18. III 1971. (režija M. Belović)
- CIGANOV, M. Gorki: »Varvari«, 28. IV 1972. (režija S. Žigon)
- DOKTOR FAUST, K. Marlo: »Faust«, 21. VI 1972. (režija S. Baum)
- PONTIJE PILAT, I. A. Nenadić: »Kako je Juda izdao Hrista«, 13. X 1972.
- VENGER UGARKOVIĆ, Miroslav Krleža: »Vučjak«, 25. V 1974. (režija D. Radojević)
- UČESNIK, U čast 30 godina oslobođenja Beograda: »Svome Beogradu«, 18. X 1974.
- SUDIJA BRAK, H. Ibzen: »Heda Gabler«, 30. I 1975. (režija M. Milošević)
- MARFI, B. Heht i Č. M. Artur: »Naslovna strana«, 13. VI 1976. (režija D. Jovanović)
- 48
- Narodno pozorište, Beograd
- ŽORA URUTJUNANC, A. Fadejev: »Mlada garda«, 11. X 1947. (režija B. Borožan)
- I PLEMić NA KIPRU, Viljem Šekspir: »Otelo«, 15. XI 1958. (režija M. Đoković)
- SER DEJVID OD MAUNTA, Dž. Arden: »Armstrongovo poslednje laku noć«, 15. X 1967. (režija B. Stupica)
- JEVGENIJE LISTNICKI, M. Šolohov: »Tihi don«, 10. XI 1967. (režija B. Grigorović)
- + DIZMA, Gregor Strniša: »Inorog«, 7. III 1968. (režija S. Boda Marković)
- KARDINAL INKVIZITOR, B. Breht: »Život Galileja«, 4. VI 1968. (režija B. Grigorović)
- 6
- Atelje 212, Beograd
- UČESNIK, Milan Dedinac: »Od nemila do nedraga«, scenski prikaz, 4. V 1958. (režija M. Milošević i M. Belović)
- UČESNIK, »Crni Orfej«, scenski prikaz, 24. XI 1958. (režija V. Pavlović)
- BOBAN, M. Albahari: »Bližnji svoj«, 24. XI 1958. (režija M. Milošević)
- + VOJNIK, Š. F. Ramiz: »Priča o vojniku«, 22. II 1959. (režija M. Trailović)
- ZATVORENIK, Slavomir Mrožek: »Policajci«, 21. III 1960. (režija B. Pleša, Dragoslav Popović: »Strah«, 3. IV 1961. (režija Z. Ristanović))
- 5

107 teatron

hronika

107 teatron

joža rutić (1910—1977)

(dušan nadin)

108 teatron

dramatička krležiana

(svetozar radonjić ras)

109 teatron

demon žudnje

(s.r.r.)

110 teatron

iz pozorišnog albuma subotice

(radomir putnik)

111 teatron

svakonoća

(r. p.)

111 teatron

dani komedije

(d. n.)

112 teatron

mess

(s. r. r.)

114 teatron

dušan-duca cvetković

(siniša janić)

Hronika

In memoriam

Joža Rutić (1910-1977)

Živeo sam život onako kako sam htio da živim. Da li je uvek bilo dobro, lepo, korisno, lako — ne znam, ne mogu sam da procenujem. Ali to je bilo ono što sam htio i zbog čega mogu jedanput dnevno da mirno stanem pred ogledalo.« Rekao je čitavu deceniju pred iznenadnu i preranu smrt Josip-Joža Rutić, glumac, pevač, plesač, kompozitor, pisac šaljivih i satiričnih tekstova, operski umetnik, organizator kabaretskog programa, dugogodišnji član Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, Narodnog pozorišta i Jugoslovenskog dramskog pozorišta, borac, jedan od osnivača Kazališta narodnog oslobođenja pri Vrhovnom štabu, aktivan društveno-politički radnik, komunista... Kada se čovek ogleda u toliko raznovrsnih delatnosti, a uz to u mnogima sa prilično uspeha, onda stvarno nema razloga da bude nezadovoljan i nemirne savesti. Ali Rutić je bio umetnik željan permanentnog potvrđivanja i stalnog kritičkog sagledavanja ostvarenog, samozadovoljno je uživao u sladostrašću postignutog i zato je u ispovednim momentima znao da konstatiše: »Gledajući ono što sam uradio, uviđam koliko sam propustio da uradim, i kako sam se, možda, nepravedno odnosio prema svom talentu i prema pozivu za koji, uostalom, i živim. Roden 1910. godine, Joža Rutić se već u dvadesetprvoj godini u potpunosti prepusta »pozivu za koji živi«, pristupajući vojski statista u Hrvatskom narodnom kazalištu u svom rodom Zagrebu. Zahvaljujući privrženosti poslu, nakon pet godina honorarnog rada, 1936. godine postaje stalni član svog matičnog pozorišta. U dane svojih početaka na velikoj sceni jednog nacionalnog profesionalnog pozorišta kakvo je Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, živahnja Rutićeva priroda nije mogla, a da se ne ogleda, u srodnim teatarskim disciplinama kakav je satirični kabare, na primer. Zbog rada u satiričnom kabareu »Dverce«, gde se ogledao kao animator i glumac, dolazi u prve sukobe sa vlašću, jer njegova privrženost radničkom pokretu, bila je više nego očigledna. Iako, je njegova popularnost kao kabaretskog glumca, animatora i pisca, preraštala uske teatarske krugove, a sadržaj satiričnog programa »Dverce« ne retko dolazio u koliziju sa vladajućom politikom, Rutić je veštio uspevao da mimoide režimsku cenzuru.

Još u svojim prvim ulogama u Hrvatskom narodnom kazalištu pokazivao je mogućnosti koje su ga usmeravale prema karakternoj komici, ističući smisao za živopisno krokariranje likova koje je tumačio, dajući im uvek svoj valer, koji je proisticao iz privatne strane njegove ličnosti. Pozorinši istoričari su zabeležili da je u Zagrebu igrao u delima Šekspira (Arhidan, »Zimska bajka«), Molijera (Tomo Diafoirus, »Uobraženi bolesnik«), Goldonija (Florindo, »Lažov«; Fabricio »Mirandolinu«), Getea (Soest, »Egponent«), Gončarova (Vikjentev, »Bezdan«), i angara (Knez, »Broj 72«), Kutajeva (Mihailo, »Milion muka«) i drugih stranih pisaca. Od domaćeg repertoara treba pre svih spomenuti ulogu Uga Tudeška u Držićevom »Dundu Maroju«, 1938. godine, ulogu koju će sa puno uspeha igrati i kasnije na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Rutić je svog komičnog ljubavnika dao tako plastično i karikaturalno, da su vreme okupacije nemačke vlasti zahtevale da se uloga Uga izbaci iz predstave. Međutim, Joža Rutić nije želeo da čeka da ga fašistički cenzori proteraju iz teatra, već se sam sa prvom grupom hrvatskih kulturnih radnika priključuje narodnooslobodilačkoj borbi. Tako započinje aktivnost na koju je umetnik najponosniji — formiranje i rad Kazališta narodnog oslobođenja pri Vrhovnom štabu. Sećajući se ratnih dana Joža je imao običaj da zažali što još nije uspeo da sačuva od zaborava sećanja koja su samo nekolicini bila poverena: »Sretao sam najinteresantnije ljudе, od početka do kraja sudjelovaо u Kazalištu narodnog oslobođenja i smatram da bi bilo šteta ostaviti sve to nezabeleženo, kao što je šteta što je to kazalište prestalo da postoji, a trebalo je da ostane kao svjetla jedinstvena tekovina naše revolucije«. Posle oslobođenja Joža Rutić se kratko vreme zadržava u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu i Narodnom pozorištu u Beogradu, da bi se priključio novoformiranom Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu, pozorišnoj kući u kojoj doživljava glumačku zrelost i u kojoj ostvaruje najznačajnije uloge. Na dan rađanja teatra, 4. aprila 1948, u premijernoj podeli »Kralja Betajnove« Ivana Cankara u režiji Bojana Stupice igra ulogu Bernota. Da bi kasnije ponajviše kroz pomenutog Uga Tudeška u »Dundu Maroju« Marina Držića, Žutilova u »Rodoljupcima« Jovana Sterije Popovića, Pirogoljupnika u »Hvalisavom vojniku« Plauta, Dostigajeva u »Jegoru Buličovu« Maksima Gorkog, Horvata u »Na kraju puta« Marijana Matkovića, Dominga u »Don Karlosu« Šilera, Klanfera u »Ledi« Miroslava Krleže, Kajganu u »Ženidbi« Gogolja, Čoveka koji je pokoran u »Otkriću« Dobrice Čosića i kroz Lebedeva u »Ivanovu« Čehova, Joža Rutić

izgradio sebi svojstven glumački profil, originalan, dosledan i u svakoj kreaciji prisutan. Rutić nije bio glumac stvoren za »velike« uloge, koje nose predstavu, ali je bio umetnik sa dušom, koju je darivao kroz svaku svoju ulogu.

Posle kognog incidenta na saobraćajnici kod Ljubuškog, ostalo je sećanje na dramskog umetnika Jožu Rutića i fotografiju Žorža Skrigina na kojoj su visoki borac sa puškom i žena sa detetom u naručju. Fotos koji je obišao svet i postao fotografski sinonim naše revolucije.

(Dušan Nadin)

Dramatica Krležiana

Darko Gašparović

Prolog

Zagreb, 1977.

Knjiga Darka Gašparovića »Dramatica Krležiana« zanimljiv je i tematski cijelovit pristup Krležinom dramskom stvaralaštву. To je veoma studiozan prodor u cjelokupnu Krležinu dramaturgiju, kojim ovaj teatrololog uočava i detaljno obrađuje nekoliko ključnih momenata pomenutog opusa.

Gašparović je svome istraživanju Krležine dramaturgije dao, u izvjesnom smislu, monografski karakter. No, to je više formalna strana ove studije a takav njen karakter višestruko je opravдан, naročito ako se ima na umu nekoliko izraženih faza u dramskom stvaralaštvu Miroslava Krleže. U suštinskom smislu, međutim, »Dramatika Krležiana« daleko prevazilazi monografsko štivo. Jer, Gašparović se nije zadrgao na registrovanju i komentisanju činjenica, te evidentiranju već utvrđenih stavova. Naprotiv, on je, poštujući sva dosadašnja iskustva i rezultate u istraživanju Krležinog dramskog opusa, tragaо za sopstvenim viđenjima i stavovima o pojedinim komponentama ove dramaturgije. Tako je izgradio veoma jasan, ponekad i doista kritičan, odnos prema važećim stavovima o ovoj dramaturgiji, nastojeći da ukaže na one njene najistaknutije vrednote.

Tragajući tako za višeslojnim osobenostima Krležinog dramskog opusa, Gašparović njegove značajke prati uporedo na nekoliko tokova od kojih su, čini se, najizrazitija ova tri: *literarno-estetska analiza* (inspirativna preokupacija autora, psihološka potka djela, estetski odnos prema gradu, leksička građa itd.), *dramaturška analiza* (različiti dramaturški postupci autora u pojedinim fazama stvaralaštva — od moderno koncipiranih drama do klasične forme dramskog kazivanja) i *sociološka kazivanja* (od

društveno-političkih uslova u kojima su pojedina djela nastajala do odnosa tog djela prema stvarnosti).

Mada, kako smo istakli, Gašparović naporedno prati nekoliko značajnih komponenti i svoja zapažanja razvija u nekoliko pravaca, od kojih smo ovdje naveli tri, moramo napomenuti da ove komponente nisu strogo odijeljene jedna od druge, nisu međusobno nezavisne. One, naprotiv, tvore međuzavisnu cjelinu djelujući stalno jedna na drugu. Tako, na primjer, preobražaj Krležinog dramaturškog postupka, o kome će kasnije biti više riječi, ima odraza i na literarni i na sociološki aspekt ove dramaturgije.

Istovremeno se može uočiti kako literarni postupak (od izbora teme do njenog ubličavanja) ima odraza i na dramaturški postupak autora i na njegov odnos prema materiji koja se u dramama obrađuje. U nastojanju da utvrdi literarne povode Miroslava Krleže i njegov odnos prema gradi kojom se bavi, Gašparović polazi od autorovog opredjeljenja za pojedine teme i snažnoj projekciji tih tema u njegovoj psihi. Gašparović, naime, konstatiše istorijsku, odnosno društveno-političku uslovljenošć pojedinih tema a zatim sve to dovodi u tjesnu vezu sa Krležinim snažnim stvaralačkim nemirom i njegovim užbuđenjima nad pojedinim situacijama.

On, zatim, analizira mnoge elemente tog Krležinog literarnog nadahnуća te mnoge detalje vezane za način njegovog kazivanja. Tako se naročito bavi njegovom poetičnošću, posebno kada je ona vezana za biblijske teme kojima se Krleža bavio u početku svog dramskog stvaralaštva. Ta poetičnost je, kako uočava Gašparović, prisutna u cjelokupnom njegovom stvaralaštvu. To je ono čudno ushićenje i širina zahvata, ona sigurnost i dubina u poniranju, onaj stvaralački zamah koji i onim realističnjim i racionalnijim temama daje snažnu metaforičnost i izvjesnu mističnost. Ta Krležina vezanost za biblijske teme omogućavala je širinu »poetskih i filozofskih zahvatanja vječnih problema svijeta« ali je, istovremeno, sputavala njegovu potrebu da se čvršće veže za prostor i vrijeme. To je, istina, postigao u kasnijem dramskim tvorevinama. No, on se ni tada nije mogao sasvim otrgnuti od poetskih vizija i metafora, pa njegova dramaturgija varira od literarnog teatra do grube realnosti i političke angažovanosti.

Krleža se često, kako ističe Gašparović, bavi literarnim vrednovanjem tradicije ali uporno nastoji rušiti romantičarske i druge mitove, te mnoge zablude nastale na odnosu prema tradiciji.

U okviru literarno-estetske analize Krležinog dramskog opusa Gašparović se takođe bavi i leksičkom građom ovog opusa, naročito glembejavskog ciklusa. Zanimljiva je konstatacija autora da je jezik ove tri drame u nesporazumu sa

samim djelom, da taj jezik uopšte nije, kako se često misli i ističe, imitacija agramerskog žargona, već da je to Krležina lična tvorevina, jedna konstrukcija koja nema izvorište u stvarnosti, u životu jezičkom tkivu ondašnjeg Zagreba.

Pri razmatranju Krležinog dramaturškog postupka Gašparović uočava dva momenta: (1) Krležin dramaturški postupak varira od moderno koncipiranih pristupa (bez činova i formalne podjele na njih), naročito u ranoj dramaturgiji, do klasičnih dramaturških postupaka (sa jasnom podjelom na činove) u kasnijoj fazi stvaranja i (2) Odsustvo fabule u ranoj dramaturgiji, gdje se dramska tenzija često postiže isključivo kroz riječ, i njen jasno prisustvo u kasnijem stvaralaštvu, gdje Krleža pribjegava strogo formalnoj dramaturškoj niti, podjeli na činove, fabuli itd. Naime, sve do »Galicije« Krleža je, kako konstatiše ovaj autor, pisao neku vrstu moderne dramaturgije oblikujući dramsko djelo u »slobodnom slijedu asocijativno vezanih prizora«, što je, između ostalog, uslovilo da neka od ovih djela decenijama čekaju na scensku realizaciju. »Počev od Galicije, međutim, fabula ulazi u Krležinu dramaturgiju kao važan čimbenik, i to odgovarajući točno utvrđenim značajkama književno-teoretske utemeljenosti termina« (str. 59). Tako mitske preokupacije iz ranije faze Krležine dramske produkcije smjenjuje dramaturško ubličavanje društvene stvarnosti prisutno u kasnijoj njegovoj fazi. Istina, on se neće definitivno odreći tretiranja mitske slike svijeta. Vratite joj se u »Golgoti« ali sa mnogo novog iskustva. Kad se sagleda cjelokupno Krležino dramsko stvaralaštvo uočava se, kako ističe Gašparović, sukob između pozorišnog pjesništva i pozorišnog praktičara. Tako će težnja ka poetičnosti, s jedne strane, i težnja ka dramaturškom ubličavanju stvarnosti ostati karakteristikom Krležine dramaturgije a naročito će se eksponirati u drami »U logoru«. To obraćanje klasičnoj dramaturškoj formi, začeto u drami »U logoru« a nastavljeno u »Vučjaku«, konačno će dobiti puni valer u glembejavskom ciklusu. Očito je da se Krleža na ovaj put odlučio iz nužde. Vidio je da u ono vrijeme ne može do scene prodrijeti moderno koncipirani dramski, dramaturglijiom koja je bila ispred vremena, barem nekoliko decenija, i daleko od ondašnjeg poimanja teatra. Kako konstatiše Gašparović »jedino takva promjena mogla mu je u dvadesetim godinama omogućiti prodor na pozornicu, čemu je ustrajno težio od prvih dramskih pokušaja.«

Unoseći sociološku notu u svoje studiranje Krležinog dramskog opusa Gašparović, s jedne strane, prati društveno-istorijske okolnosti u kojima su nastajale pojedine Krležine drame i koje su bile neposredna autorova inspiracija a, s druge strane,

utvrđuje koliko sadržaj djela odražava odnos autora i njegovog djela prema toj stvarnosti, koliko djelo korespondira sa društvenom stvarnošću. Gašparović konstatiše Krležinu duboku, upravo sudbinsku vezanost za prostor i urojenost u vrijeme u kome je živio i radio. On, zatim, ističe da Krleža nadograđuje stvarnost, čak i onda kada se odvaja od svakodnevice. U nekim njegovim dramama se krije »stanovita mitska dimenzija, nadgradnja prizemne i doslovne stvarnosti, dimenzija koja gotovo neprijetno nastavlja plasti nit utkanu u Legende, Hrvatsku rapsodiju i Golgotu«.

Ovdje, dakako, moramo imati na umu zbijlu kroz koju je Krleža prolazio od rane mladosti, tu stravičnu zbijlu punu ratova, ubijanja, klanja, deportovanja, robjivanja, gladovanja i mnogih drugih nedaća.

Krleža nije mogao ne pozabaviti se tom zbijjom, ne posvetiti joj svoje obimno dramsko stvaraštvo. On je, istina, kontinuirano izgradivao odnos prema toj stvarnosti. Kako ističe Gašparović rano je uvidio da je »simboličko predstavljanje stvarnosti preko biblijskih ili bilo kakvih drugih esoteričnih sižea i oblika... bespredmetno i lažno«, pa se njegova kasnija dramaturgija, njegov neposredan izraz postaje stvarnosti koji počinje 1915. godine — nastankom poznate drame »Kraljevo«.

Prateći dalje odnos stvarnosti i Krležinog dramskog djela, Gašparović posebnu pažnju posvećuje glemabajevskoj trilogiji. On, naime, osporava dosadašnje rezultate u analizi ove tri drame, koji su se temeljili isključivo na sociološkom metodu, tj. na proučavanju društveno-političkih i klasinskih prilika onoga vremena u kojima su ove drame nastajale. On, naime, tvrdi da se ovdje ne radi o pukoj korespondenciji djelo — savremenost, pogotovo ne o oponašanju stvarnosti u ovim dramama. Drame se, naime, kako napominje Gašparović, ne poistovješuju sa stvarnošću već je rekreiraju. Gašparović ovaj svoj stav podrobno dokazuje iscrpnom analizom glemabajevskog ciklusa. Njegovo istraživanje moglo bi se nagovijestiti kroz slijedeći zaključak:

»Pokazuje se da su dramska lica i situacije bitno određeni zadanim dramaturškim formulama koje se unutar svoje opće sheme variraju shodno autorovo volji i maštovitosti. A to drugim riječima znači da je stvarnost glemabajevskog ciklusa u svojoj cjelovitosti i načinu funkciranja autonomna i nereferencijsala spram životne stvarnosti iz koje je pisac uzeo materijal za djelo« (str. 133).

U posebom poglavljju »Krležina dramatika i kazalište« Gašparović daje dragocjene podatke o mukotrpnom putu mnogih Krležinih djela do naših scena, o teškoćama da se tim djelima nađu valjana i adekvatna scenska tumačenja. S jedne strane informativno a, s druge strane,

dosta polemički on ispisuje put pojedinih Krležinih tekstova do scene. Neki od tih tekstova, kako se zna, prvi put su izvedeni pedesetak godina nakon nastanka a drugima je, pak, trebalo isto toliko vremena dok se nađe odgovarajući scenski vokabular za njihovu realizaciju. Nesumnjivo je da Gašparovićeva knjiga predstavlja značajan doprinos obilježavanju Krležinog jubileja koji se slavi tokom 1978. godine. (Svetozar Radonjić Ras)

kojima se ti likovi pojavljuju, razvijaju i umiru.

Upotpunjavajući svoje viđenje Hamleta na temelju brojnih predstava rađenih po Šekspirom »Hamletu« i povodom njega, autor se ozbiljno pita da li je, zaista, Hamlet simbol junaka za svako doba, pa i za ovo naše, današnje? Da li često, u nedostatku istinskog savremeno junaka, posežemo za Hamletom manipulišući njime bez dovoljno kritičkog odnosa?

I, konačno, ko je taj Hamlet? »Taj krznav, neodlučan, melanholičan Hamlet otpočinje svoj scenski život pomišlju na samoubojstvo«, konstatiše Bošnjak.

Hamlet, po njemu, nije buntovnik.

Naprotiv, on prihvata stvari onakvima kakve one jesu. Nije preduzimljiv i agilan, bježi sa poprišta, odustaje od osvete.

Odlazi sa scene »krznavo tumarajući kao što je i ušao«. Infantilan je »jer odrasti značilo bi i dje lovati«. Hamlet je slika promašenosti a ne savremenog junaka i njegov se kredo iscrpljuje u domenu »sudbine«, koju prima kao neku datost kojoj se treba prepustiti i tako mamiti sažaljenje i saučestvovanje gledalaca. Imali, onda, tu savremenog junaka i kakva je korespondencija gledaoca sa njim?

Nasuprot Hamletu, Molijerov Don Žuan, kao modernija verzija Kazanove, živ je i istinit lik, od krvи je i mesa, »djelatan, angažiran, pokretljiv, slobodomislilački skeptičan pred nevjerojatnim, kao što je skeptičan i pred vjernošću i ljubavlju«.

Molijer je kroz Don Žuana htio prikazati čovjeka — autentičnu ličnost — a ne nikavu tezu. Stoga se i danas mogu naći dobre mogućnosti da se od Don Žuana učini savremen scenski junak, hrabar, romantičan, sklon ekstazi.

Analizirajući Magbeta, po Jonesku, Bošnjak ga definije kao marionetu koja ulazi u okrutnu igru da bi se u njoj transponovao i sebi osigurao još jednu dimenziju. »Do tada manje-više orude, Magbet postaje onaj koji povlači konce«. Mada se Jonesko u traganju za situacijom svojih likova tj. čovjeka ne bavi prvenstveno fenomenom vlasti već istorijom, on ipak ne propušta da Magbeta temeljiti dramaturški situira u toj igri vlasti i oko vlasti u kojoj »Magbet nastoji izigrati sudbinu.«

Empedokle (Helderlinov i Vajsov) je, opet, nešto sasvim drugo — čovjek koji samoubistvom koje je posljedica društvenih protivurječnosti i nesporazuma, iskazuje svoj protest. Jer, nesporazumi su nastali kao rezultat Empedoklova pokušaja da društvo učini boljim, da ga preobrazl, čime razbijaju ustaljeni red stvari.

Empedokle po mnogo čemu Bošnjaka podsjeća na mnoge revolucionare ovoga vremena, na čovjeka koji uporno želi razbijati ustaljeni red stvari ali u svojim htijenjima gubi vezu s prirodom pa se njegovo samoubistvo može smatrati čak i potrebom da se vrati prirodi.

Platonov A. P. Čehova produkt je salonske

Demon žudnje

Branimir Bošnjak,
Prolog
Zagreb, 1977.

Knjiga Branimira Bošnjaka »Demon žudnje« obuhvata tekstove koji su nastali raznim povodima i u različito vrijeme pa se, na prvi pogled, može steći utisak o njihovoj nepovezanosti i necjelovitosti knjige u tematskom pogledu, pa i neujednačenosti u pogledu kvaliteta. No, dok bi se, u izvjesnoj mjeri, moglo govoriti o neujednačenosti kvaliteta (u drugom dijelu knjige autor se ponegdje zadražao više na nivou informacije umjesto da ide u studiozno istraživanje materije) utisak o necjelovitosti se mora korigovati već tokom čitanja knjige. Naime, uočljiv je autorov jasan i nedvosmislen stav prema scenskom junaku i scenskom činu. Uz to, on je odabrao nekoliko problema koje prati kroz cijelu knjigu. Najzanimljivija su, ipak, dva pitanja koja, gledana zajedno, možemo definisati kao odnos scenskog junaka i kolektivnog scenskog čina, u prvom redu međusobni odnos, a zatim njihov zajednički odnos prema našoj stvarnosti. Konkretnije rečeno autor se, u prvom dijelu knjige, kroz definiciju nekoliko likova iz scenske literature koji odavno žive na našim i stranim scenama, bavi problemom scenskog junaka danas, mjestom i ulogom odavno nam znanih likova u formiranju današnjeg scenskog junaka. U drugom, pak, dijelu knjige autor se više bavi problemom kolektivnog scenskog čina, gubljenjem pojedinaca u njemu, problemom ritualnog u teatru i problemom kako i kojim sredstvima gledaoca dovesti u poziciju da participira u svakom scenskom činu.

Nekad s manje a nekad s više uspjeha, Bošnjak nastoji da pretrese i često promijeni već ustaljene slike o nekim scenskim junacima koje odavno znamo i o kojima su nam, ponekad, nametali krvnu sliku. Vršeći analizu pojedinih likova on ih, prije svega, međusobno upoređuje, zatim im otkriva nove dimenzije i razbijaju staru shvatnju o njima, polazeći od naznačenih društvenih prilika i uslova u

jalovosti i besmislenosti, praznog naklapanja i polakog bioškog odumiranja. U tim salonima, na sjelima, odvija se jedan čudan život koji, iako besciljan, ima svoju čudnu dramaturgiju, igru slučaja u kojoj je čovjek, uprkos razumu i htijenju, pasivan, prepušten slučaju. Tako slučajno (da li zaista slučajno?) gine i Platonov. Tu se, protekom vremena, uslijed dosade i potrebe da se nešto dogodi, ličnosti otkrivaju, razobličavaju do uništenja ili samouništenja. U njima, a dakako i u Platonovu, ima nekakvog čudnog potencijala, nekakvog htijenja, ali je sve to krivo usmjerenje pa se polako gasi zajedno sa čovjekom.

No, Bošnjak se ne zadržava samo na ovim već poznatim nam likovima. Traga on i za savremenim scenskim junakom. Istina, ne imenuje ga, ali ga situira među probleme savremenog svijeta. U takvom miljeu taj savremeni junak, kao da rezimira sva dosadašnja iskustva, postaje sublimat svih dosadašnjih scenskih junaka, nosi svu njihovu psihološku potku. Ipak, scenski junak, kako ga nagovještava Bošnjak, mora biti izraz sudbine jednog doba, izraz shvatanja, dilema i saznanja, mora nositi sudbinu vremena i sudbinu čovjeka u tom vremenu.

Bošnjak se posebno bavi problemom kolektivnog scenskog čina i problemom korespondencije na relaciji predstava — gledalac. On polazi od problema ritualnog pa, zalažeći se za ritualno u teatru, ističe mnoge razloge ZA i ukazuje na mnoge puteve kojima se može doći do ritualnog. Bošnjak sve to čini s ciljem da ukaže na nužnost da moderni teatar uspostavi puni kontakt sa gledalištem. Da bi to postigao, taj moderni teatar (bolje reći potpuni moderni teatar kako ga Bošnjak vidi) mora biti sinteza nekoliko jakih komponenti: (poezija, drama, gluma, ples) koje se istinski i snažno moraju ujediniti da bi tvorile ritual tj. novi kolektivni scenski čin u kome igra tijela (zašto ne i nagog) dobija nova značenja i kvalitet. Tu se, dakako, kao problem javlja i odnos prema tekstu. Jer, tekst je često protjerivan iz teatra, nekada reducirani ali ima dosta modernih teatarskih tendencija da se tekst sačuva u izvornom obliku. Taj moderni teatar počeo je davno bježati od klasične pozorišne zgrade, povlačiti se u podrume, skladišta i slične prostore. Govoreći o trajnom važenju teksta, Bošnjak ističe da tekst ostaje kao trajan predložak za jedan scenski čin a svaka predstava rađena po tom tekstu je nova, drugačija. Čak se i jedna predstava mijenja i svaki put ima drugačiji odnos prema tekstu. Dakako, autor, zalažeći se za dostojanstvo teksta, ne zaboravlja da se tekst razvio kasnije i da je, u izvjesnoj mjeri, mogao sputati ono ritualno u teatru.

Govoreći o nekim novim karakteristikama pozorišnog angažmana, koji je na svoj

način autentičan (pomalo dokumentaran a pomalo groteskan), Bošnjak uočava da se taj angažman ostvariva u sasvim novom, pomalo simboličnom a pomalo mističnom načinu realizacija predstava. (S. R. R.)

Iz pozorišnog albuma Subotice

Ivana Rackov
Osvit
Subotica, 1977.

Povodom trideset godina delovanja i rada Narodnog pozorišta — Népsínház-a u Subotici, Ivanka Rackov priredila je knjigu koja, s jedne strane ima nameru da na dokumentovan i pregledan način prezentuje kontinuitet pozorišnog života u Subotici, dok s druge strane nastoji da na impresionistički ponesen način predstavi jedan broj aktivnih pozorišnih radnika (glumaca i reditelja) koji su umnogome afirmisali subotičko pozorište od njegovog osnivanja kao pozorišne institucije pa do današnjih dana.

Prvi deo knjige »Zgrada sa korintskim stubovima« bavi se istorijatom pozorišnog života u Subotici. Kao i u drugim našim gradovima koji su se nalazili na teritoriji Austrougarske, pozorišni život Subotice bio je uslovljen društvenim i političkim prilikama, i nije se mogao razvijati mimo postojećih regulativa. Reč je svakako o tada prisutnoj konceptciji kulturnog delovanja koja je bila usmerena ka madarizaciji ili germanizaciji življa na teritoriji Vojvodine, pa je samim tim i pozorišni život bio tako konstituisan da je vršio funkciju hegemonizma; prvi podaci o pozorišnim predstavama govore da su u Subotici prikazivane predstave na nemackom i mađarskom jeziku osamdesetih godina XVIII veka. Po nekim istraživačima, predstave su davane od 1780. godine. To doba moglo bi se prihvati kao početak aktivnih pozorišnih zbivanja u Subotici. Predstave su davane, kako to već biva, na scenama koje su bile sagradene u kafanama. Shvatajući potrebu građana, Magistrat je sredinom XIX veka podigao pozorišnu zgradu. Subotica je, dakle, stekla uslove za kontinuirani pozorišni život. Od tada počinju gostovanja različitih pozorišnih trupa u Subotici, uglavnom onih koje su svoju aktivnost imale na teritoriji Slavonije, Vojvodine i onih krajeva koji su bili naseljeni srpskim i mađarskim življem. Kao i u drugim gradovima gde se tek formirala građanska klasa, i u Subotici je njen konstituisanje imalo određene

uticaje na repertoar gostujućih pozorišnih družina. Taj je repertoar, kada je reč o trupama koje su davale predstave na mađarskom jeziku, bio načinjen od opereta i popularnih predstava Sigligetija, Sigetija, Tota i drugih, a od predstava na srpskom jeziku valja istaći negovanje nacionalnog repertoara romantičarske usmerenosti, kao i Sterijinom komedijom. Drugi deo knjige Ivanka Rackov »Iz pozorišne prošlosti Subotine« uglavnom govori o pozorišnim predstavama koje su davane na srpskom jeziku. S obzirom da Subotica nije imala svoje profesionalno pozorište, bilo je ugovarano gostovanje Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada na subotičkoj sceni. Ivanka Rackov piše o sedamnaest ovih gostovanja ostvarenih od 1862. do 1914. godine. Na osnovu podataka kojima je raspolagala, Rackova je ustavila pitanja repertoara ovih gostovanja, kao i druge okolnosti koje nisu uvek omogućavale da Srpsko narodno pozorište izbegne tradicionalistički i romantičarski repertoar. U poglavljju »Pozorišni život između dva rata« Ivanka Rackov konstatuje da Subotica u tome periodu nije imala stalno pozorište, već da je njen pozorišni život bio uslovljen od strane gostujućih teatara. U to doba u Suboticu dolazi i Hudožestveni teatar, a takođe i pozorišta iz Beograda, Novog Sada, Berlina, Zagreba i Ljubljane. Ova gostovanja vrhunskih ansambala omogućavaju subotičkim ljubiteljima pozorišne umetnosti da se upoznaju sa najboljim rezultatima u teatru toga vremena. Ovaj period teatarskog života u Subotici, na osnovu repertoara izvedenih predstava, pokazuje da se teatar neminovno okreće savremenim domaćim autorima i da polako započinje kvalitativni uspon koji će svoje najviše domete doživeti u Novoj Jugoslaviji.

Deo knjige pod naslovom »Tri decenije« govori o osnivanju prvog profesionalnog pozorišta u Subotici 1945. godine. Formiranjem Hrvatskog narodnog kazališta i Magyar Népszínház-a najzad se stvaraju optimalni uslovi za nesmetani pozorišni rad u Subotici. Ivanka Rackov ovde govori o pozorišnim ostvarenjima u Subotici u protekle tri decenije, dakle o periodu u kome je ovaj teatar doživeo svoju punu afirmaciju u jugoslovenskim okvirima. Statistički pokazatelji govore da je za protekli tri decenije izvedeno preko pet stotina premijera na srpskohrvatskom i mađarskom jeziku i da je predstave posmatralo oko četiri miliona gledalaca; pozorište je učestvovalo više puta na Sterijinom pozorju, a za svoje delovanje dobitio je niz priznanja i nagrada. U teatrološkim istraživanjima Ivanka Rackov pokazala je spremnost da na osnovu podataka kojima je raspolagala, a koji nisu obimni, sintetiše i racionalno prikaže zbivanja u pozorišnom životu

Subotice u protekla dva veka. Njeno izlaganje je jasno, pregledno i relativno potpuno kada je reč o predstavama koje su izvođene na srpsko-hrvatskom jeziku. Knjiga Ivanke Rackov bila bi potpunija da je autor razmotrio i gostovanje pozorišnih trupa koje su predstave davale na mađarskom i nemačkom jeziku, i u tom slučaju njen bi rad bio od velike koristi izučavaocima istorije pozorišnih zbivanja u nas.

Poslednji deo knjige posvećen je ličnim utiscima Ivanke Rackov o pojedinim umetnicima koji su delovali ili još uvek aktivno rade u Narodnom pozorištu — Népszínház-u od njegovog osnivanja do danas. Obojen ličnom notom, ovaj odeljak knjige može se prihvati kao impresionistička beleška Ivanke Rackov o umetnicima koji u širim razmeram ostaju relativno nepoznati, a koji su celokupno svoje delovanje ugradili u pozorišna nastojanja grada Subotice.

U knjizi se nalazi i kompletirana građa o izvedenim premijerama od 1945. do 1975. godine, kao i spisak svih glumaca, reditelja, dramaturga i upravnika koji su u tome periodu učestvovali u radu pozorišta. (Radomir Putnik)

Svakonoća

Miroslav Radonjić
Stražilovo
Irig, 1977.

U našoj teatarskoj publicistici veoma se retko objavljuju knjige poput ove Miroslava Radonjića. Reč je o knjizi koja nije precizno žanrovska pa ni tematski određena; u njoj se nalazi izbor različitih Radonjićevih tekstova nastalih usled, takođe, različitih povoda. Nekada su to svečarski prilozi o jubilejima Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada, nekad dramaturške analize specifične scensko-dramske literature kakve su dramatizacije, a neki put su, opet, pozorišne kritike sa eseističkim pretenzijama.

U celoj knjizi razmatraju se pitanja vezana za rad Srpskog narodnog pozorišta, pa se može reći da ona predstavlja izvesnu hroniku delovanja ovoga teatra. Na taj način se Radonjić vidno opredelio za kontinuirano praćenje umetničkog profila ovog renomiranog pozorišta. Autor je veći broj tekstova objavljenih u knjizi stampao u pozorišnim listovima i publikacijama tokom poslednjih petnaest godina; Radonjić je, inače, autor obimnijeg rada, studije »Savremena jugoslovenska drama na sceni Srpskog narodnog pozorišta od 1945. do 1965. godine.« Prva dva teksta u knjizi, »Putevima pruženim kao ruke« i »Nastavak tradicije« intonaciju su našla u jubileju Srpskog

narodnog pozorišta. U njima Radonjić nenametljivo povlači paralelu između nekadašnjeg delovanja ovoga teatra i njegove sadašnje obaveze prema društvu, pri čemu naglašava utilitarnu funkciju koju je ovo pozorište imalo u prošlom veku u pogledu buđenja nacionalne svesti srpskog življa u Vojvodini. U odlomku iz većeg rada »Scensko transponovanje literature«, Radonjić piše o nekolikim dramatizacijama naše klasične literature koje su svoje izvođenje doživele na sceni u Novom Sadu. Reč je o, pre svega, neobičnom poduhvatu reditelja Jovana Putnika koji je dramatizovao Mažuranićev ep »Smrt Smail-age Čengića«. Govoreći o dramatizacijama generalno, Radonjić je uveren da ih »ne treba uvek smatrati samo nužnim zlom i spasom repertoarskog bezizlaza, nego češće potrebom kolektivnog pročitavanja one literature koja svojim brojnim odrednicama to i zasljuje. Sa ovoga stanovišta procenjujući adaptaciju koju je izvršio Jovan Putnik, Radonjić konstatuje da je Jovan Putnik načinio od Mažuranićevog epa scenski oratorijum, gde konvencionalno shvaćene dramaturgije nije bilo, ali je zato umnogome bilo takvih rediteljskih zahvata u epsku materiju koju su upotpunile njenu scensku nedorečenost i koje su, često i nadogradile u epu šturo i samo u naznakama prikazane detalje. Radonjić smatra da je libretu Jovana Putnika odgovarajuća dramaturška mera za Mažuranićev spev, a da je tokom režiranja dolazio do kolizije između literature i vizuelne transformacije koju je nudio reditelj. Autor dalje govori o jednom broju neuspelih dramatizacija koje su izvedene u Novom Sadu i, tražeći uzroke njihovim manjkavostima, ukratko analizuje dramatizacije »Večitog mladoženje« Jakova Ignjatovića (Dimitrije Đurković), »Pop Ćire i pop Spire« Stevana Sremca gde postoje dva pokušaja (Josip Lešić i Bogdan Čipić), kao i dve dramatizacije koje je načinio Borislav Mihailović Mihiz, »Stradiju« Domanovića i »Autobiografiju« Nušića.

U ovoj tekstualnoj celini Radonjić pokazuje istaćan smisao za suptilnu dramaturšku analizu, pri čemu se uvek rukovodi tezom da scensko delo mora da bude korektno urađeno, odnosno da ne sme da izneveri i da zanemari osnovne, sadržinske i formalne, karakteristike piscia. Radonjić tačno uočava nedostatke, ali i kvalitete svih navedenih dramatizacija, gde uvek umešno razlučuje rediteljski ideo u formiraju predstave. Središnji deo knjige zauzimaju pozorišne kritike na predstave Srpskog narodnog pozorišta tokom dvadesete poratne sezone, 1965. godine. Radonjić piše o desetak predstava domaćih i stranih autora, savremenih i klasičnih, čije

izvođenje podvrgava oštrom analitičkim sudu. Ovaj autor, naime, uvek poseduje čvrste i školovane pozorišno-estetske kriterijume po kojima vrednuje predstavu. Stoga se kod njega može naći niz ironično intoniranih opaski povodom neuspelih ili manje uspelih premijera, kao i niz lucidno izrečenih analiza prilikom dobrih scenskih ostvarenja. Radonjić uvek zadržava izvesnu distancu prema predmetu svog pisanja, kao da želi da sebi ostavi manji prostor za eventualne korekcije ukoliko se njegov, impresionistički izrečen, ali objektivan sud o predstavi učini čitaocu suviše drastičnim. Široka kultura i poznavanje pozorišne teorije, istorije i savremenih scenskih tokova, omogućavaju Radonjiću da bude pouzdan tumač pozorišnih nastojanja Srpskog narodnog pozorišta tokom poslednje dve decenije. (R. P.)

Dani komedije

Svetozarevo, 1978.

Festivali, kao nerazdvojivi deo pozorišnog života jedne sredine, posredno i neposredno utiču na razvoj pozorišne umetnosti, čiji su sastavni činilac. Jugoslavija je, bez sumnje, zemlja sa najvećim brojem pozorišnih festivala. Samo na teritoriji Socijalističke Republike Srbije danas deluju ovi festivali: Beogradski internacionalni teatarski festival — BITEF u Beogradu, Jugoslovenske pozorišne igre — Sterijino pozorje u Novom Sadu, Susret profesionalnih pozorišta SR Srbije »Joakim Vujić«, koji se održava svake godine u drugom gradu, Susret vojvodanskih profesionalnih pozorišta, koji, takođe, svake sezone menja mesto održavanja, Festival monodrame i pantomime u Zemunu, Festival »Dani komedije« u Svetozarevu, Smotra klasika na jugoslovenskoj sceni u Leskovcu, Svečanosti »Ljubiša Jovanović« u Šapcu, Susreti pozorišta lutaka SR Srbije, koji, takođe, nemaju stalno mesto odigravanja, Akcija pozorišta Srbije u Beogradu i »Sterijini dani« u Vršcu. Dakle, jedanaest zvaničnih festivala, što je, svakako, impozantan broj. Gotovo da svaki grad koji ima profesionalno pozorište organizuje svoj pozorišni festival. Ne računajući veliki broj amaterskih festivala, samo godišnje manifestacije profesionalnih pozorišta odnose dobar deo, ionako, siromašnog teatarskog kolača. Međutim, ne postoji intencija da se ovaj broj smanji, naprotiv, postaje izražene namere za osnivanjem novih pozorišnih festivala. Tako sazajemo da se Beograd već duže vreme priprema za formiranje Jugoslovenskog festivala najboljih predstava, bez obzira na poreklo teksta, a

da Niš ozbiljno računa sa organizacijom Smotre revolucionarne drame, već naješen ove godine.

Neki od ovih festivala imaju razradenu i oformljenu koncepciju, dok drugi postoje da bi njihovi organizatori, jednostavno, imali svoj festival. Među pozorišnim manifestacijama koje su razradile svoju koncepciju i našle mesto u pozorišnom životu svoje sredine, nalaze se i »Dani komedije«, koje se svakog marta održavaju u Svetozarevu. Grad bez stalnog pozorišnog ansambla, ali sa razgranatim sistemom gostovanja pozorišta iz drugih centara, Svetozarevo od 1969. godine organizuje svoj festival. U prvo vreme svetozarevački festival reprizirao je sve predstave koje su učestvovale na Smotri profesionalnih pozorišta SR Srbije »Joakim Vujić«, da bi 1972. godine promenio koncepciju i dobio naziv »Dani komedije«. Od tada festival izvodi najbolje predstave iz Socijalističke Republike Srbije rađene na osnovu komediografskog teksta.

Ove godine umetnički direktor i selektor Festivala, pozorišni kritičar Muhammed Pervić unekoliko je odstupio od dosadašnje koncepcije i pribegao je uvek pogodnoj formuli za izmamljivanje smeha kod publike u punoj i rasprodatoj sali. Obeležavajući četredesetogodišnjicu smrti najznačajnijeg srpskog komediografa Branislava Nušića, ceo ovogodišnji festival posvećen je delima majstora scenske komike. Nušić je, bez sumnje, najigraniji dramski pisac u Srbiji, o čemu i govor podatak da je selektor mogao bez po muke da sastavi program festivala, od predstava koje su radene na osnovu Nušićevih tekstova. I ne samo to, dobar broj predstava koje su mogle da konkurišu za ovaj festival ostale su da žale za pozivom iz Svetozareva.

»Dane komedije« je otvorilo i trijumfalno pobedilo Narodno pozorište iz Niša sa predstavom »Gospoda ministarka«, u režiji Milenka Misailovića. Ova predstava je proglašena, na osnovu glasanja publike, za najsmešniju na festivalu, pa je statueta »Jovanča Micić« po prvi put otisla put Niša. Zanimljivo je da je, izgleda, priča o kačpernoj domaćici koja postaje »Ministarka«, recept za najsmešniju predstavu u Svetozarevu. Naime, prošle godine prvu nagradu za predstavu u celini dobio je Narodno pozorište iz Beograda, takođe za »Gospodu ministarku«. Reditelj Misailović opredelio se za oprobani metod klasične glumačke igre, koja umnogome poštjuje Nušićev tekst i uobičajeni manir tumačenja Benakibove komedije. Igrajući na sigurnu kartu, uz minimalnu stilizaciju, sa jednom uoblikujenom Ministarkom (Gordanom Đorđevićem), reditelj niške predstave uspeo je da napravi dobro ostvarenje, koje ne vreda poštovaće Nušićevog dela a pritom zadovoljava i određene zahteve

kritičarskog staleža. Predstava u kojoj dolazi do izražaja rasprostranjeni glumački kvalitet niškog ansambla, u kome se posebno ističe Đorđe Vukotić kao Ujka Vasa, dobitnik nagrade za najbolje glumačko ostvarenje i statuete »Čuran«, zaslужeno je proglašena »najsmešnijom«, jer u dobrom tradicijama nušićevskog glumljenja znači kreaciju koja kompromisno zadovoljava i jednu i drugu stranu.

Bez sumnje, u apsolutno pozorišnom smislu najbolja predstava. »Pučina« Jugoslovenskog dramskog pozorišta, u režiji Dejana Mijača, došla je u Svetozarevo kao apsolutni favorit. Međutim, iz Jagodine Jovanče Micića otisla je sa dve nagrade za najbolja glumačka ostvarenja (Svetlana Bojković i Milan Gutović), ali bez glavne producentske nagrade. Naime, Mijačeva transformacija zaboravljene Nušićeve tragedije u grotesku komediju zatekla je svetozarevačku publiku, naviklu na drugačijeg Nušića, u raskoraku. Jedan deo publike čitao je predstavu na pravi način, onako kako ju je reditelj zamislio — kao komediju. A drugi deo gledališta, okrenut tradicionalnom teatru, prihvatio je tragičnu priču o mladom bračnom paru koji ostaje bez deteta, kao puku plačnju tragediju, onako kako ju je Branislav Nušić u svojoj dramskoj fazi zamislio. Tako je »Pučina« naišla na razumevanje žirija, ali ne i na jednoglasno odobravanje publike. Zbog svega toga, nagrada »Jovanča Micić« otisla je umesto u Beograd — u Niš.

Pored ovih dveju predstava, koje su svojim kvalitetom obeležile »Dane komedije« 1978. godine, na Festivalu su još učestvovali i konvencionalni i stari добри »Doktor« Pozorišta na Terazijama, u režiji Radoslava Dorića, bezbojni »Obični čovek« Narodnog pozorišta iz Beograda, u režiji Pavla Mičića, dopisivanu »Vlast« Narodnog pozorišta iz Šapca, u režiji Stevana Štukelje, seriozogn »Pokojnika« Narodnog pozorišta iz Sombora, u režiji Nikole Petrovića, ekstremno »Sumnjiivo lice« Drame na srpskohrvatskom jeziku Narodnog pozorišta iz Subotice, u režiji Ljubiše Ristića i originalnu »Vlast« Slovenskog ljudskog gledališta iz Trsta, u režiji Miroslava Belovića — van konkurenциje.

»Dani komedije« '78, još jednom su dokazali da je delo Branislava Nušića nepresušan izvor za stalna pozorišna istraživanja i, bez obzira na pristup, nedvojbenu garanciju za pun uspeh kod publike. Osam predstava činilo je repertoar ovogodišnjih dana komedije na osnovu sedam dramskih tekstova Branislava Nušića, ali osam potpuno različitih ostvarenja, koje je svako na svoj način obimnom i neponovljivom delu najpopularnijeg našeg dramskog pisca. (D. N.)

MESS

Sarajevo, 1978.

Možda bi prije osvrta na ovogodišnji — devetnaesti po redu — Festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije (MESS) trebalo nešto reći o problemima vezanim za izbor predstava za ovaj i slične festivalne tj. selekciji. Postavlja se, naime, pitanje kako sastaviti program jednog ovakvog festivala, kako iz mnoštva prijavljenih predstava odabrat one koje po svim svojim komponentama zavreduju da budu prikazane na ovakvoj manifestaciji i, konačno, kako od izabranih predstava sačiniti jednu cjelinu (u pogledu kvaliteta, u tematskom pogledu te u pogledu niza drugih komponenti). Naime, formirati jedan takav program podrazumijeva određenu i tematsku i stilsku definiciju festivalskog programa za konkretnu godinu.

Sastaviti program jedne pozorišne manifestacije najmanje znači pregledati sve prijavljene predstave i, bez neke čvršće koncepcije ili stava, dovesti desetak predstava pred festivalsku publiku. Stoga se, iz godine u godinu, problem izbora predstava ponavlja na ovakvim manifestacijama, uz stalno pravdjanje selektora da nisu imali unaprijed strogo određenu koncepciju već su vršili izbor iz onoga što se zadesilo, polazeći od sopstvenog ukusa. Šta zapravo znači obaviti jedan takav posao, jednu tako odgovornu rabotu, bez stava, bez koncepcije, bez odnosa prema pojedinim predstavama i konačno bez stava prema teatru uopšte? To, u prvom redu, znači da se za selektora moraju uzmati pozorišni stvaraoci koji su javno verifikovali svoj stav prema teatru, koji imaju svoje viđenje i svoju koncepciju predstave i festivala u cjelini, stvaraoci koji imaju aktivan odnos prema scenskoj umjetnosti i koji, u ime svoga stava i odnosa, nisu spremni ni na kakve ustupke. Kada bi bilo tako, a na žalost tako nije uvijek, onda bi se znalo šta se poslije koje selekcije može očekivati. A očekivalo bi se da selektori daju boju festivalu, da mu odrede ton, da afrišu svoj stvaralački odnos kroz formiranje jedne tematske cjeline. U nedostatku takve prakse često nam ostaje da se pitamo zašto je, po kom mjerilu i sa kojim ciljem neka predstava »uklopljena« u festivalski program a selektorima da se muče dajući uz takve predstave razna obrazloženja, da iznose mnoge razloge padajući i u kontradikciju, da se pravdaju. Dakako, ovo se može odnositi i na selektore u prethodnim selekcijama i na glavne selektore.

Uprkos многim pohvalama koje se mogu uputiti ovogodišnjem MESS-u mora se

konstatovati da su neki od ovih »selektorskih« problema bili prisutni i na ovoj manifestaciji. Prethodnu selekciju vršili su selektori po republikama a konačnu Slobodan Unkovski, reditelj iz Skoplja. U nedostatku sasvim jasnog i čvrstog stava nečega se, ipak, morao držati. Očito je bilo da je prije svega bio opsjednut formalnom a ne suštinskom stranom predstave. Bio je, naime, zaveden vanjskim sjajem i šarenilom predstava, natrpanih efektima, ritmom predstava pa se, smatrajući upravo to eksperimentom (da li ga uopšte ima i šta je to u teatru?) odlučio za one predstave koje su imale nešto življiv ritam, bile nakinđurene raznim, često nefunkcionalnim, efektima i scenerijom. Pri tome je propustio da više misli na sadržaj predstava i njihovu unutarnju punoću i čvrstinu. Tako se, i pored konstatacije da je ovogodišnji MESS djelevoao cijelovitije i bio kvalitetniji od nekoliko prethodnih, mora istaći činjenica da se uz nekoliko istinski vrijednih i vanserijskih predstava vrhunskog dometa našlo nekoliko predstava koje jedva imaju opravdanja na repertoaru u svojim kućama ali ne i na repertoaru ovakve manifestacije.

Polazeći upravo od tih momenata predstave ovogodišnjeg MESS-a mogli bismo svrstati u tri grupe, svakako ne onako kako ih je svrstao selektor, već po nekim suštinskim obilježjima.

U prvu grupu predstava došle bi one koje su bile pravi dogadjai i koje, u dobroj mjeri, predstavljaju vraćanje pravim izvorima teatra, iskonskoj i nepatvorenoj igri, ritualu. Bile su to predstave koje su plijenile svim svojim komponentama. Tu je »Vjenčanje« Vitolda Gombrovića u izvođenju Kamernog teatra 55 Sarajevo, »Živa singa« Redžepa Čosje u izvođenju Pokrajinskog narodnog pozorišta iz Prištine, »Prosidba i svadba« A. P. Čehova u izvođenju Grupe »AKT« Otvorenog pozorišta iz Novog Beograda, »Čarobnica iz Zgornje Davče« Rudi Šelinga u izvođenju Slovenskog ljudskog gledališta iz Celja i jedna predstavaigrana van konkurenциje a nagrađena značajnim priznanjem na Festivalu — »Soske« (Zašto) Teatra Roma iz Skoplja. Sve ove predstave su, u prvom redu, plijenile svojim sadržajem, pa tek onda ostalim komponentama.

»Vjenčanje« je čudan kalambur u kome se neprekidno prepliću san i java, ne samo Henrika (glavnog lika) već svih likova ove priče. Ipak, sve se to projektuje kroz Henrikov solilokvij u kome se, kao pred ogledalom, ličnosti sagledavaju, smiruju, bude, razgolijuju, otkrivajući sve ljudske slabosti. Teško je bilo uočiti gdje prestaje san a počinje java i obratno. Problem krvne osvete star je i poznat ali se u predstavi »Živa singa« sa konkretnom akcijom kombinuju tokovi svijesti i nov odnos aktera prema ovoj

materiji.

Izvođeći, u predstavi »Prosidba i svadba«, Čehovljev tekst iz datog prostora i vremena reditelj (Egon Savin) dao mu je jednu sasvim novu dimenziju. On je, naime, uočito da su neke ljudske slabosti iz fundusa malograđanstine (kićenje lažnim prijateljstvom istaknutih ličnosti i sl.) aktuelne za sva vremena i u svim prostorima. Tako je ova predstava u potpunosti značila prevod Čehova i njegovih ideja na današnji »jezik« što mu je dalo jedan nov valer. Možda to više i nije bio onaj pravi Čehov. Ipak ...

U »Čarobnici iz Zgornje Davče« sukobljavaju se dva vida življjenja: onaj izvorni, seoski i onaj uniformni, urbani, te svi elementi jednog i drugog. Dakako, u osnovi su ljudske naravi, snaga ličnosti, vjera ... U »borbi« između ova dva života pobijediće onaj iskonski, onaj koji ima dublje korijene u čovjeku, ali samo prividno jer se nazad ne može, uprkos vraćanju u »neolitsku šipilju«.

Izvornost i snaga života, konkretnije stalni problem nasilja, bila je posebno vidljiva i zapanjujuće silovita u predstavi »Soske« gdje je, kroz scenski kolaž od osam povezanih slika, naznačena hronika vječitog stradanja Roma. Sve je to bilo dato šrtkim, ali vrlo efektnim sredstvima.

Da su se u zvaničnom dijelu MESS-a našle samo ove predstave bilo bi to sasvim dovoljno da ove godine opravda svoje postojanje. Jer, radilo se, zaista, o istinskom teatu u kome je, pored novog ili na nov način kazanog sadržaja, bila veoma zapažena režijska postavka. Valja, uz ove predstave, pomenuti nekoliko režijskih imena koja su već znana ili koja se moraju upamtiti: Tadeuš Minc (gost iz Poljske), Ljubiša Georgijevski, Dušan Jovanović, Egon Savin i Rahim Burhan. Njihove rediteljske koncepcije, mada različite i autentične, nosile su nešto zajedničko — onaj snažni fluid, onu atmosferu, onu silinu koja se prenosila na gledalište svom svojom žestinom.

Konačno, tu je i treći značajan faktor — glumačka igra, ponesena, osmišljena, puna nerva i temperamentna. Bio je to predani zanos koji je dovodio do rituala, do efektnog prenošenja poruke gledaocu.

Nije, s toga, čudno što su ove predstave pokupile sve festivalske nagrade.

U drugu grupu mogli bismo svrstati nekoliko predstava rađenih prema starim, već ovještalm temama, ali s pokušajem da se one osavremene (samo s pokušajem). To su »Šimun Cirenac« Ivana Bakmaza u izvođenju Zagrebačkog kazališta mladih (stara legenda o suđenju, mučenju i raspeću Isusa Hrista), »Orlando Malerozo« Salihu Isaka u izvođenju Teatra ITD iz Zagreba (farsa temeljena na Držičevu tekstu), »Buzdovan« Kleme Grubišića u izvođenju Ateljea 212 iz Beograda (stari tekst iz Makarske pisan

sedamdesetih godina osamnaestog vijeka na dobro poznatu temu) i »Ženidba Maksima Crnojevića« u izvođenju Crnogorskog narodnog pozorišta (persiflaža poznate narodne pjesme).

Ako zanemarimo sadržaj ovih predstava (a to moramo htjeli ili ne jer ništa novoga nije gledaocu imao reći), valja istaći činjenicu da su se na njihovoj realizaciji ogledali naši istaknuti reditelji (Georgij Paro, Zlatko Bourek, Zoran Ratković i Blagota Eraković) jer je to od presudnog značaja za konačan ishod svih ovih scenskih poduhvata, u kojima je sam sadržaj bio nadigran ostalim elementima scenskog izraza. Sve ove pridstave rađene su sa dosta invencije.

Bio je veoma zapažen rad sa glumcima, zatim mizanscen i uopšte arhitektura scene. Sve je to djelovalo bogato, osmišljeno, raskošno. Tako je, na primjer, u predstavi »Šimun Cirenac« bilo zapaženo rješenje scenskog prostora »po spiralu« što je omogućilo da se jednostavnim sredstvima u kamernom prostoru dočara nošenje krsta uz brdo na kome treba da bude razapet Isus Hristos. U predstavi »Orlando Malerozo«, pak, inventivna je bila slika karaktera pomoću lutki, mada sama ideja nije mnogo nova niti originalna. Ipak, djelovalo je to veoma zabavno za publiku (veliku i malu). Slične odlike imala je i predstava »Buzdovan« s tim što je ovdje bio vidljiv napor i rezultati glumačkog ansambla koji, na žalost, nije imao mnogo šta kazati gledalištu. Nije gledalištu mnogo rekla ni predstava »Ženidba Maksima Crnojevića« koja je, složimo se s time, uspješno demistifikovala jedan mit, ali je njenja osnovna funkcija bila da zabavi publiku u gledalištu ali ne i da ta publika nešto poneše sa sobom.

Inače, sve četiri predstave koje smo svrstali u ovu grupu i nisu imale većih ciljeva niti dometa do da malo zabave gledalište na dosta lak način. A u tome su, zaista, uspjele. U ovim predstavama su tako došla do izražaja mnoga rediteljska i glumačka mišljenja.

Ansambl su sve ovo shvatili kao igrariju pa su se poneseno i zaneseno igrali. Pomenimo, konačno, i predstave koje bismo svrstali u treću grupu: »Šta je to u ljudskom biću što ga vodi prema piću« Dušana Kovačevića u izvođenju Narodnog pozorišta iz Sombora, »Uvek zeleno« Aleksandra Popovića u izvođenju Narodnog pozorišta iz Banjaluke, »Savremenik« Radoslava Pavlovića u izvođenju Radne zajednice udruženog pozorišnog rada SKS »Pod razno« iz Beograda i »Gastarbeiter operu« Želimira Žilnika i Peđe Vranješevića u izvođenju Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada.

Ovdje se radi o četiri predstave koje su rađene po tekstovima savremenih autora i u kojima se nastoje rješiti neki

problemi savremenog čovjeka. U realizaciji ovih predstava ponovo je bio prisutan jedan stari problem. Običajavalo se, kad se igra tekst sa savremenom tematikom, da se na sceni glumata, kako bi se »odigralo« to savremeno, bolje reći kako bismo odigrali (a obično smo izigravali) sami sebe. Nešto slično se dogodilo u prve dvije predstave (»Sta je to u ljudskom biću što ga vodi prema piću« i »Uvek zeleno«) koje povremeno nisu bile lišene ni nekih diletačkih glumačkih rješenja. Uočavala se namjera reditelja da ovu materiju persiflira ali i nemoć ansambla da prede određenu granicu realističkog igranja, kako bi predstava imala jasniji odnos prema tekstu, čitaj sadržaju. S druge strane, grupa mladih glumaca iz Beograda, zapaženih na prošlogodišnjem MESS-u, pokazala je u predstavi »Savremenik« kako valja igrati savremenu stvarnost — jednostavno, ljudski, iskreno, bez patetike i grča. Ta ljudka i uvjerljiva igra plijenila je gledalište, ali je bila nekako lepršava da bi ostavila dublje tragove u gledaocu. Dakako, trebalo je imati snažniji i dublji sadržaj. Nešto slično, mada snažnije i osmišljenije, moglo se očekivati i u novosadskoj predstavi »Gastarbjater opera«, da nije bila opterećena mnogim sredstvima i rekvizitom. Problem naših radnika na privremenom radu u inostranstvu, pogotovo žena, aktuelan je i zahvalan za obradu ali se svih njihovi problemi ne mogu riješiti u jednoj predstavi. Predstava je, naime, imala velike ambicije i nejasan cilj. S jedne strane htjelo se praviti didaktičku poemu a s druge strane zabaviti gledalište isprobavanjem svih mogućnosti glumačkog izraza (govor, pjesma, ples, akrobatika ...). Istina, svega toga bilo je u dobroj mjeri uspješno dano, bilo je solidnih interpretacija, ali se u tom kalambaru nije mogla sagledati cjelina predstave. Njena dramaturška nit, dosta uopštena i s nametljivom tezom, djelovala je malo naivno i neuverljivo. No, sigurno je da se novosadski ansambl s dosta razloga treba i dalje baviti ovakvim vidom scenskog kazivanja.

I pored nedostataka koje su ove četiri predstave nosile one ohrabruju jer nas uvjeravaju da se, ipak, za savremenog autora može naći malo prostora na scenama naših pozorišta. Možda je to, ipak, put da se jednom dode do dobrih domaćih savremenih tekstova i predstava. Valja posebno naglasiti da je ovogodišnji MESS, pored ovolikog broja predstava u zvaničnoj konkurenciji, bio obogaćen i dvjema stranim predstavama (»Hotel s pogledom na čudovište« sarajevskog dramskog piscisa Miodraga Žalice u izvođenju Poljskog teatra iz Poznanja i »Johan Faustus« Hansa Eislera u izvođenju Teatra manufaktur iz Berlina) kao i sa četrnaest predstava (većinom

monodrama) u ponoćnom programu. Bilo je među tim predstavama dosta zapaženih scenskih ostvarenja koja su se mogla naći i u zvaničnoj konkurenciji, a bilo je dosta i onih koja nisu mnogo obogatila festivalski program.

Interesantno je uočiti da na ovogodišnjem MESS-u nisu mnogo došla do izražaja glumačka ostvarenja. Jer, najčešće se radilo o ansamblu predstavama u kojima je kolektivna igra bila zaista na visini ali nije uvijek bilo prostora da se pojedinci svestranije iskažu.

Pomenimo još jedan značajan momenat — fenomen publike, ako se tako može reći. Naime, kao na malo kojem festivalu do sada, ove godine je za sve predstave vladalo veliko interesovanje tako da su dvorane na svim predstavama bile ispunjene do posljednjeg mjesta i popunjene stajanjima. Čak je i one predstave, koje su igrane tačno u ponoć, publika strpljivo čekala i još strpljivije pratila. Istina, nekada se fizički nije moglo stići na sve predstave, a to se mora ozbiljno zamjeriti organizatoru. Naime, bilo je dana kad su igrane po četiri različite predstave u raznim prostorima, od toga nekada po dvije u isto vrijeme. To nije bilo korektno ni prema publici ni prema glumcima. Jer, neko je morao biti oštećen.

Konačno, zabilježimo i nagrade. Ovo s toga što se čini da se rijetko kada, kao ove godine, publika i sva festivalska javnost u cijelini saglasila sa podjelom nagrada. Priznanja su došla u prave ruke. Tako su zlatnim lovov-vijencem nagrađeni: Kameri teatar 55 iz Sarajeva za predstavu »Vjenčanje« u režiji Tadeuša Minca, Ljubiša Georgijevski za rediteljsko tumačenje drame »Živa sfinga« Redžepa Čosje u izvođenju Albanske drame Pokrajinskog narodnog pozorišta iz Prištine, Dušan Jovanović za režiju drame »Čarobnica iz Zgornje Davče« Rudi Šeliga u izvođenju Slovenskog ljudskog gledališta iz Celja, Zoranu Bećiću za uspješno ostvarenu ulogu Henrika u predstavi »Vjenčanje« Kamerog teatra 55 iz Sarajeva, Istrfu Begoliu za sugestivno ostvarenu ulogu Kabilija u predstavi »Živa sfinga« Pokrajinskog narodnog pozorišta iz Prištine, Petru Kralju za nadahnuto tumačenje uloge Kapetana Ivulića u predstavi »Buzdovan« u izvođenju Ateljea 212 iz Beograda i Miladi Kalezić za supitno i sugestivno ostvarenu ulogu Darinke u predstavi »Carobnica iz Zgornje Davče« Slovenskog ljudskog gledališta iz Celja.

Nagrada za režiju »Jurislav Korenić« dodijeljena je Egonu Savinu za inventivnu rediteljsku postavku drame »Prosidba i svadba« A. P. Čehova a Nagrada Saveza socijalističke omladine Jugoslavije Lazaru Ristovskom za plastičnu kreaciju lika Mija u predstavi »Savremenik« Radne zajednice udruženog pozorišnog rada

SKS »Pod razno«, dok je za učešće na Sterijinom pozorju određena predstava »Živa sfinga« Redžepa Čosje u izvođenju Albanske drame Pokrajinskog pozorišta iz Prištine.

Pored ovih nagrada zvaničnog žirija podijeljeno je još nekoliko značajnih priznanja. Tako je Zlatna maska »Oslobodenja« dodijeljena predstavi »Živa sfinga«. Istoj predstavi pripala je i nagrada Revije »Odrek« — statueta »Zajedništvo«, rad akademskog vajara Ljupka Antunovića.

Konačno, nagrada Revije »Ven« za najosmišljeniji eksperiment »Tri zlatne zvjezdice« dodijeljena je Teatru Roma iz Skoplja za predstavu »Soske«.

Da još jednom ponovimo konstataciju: opšti je utisak da je ovogodišnji MESS po mnogo čemu prevazišao prošlogodišnji i a nekoliko prethodnih. Između ostalog i po tome što je ove godine puno povjerenje ukazano domaćim tekstovima, starim i novim, što zaista ohrabruje. (S. R. R.)

In memoriam

Dušan-Duca Cvetković

(1892—1978)

Jedan od najstarijih srpskih i jugoslovenskih glumaca Dušan Cvetković umro je nedavno u Nišu, za koji je bio vezan rođenjem, stupanjem u pozorište, dugim glumačkim godinama, kao i svojim ogledanjima u komponovanju muzike i pisanju komada.

Roden je u porodici niškog kujundžije i kafedžije Đorda Cvetkovića, koji je svoju kafanu »Esnaf« izdavao putujućim pozorištima. Posle dvogodišnje gimnazije, privučen veselim i boemskim životom putujućih glumaca i po njihovom nagovoru, dobrovoljno je počeo da nastupa u njihovim

predstavama, prvi put 1909. godine epizodonom ulogom u komadu »Ikonija, vezirova majka«, u izvođenju družine Fotije Iličića. Zatim, 1910. kao Milijk glasnik u »Hajduk Veljku«, na sceni putujućeg pozorišta »Zajednica« pod upravom Sime Jov. Bunića, a 1911. u predstavama pozorišta »Kosta Trifković« pod upravom Mihajla Lazića. Profesionalno se odao glumi 1912. u putujućem pozorištu »Joakim Vujić« pod upravom Koste Delinija, nastupom u ulozi beležnika Dijedone u komadu »Gospodin Alfons«. Do početka rata, 1914. godine, glumio je isključivo u Nišu na scenama gostujućih teatara. Po prelasku Albanije, Krfa i Solunskog fronta našao se u logoru izbegle srpske vojske u Lazuazu (Tunis, Afrika), gde je sudjelovao — sa glumcima Dimitrijem Ginićem, Dušanom

Radenkovićem, Aleksandrom Zlatkovićem, Dušanom Životićem i drugima — u osnivanju poznatog logorskog pozorišta. U njemu je ostvario između 1916. i 1918. godine niz uloga, među kojima, po nuždi, i likove starijih žena, nastupajući istovremeno kao zabavljач i pevač u logorskrom kabareu.

Po završetku rata vratio se u niško pozorište »Kosta Trifković« pod upravom Pere Jovanovića, 1919, zatim je član drame i operete u Narodnom pozorištu u Skoplju, 1920—24. i Splitu 1924—25; upravnik i reditelj Gradskog pozorišta u Štipu 1925—28. i Bitolu 1928—29. godine; član Male komedije pod upravom Miloša Rajčevića u Beogradu, 1929—31, glumac i reditelj Narodnog pozorišta u Nišu 1931—33. i Banjaluci 1933—37. godine. Vreme od 1937. do penzionisanja 1952. proveo je u svome matičnom pozorištu u Nišu, kao povremeni reditelj i stalni glumac.

Dvadesetpetogodišnji jubilej je obeležio u Banjaluci 1937. godine ulogom Mongadena u komadu »Madam Mongoden« od A. Bisona, a četrdesetogodišnjicu glume i povlačenje sa pozornice u Nišu 1952. ulogom Kapetana u »Dovitljivoj devojci« od Lope de Vega. Kasnije se povremeno javljao na niškoj sceni, u radio emisijama, na priredbama i u nekoliko filmova (»Osma vrata«, »Veter je stao u zoru«, »Tri Ane«, »Mihailo Strogov«).

Obdaren plemenitim glasom, u mlađim godinama se isticao prvim ulogama u komadima iz narodnog života s pevanjem: Steva Dragić (»Seoska lola«), Gliša (»Na poselu«), Jova (»Devojačka kletva«), Boja (»Šokica«), Ferko (»Ridokosa«) i druge. U opereti je nastupao u nizu glavnih tenorskih partija: Celesten (»Mamzel Nituš«), Menelaj (»Lepa Jelena«), Vun - Či (»Gejša«), Šjor File (»Mala Floram«), Šober (»Tri devojčice«), Mirski (»Poljačka krv«).

Tokom duge karijere u drami je ostvario nekoliko stotina karakternih i komičnih uloga, među kojima su bile zapažene: Luda u Šekspirovoj »Bogojavljenskoj noći«, First u Čehovljevom »Višnjiku«, Alkvist u Čapekovom »RUR-u«, Molijerov Tvrđica, Sterijin Džandrljiv muž i Kir Janja, Hadži Toma u »Koštanii« i gotovo svi tipovi u Nušćevim komedijama. No, kao rođeni Nišlija, on se naročito obeležio ulogama u Sremćevim komadima i dramatizacijama njegovih tekstova, osobito kao Ivko u »Ivkovo slavlju«, Hadži Zamfir u »Zoni Zamfirovoj«, Stavrija u »Ibiš-agii«, koje je gradio na izvanredno živopisnom i tačno pogodenom niškom tipskom koloritu i dijalektu.

Bavio se i pisanjem komada na motive iz niškog života, za koje je sam pisao i pesme. Mnoge od ovih pesama, koje je sam izvodio u raznim prilikama i snimio na gramofonskim pločama, postale su veoma

popularne i rado su pevane: »Oj Nišavo«, »Jordanke, mori«, »Sadila Milena«, »O moj Nišu, gordi grade«, »Kraj tvrdave«, »Grožđe brale Sivčečanke«, »Žeđ me mori«, »Kad ja pođem«, »Bre otvoru ludo-mlado«, »Ne goni konja«, »Rahito mori«, »Karanfile cvete« i druge. U melodijskom stvaranju oslanjao se na dela Stevana Mokranjca i Josifa Marinkovića, a u dramskim ogledanjima na komade Stevana Sremca, Bore Stankovića, Milana Ogrizovića i donekle Nušića. Mnoge narodne i svoje pesme, kao i šaljive kuplete snimio je na gramofonske ploče: 1928. u Beogradu za zastupništvo nemačkih firmi »Odeon« i »Homakord«, a 1929. godine u Parizu za firmu »Pathé« i u Berlinu za »Homakord«. Dušan Cvetković je bio saradnik Muzeja pozorišne umetnosti SR Srbije od njegovog osnivanja. Njemu je ostavio i bogatu dokumentaciju o svome radu. Kao dugogodišnji učesnik i svedok zbivanja u niškom, srpskom i jugoslovenskom pozorištu i kao pripovedač-hroničar koji je mnogo doživeo, zapazio i pamti, pružao je dragocene podatke o generacijama najpoznatijih i manje znanih pozorišnih stvaralača. Svojim celokupnim radom posebno je zadužio Niš i njegovo pozorište u čijim će analima morati da zauzme zasluženo mesto. (Siniša Janić)

Komadi Dušana Cvetkovića u arhivskoj zbirci Muzeja pozorišne umetnosti SRŠ:

- 1) LEPA JULIJANA, komad u 5 činova s pevanjem (pisano rukom, 58 listova).
- 2) SEOSKO POSELO, komad u jednom činu s pevanjem (pisano mašinom, 21 list).
- 3) NAŠE SELO NEDAVNO I DANAS, komad u 3 čina, 4 slike (kucano mašinom, 74 lista).
- 4) ZA KORU HLEBA, komad u 3 čina, i TAKVI SU BILI, komad u 4 čina (kucano mašinom, 159 listova).
- 5) NA ZGARIŠTU, komad u 2 čina (kucano mašinom, 20 listova).
- 6) NA PRAGU OTADŽBINE, komad u 7 slike s pevanjem (kucano mašinom, 79 listova).
- 7) LJUBAV NA VAŠARU, opereta u 3 čina (kucano mašinom, 42 lista). Prerada prema muzici Davorina Jenka.
- 8) ZLATNA SVADBA, šala u 3 čina s pevanjem (kucano mašinom, 52 lista).
- 9) ŠUMSKI ČAROBNJAK, bajka u 5 slika (kucano mašinom, 35 listova).
- 10) STAMBENA KRIZA, šaljiva igra u jednom činu (kucano mašinom, 12 listova).
- 11) KROZ BURU, komad u jednom činu i NEVINO OKRIVLJENA, komad u jednom činu (kucano mašinom, 18 listova).
- 12) POSLEDNJI DAN BITKE NA ČEGRU, komad u jednom činu (kucano mašinom, 13 listova).
- 13) JOVANČA »MERAKLIJA«, komad u 5 činova s pevanjem, MITKOVI SVATOVI,

komad u 5 činova s pevanjem, i SIKA DIMITRAČEVA ili LAZAR SARAJLIJA, komad u 3 čina, 4 slike s pevanjem (kucano mašinom, 206 listova).

- 14) DANI ODMAZDE, komad u tri čina s pevanjem (kucano mašinom 24 lista).
- 15) ZENIFINA OSVETA, komad u jednom činu s pevanjem (kucano mašinom, 26 listova).
- 16) UCITELJ TASA, komad u tri čina i šest slika, i ĆIR KOSTA, komad u 4 čina s pevanjem (kucano mašinom, 104 lista).
- 17) IVKOVA SLAVA, komad u 5 činova, 6 slika s pevanjem, dramatizacija po Stevanu Sremcu (kucano mašinom, 64 lista).
- 18) DEVOJAČKA KLETVA, komad u 4 čina s pevanjem, prerađeno po komadu Ljubinka Petrovića (kucano mašinom, 48 listova).
- 19) ĆIĆA JORDAN, komad u 3 čina, 5 slika s pevanjem i igrom (dramatizacija po Stevanu Sremcu) (kucano mašinom, 74 lista).
- 20) IBIŠ AGA, komad u jednom činu, dve slike, dramatizovano po delu Stevana Sremca (kucano na mašini, 38 listova).
- 21) POSLEDNJI HAREM, komad u 3 čina s pevanjem (kucano mašinom), PROPALI KANDIDAT, komad u 3 čina, 6 slika s pevanjem (pisano rukom, sa podelom uloga).
- 22) OMER PAŠA LATAS, scenario za film, kucano mašinom, na nemačkom jeziku, 9 listova.
- 23) VUK KARADŽIĆ MEĐU OMLADINCIMA, u stihovima (kucano mašinom 2 lista).
- 24) KOZERIJA — za usmene novine (kucano mašinom, 2 lista).
- 25) PESME — OSLOBOĐENJE NIŠA, GODIŠNJI RAČUN ŠPEKULANATA, NJOJ, NERADNIKU, NA RAD, OJ NIŠEVЉАНКЕ, RUDAR (kucano mašinom).
- 26) RAZNI RAPORTI (kucano mašinom, 26 raporta).
- 27) MOJE PESME (pisano rukom, 11 strana).

